

ISSN 0130-6936

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ
травень-червень № 1979





НАРОДНА
ТВОРЧИСТЬ
ТА
ЕТНОГРАФІЯ
№3 (157) 1979
травень-червень
рік
заснування
1925



ОРГАН ІНСТИТУТУ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРУ
ТА ЕТНОГРАФІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
АКАДЕМІЇ НАУК УРСР
І МІНІСТЕРСТВА
КУЛЬТУРИ
УКРАЇНСЬКОЇ РСР

Бібліотека Інституту
мистецтвознавства,
фольклору та етнології
ім. Т. Рильського АН УРСР
ІНВ. №

Науково-популярний журнал
Виходить 6 разів на рік
КІЇВ «НАУКОВА ДУМКА»

У ЖУРНАЛІ

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

- 3 *Ежов В. А., Труфанов І. П.* Культура робітничого класу в період розвинутого соціалістичного суспільства
10 *Ляшенко І. Ф.* Музичне мистецтво як засіб пропаганди соціалістичного способу життя
17 *Гасинова Н. С.* Традиції і новаторство в українському тематичному килимі

ШЛЯХАМИ ДРУЖБИ І ЄДНАННЯ

- 24 *Березовський І. П.* Художній літопис єднання братніх народів
30 *Лавров С. Г. П. П. Бажов* і проблеми уральського робітничого фольклору
35 *Кацер М. С.* Народний орнамент художнього ткацтва та вишивки Білорусії

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

- 40 *Гордійчук М. М.* Симфонія В. І. Сокальського і фольклор
48 *Клин В. Л.* Коломийка в українській радянській фортепіанній музиці
56 *Свирида Р. О.* Обладнання традиційного житла правобережного Полісся
64 *Дюдюк Є. І.* Пісенний репертуар села Ходовичів

ЕКСПЕДИЦІЇ

- 69 *Гонтар Т. О.* Зміни в харчуванні сільського населення українських Карпат
72 *Смирнов В. А.* Записи української пісні в Івановській області
74 *Ткаченко Ю. К.* Нові записи фольклору на Поділлі

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

- 76 *Внучкова Л. І.* Фольклористичні й етнографічні матеріали у Шевченківському словнику
78 *Клим'юк М. М.* Книга про полонинське господарство
79 *Вартанова О. Г.* Альбом творів Федора Панка
81 *Тищенко В. І.* Життєдайність фольклорних джерел

З НАШОЇ ПОШТИ

- 83 *Маркушевський П. Г.* Шляхи однієї пісні буремної доби
86 *Лаєров Ф. І.* Шевченківська пісня у репертуарі кобзаря Є. Х. Мовчана
89 *Немирівська Т. Ф.* Олешнянські гончарі
90 *Сеник Я. Г.* З історії народної метрології
91 *Ханко В. М.* Майстер агітаційної порцеляни
94 *Волохонський Л. Г.* Болгарський майстер художньої кераміки Петр Гігов

ХРОНІКА

- 97 *О. Ф.* Інститут ім. М. Т. Рильського у 1978 році
100 *Жук А. К., Селівачов М. Р.* Республіканська виставка творів народних художніх промислів
104 *Кратюк О. А.* Наукова конференція в с. Річці
105 *Плісецький М. М.* Видання зводу російського фольклору
107 *Л. Д., О. З.* Всесоюзна конференція студентів-етнографів у Ленінграді
108 З орбіти вістей

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

<i>С. Д. ЗУБКОВ</i> (головний редактор),	<i>В. Г. НАГАЙ,</i>
<i>В. А. АФАНАСЬЕВ,</i>	<i>В. І. НАУЛКО,</i>
<i>І. Т. БУЛАНИЙ,</i>	<i>А. В. ОРЛОВ</i>
<i>В. Ф. ГОРЛЕНКО,</i>	(заступник головного редактора),
<i>М. С. ГРИЦАЙ,</i>	<i>М. М. ПАЗЯК</i>
<i>О. І. ДЕЯ,</i>	(заступник головного редактора),
<i>С. М. МУЗИЧЕНКО</i>	<i>О. А. ПРАВДЮК,</i>
(відповідальний секретар),	<i>С. О. СТЕЦЕНКО,</i>
	<i>Н. С. ШУМАДА</i>

Адреса редакції
252001, МСП, Київ-1,
Кірова, 4
Телефон 29-58-73

© Видавництво «Наукова думка», «Народна творчість та етнографія», 1979



НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

В. А. ЄЖОВ, І. П. ТРУФАНОВ

КУЛЬТУРА РОБІТНИЧОГО КЛАСУ В ПЕРІОД РОЗВИНУТОГО СОЦІАЛІСТИЧНОГО СУСПІЛЬСТВА

Культура робітничого класу належить до тих тем, які завжди привертають увагу не лише спеціалістів-учених, а й широке коло громадськості. Проблема ця посідає важливе місце і в сфері етнографічних досліджень¹. Вивчаючи її, радянські етнографи, по-перше, роблять суттєвий внесок у пізнання історії і сучасного становища робітничого класу СРСР — провідної продуктивної та суспільно-політичної сили в будівництві комунізму і, по-друге, розкривають духовну сферу соціалістичного способу життя, яка значною мірою впливає на всі компоненти життєдіяльності людей. Всі ці аспекти, безперечно, мають велике практичне значення для культурного будівництва.

У багатьох партійних документах підкреслюється, що одним з головних завдань нашого часу є підвищення культурного рівня народу. При цьому партія керується вказівками В. І. Леніна, який визначив сутність соціалістичного ладу як системи суспільного виробництва, що покликана на основі планування дедалі повніше задовольняти матеріальні й духовні запити трудящих в інтересах всебічного розвитку кожного члена суспільства.

Послідовний і планомірний розвиток культури, що здійснюється водночас із розв'язанням економічних, політичних і соціальних завдань, є важливою закономірністю розвинутого соціалізму. Одне слово, підвищення народного господарства й постійне поліпшення матеріального добробуту трудящих нерозривно пов'язані з підвищенням культури радянських людей. При цьому важливо відзначити, що марксистсько-ленінський світогляд та комуністична ідеологія, які виражають інтереси й ідеали робітничого класу, конкретно втілюються в радянському соціалістичному способі життя².

Нині роль культури, її вплив на всі сфери суспільного життя зростає значно активніше, ніж будь-коли раніше. Для зрілого соціалізму характерне не лише чимраз інтенсивніше прилучення робітничого класу

¹ Див.: Бромлей Ю. В. Етнография на современном этапе.— Коммунист, 1974, № 4; його ж: К вопросу об особенностях этнографического изучения современности.— Советская этнография, 1977, № 1; чимало праць з проблем культури та побуту робітничого класу опублікували також українські радянські етнографи. Див., наприклад: Приходько М. П. Житло робітників Донбасу.— К.: Наукова думка, 1964; Миронов В. В. Культура і побут гірників Радянської України.— К.: Наукова думка, 1965; Гошко Ю. Г. Громадський побут робітників Західної України.— К.: Наукова думка, 1967; Орлов А. В. Сучасний побут робітничої молоді.— К.: Наукова думка, 1970; Пономарьов А. П. Сучасна сім'я і сімейний побут робітників Донбасу.— К.: Наукова думка, 1978 та ін.

² Федосеев П. Конституция СССР и социалистический образ жизни.— Коммунист, 1978, № 2, с. 57.

су до духовних надбань, але й інтенсивна інтелектуалізація його праці³.

Сучасна науково-технічна революція правомірно висуває на перший план висококваліфікованого, висококультурного робітника. Велика перевага соціалізму полягає в тому, що підвищення культурного і загальноосвітнього рівня трудящих він ставить однією з передумов суспільного прогресу і створює сприятливі соціально-економічні умови для найповнішої реалізації даної мети. При цьому не слід вважати, що соціалістичний лад сам по собі автоматично забезпечує перевагу нашого суспільства в цій галузі. Властиві соціалізму величезні можливості для зростання освіти й культури можуть повністю реалізуватись лише організаторською діяльністю КПРС, державних органів, громадських організацій при врахуванні як безпосередніх цілей, так і найдаальших перспектив⁴.

У зв'язку з цим надзвичайної уваги заслуговують процеси, які визначають зміни культурного рівня радянських робітників у період зрілого соціалізму. Насамперед слід відзначити, що дана проблема має ряд аспектів.

Сутність економічного аспекту проблеми зводиться до того, що у відповідності з вимогами сучасного виробництва формується робітник нового типу, який не лише оволодіває новою технікою, але й постійно вишукує різноманітні шляхи для її використання. Для нього культурний і професійний ріст виступають як необхідний елемент трудової діяльності⁵.

Поруч з цим соціально-політичний аспект цієї теми зумовлюється місцем робітничого класу в соціальній структурі суспільства. При цьому слід підкреслити, що, по-перше, темпи зростання загальноосвітнього й культурного рівня робітників не можуть не впливати на інші сфери суспільного розвитку, а, по-друге, треба брати до уваги й демографічні показники, в тому числі віковий фактор, оскільки від рівня культури і освіти робітничої молоді залежатиме в майбутньому ступінь культури класу в цілому.

Можна вказати на закономірності, які визначаються розвитком культурного, загальноосвітнього і професійного рівня робітничого класу. Одна з них виражається в тому, що з наближенням до комунізму все більше міцніють єдність і взаємозв'язки ідеологічної роботи, політичного виховання робітників, підвищення їх культурного і загальноосвітнього рівня. Ця взаємодія розвивається в трьох напрямках. По-перше, з просуванням нашого суспільства по шляху комуністичного будівництва підвищується роль культури у формуванні світогляду радянської людини, її ідейно-моральних переконань⁶. По-друге, комуністичний моральний ідеал і духовне обличчя визначають потребу передових робітників у вдосконаленні своїх здібностей та обдаровань як у безпосередній виробничій діяльності, так і в галузі духовної культури. Потретьє, підвищення культурного і загальноосвітнього рівня полегшує справу політичного виховання робітників, є важливим фактором розвитку їх громадсько-політичної діяльності.

Наступна закономірність зростання ролі підвищення культурного і загальноосвітнього рівня робітників проявляється в тому, що прак-

³ Див.: Духовный мир советского рабочего. Опыт конкретно-социологического исследования.—М.: Мысль, 1972; Духовный мир развитого социалистического общества.—М.: Наука, 1977 та ін.

⁴ Брежнев Л. И. Ленинским курсом. Промови і статті.—Т. VI, К.: Політвидав України, 1978, с. 614—617.

⁵ Див.: Социалистический рабочий коллектив. Проблемы духовной жизни.—М.: Мысль, 1978; Юхнева Н. В. Производственная жизнь рабочих как предмет этнографического изучения.—Советская этнография, 1975, № 1 та ін.

⁶ Детальніше див.: Арнольд А. И. Культура развитого социализма.—М.: Политиздат, 1975.

тично неможливо оволодіти новою складною технікою; здійснювати науково-технічний прогрес, підвищувати продуктивність праці без підвищення культури й освіти робітників. Але й праця робить дедалі більший вплив на духовний розвиток робітників, на їх моральне обличчя. Як ще зауважував А. С. Макаренко, право на працю переростає з економічної категорії в категорію моральну й естетичну⁷.

Загальноосвітній і культурний ріст радянських робітників відбувається на основі бурхливого розвитку науки, культури і освіти. У цьому зв'язку необхідно підкреслити велике значення постанов ЦК КПРС, Уряду й Верховної Ради СРСР про розвиток мистецтва, літератури, середньої професійно-технічної і вищої освіти⁸. З іншого боку, варто підкреслити тісний зв'язок загальноосвітнього й культурного зростання робітничого класу з розвитком економічних умов і підвищенням матеріального добробуту населення. В. І. Ленін писав: «...для того, щоб бути культурними, потрібен певний розвиток матеріальних засобів виробництва, потрібна певна матеріальна база»⁹.

Велике значення для культурного зростання мають заходи, які провадить держава, в напрямку збільшення заробітку низькооплачуваних категорій робітників і службовців, поліпшення пенсійного забезпечення трудящих, надання пільг для тих, хто навчається без відриву од виробництва тощо.

Важливу роль у піднесенні культури робітників, усіх трудящих відіграв перехід на п'ятиденний робочий тиждень. Соціологічні дослідження підтверджують, що загальне збільшення дозвілля супроводжується активним зростанням культурних потреб¹⁰. Зокрема, більше часу витрачається на читання книг, газет, перегляд телепередач, відвідання кінотеатрів тощо. Разом з тим розширюється коло споживачів культури (ця тенденція особливо помітна серед жінок). Два вихідних дні полегшують поєднання праці із заняттями у вечірніх та заочних навчальних закладах. Проте не можна не звернути уваги на ту обставину, що зміна режиму праці й культурного дозвілля не завжди супроводжується активністю відпочинку. Отже, потенційні можливості удосконалення дозвілля робітників можуть повністю реалізуватись лише в тому випадковій, якщо перехід на новий режим праці й відпочинку поєднуюватиметься з подальшим розвитком усієї системи культурного обслуговування.

Характерним аспектом сьогодення є також посилені увага до задоволення культурних потреб робітників безпосередньо на підприємствах. На сучасному етапі ці питання займають важливе місце в комплексних планах економічного й соціального розвитку, завдяки яким перед кожним робітником розкриваються не лише можливості для розвитку виробництва, але й особиста перспектива щодо підвищення загальноосвітньої і професійної підготовки, розширення загальнокультурного світогляду.

Зростанню культури робітників сприяють огляди роботи професійних, комсомольських організацій, органів народної освіти, масового руху молоді, яка працює в народному господарстві під гаслом «Кожному молодому трудівникові — середню освіту». Як показала практика минулих років, огляди сприяли зміцненню навчально-методичної бази шкіл робітничої молоді, розширенню їх мережі, удосконаленню системи викладання. Навчання стало значно предметнішим, учні можуть

⁷ Макаренко А. С. Сочинения. Т. VII.—М.: Художественная литература, 1958, с. 136.

⁸ Див.: Об идеологической работе КПСС. Сборник документов.—М.: Политиздат, 1977.

⁹ Ленін В. І. Про кооперацію.—Повне зібрання творів, т. 45, с. 358.

¹⁰ Див.: Гордон Л. А., Римашевская Н. М. Пятидневная рабочая неделя и свободное время трудящихся (Таганрогские исследования).—М.: Мысль, 1972.

вибирати зручний для них режим занять залежно від родинно-побутових та виробничих умов. У рамках вечірньої (змінної) середньої загально-освітньої школи поєднані різноманітні форми навчання — стаціонарна й заочна, класи майстрів або окремі класи на підприємствах, у радгоспах.

Зміцнюється ділове співробітництво громадських організацій та адміністрації підприємств, будов, радгоспів з органами народної освіти. Наприклад, на Кременчуцькому автомобільному заводі ім. 50-річчя Радянської України під керівництвом партійної організації була розроблена програма спільної діяльності заводського комсомолу і педагогів базової вечірньої школи по завершенню переходу до середнього всеобучу. Про обов'язкову середню освіту для кожного молодого робітника йдеться і в плані технічного переозброєння та соціального розвитку заводу. Такий же пункт включено до колективних договорів, соціалістичних зобов'язань і особистих комплексних планів юнаків і дівчат. У процесі присвоєння звання «Ударник комуністичної праці», «Кращий за професією», «Кращий майстер-вихователь» або ж, коли йде мова про висування їх на більш відповідальну роботу, підвищення виробничого розряду, одним з важливих показників є безпосередні успіхи молодих трудівників у навчанні.

Турбота партії, державних органів, профспілок та громадських організацій про підвищення загальноосвітнього й культурного рівня робітників дає чудові наслідки. Та найсуттєвішим є те, що ці заходи яскраво виражають тенденцію вирівнювання загальноосвітнього рівня робітників різноманітних професійних й галузевих груп, що особливо яскраво простежується на прикладі робітничої молоді.

Характерним для сучасних умов показником загальноосвітнього й культурного рівня робітників є їх активна науково-технічна творчість: винахідництво й раціоналізація, участь у діяльності науково-технічних організацій по пропаганді нового досвіду. Партійна організація, профспілка, адміністрація підприємств надають великого значення розвитку масового руху раціоналізаторів і винахідників.

Важливо звернути увагу й на те, що розробка раціоналізаторських пропозицій та винаходів здійснюється, як правило, в тісній творчій співпраці робітників-новаторів, інженерів, техніків, учених. Чимало передових робітників беруть участь у діяльності рад новаторів, вони є активними членами науково-технічних товариств.

Досвід діяльності рад новаторів й науково-технічних товариств переконливо підтверджує перспективність цих форм співпраці інженерно-технічної й наукової інтелігенції та широкого кола робітників. Це сприяє не лише активізації вдосконалення виробництва, розвитку науки й техніки, зміцненню зв'язків науки з виробництвом, але й стимулює подальше загальноосвітнє і культурне зростання робітничого класу.

Нині постійно підвищується інтерес робітників до оволодіння культурними надбаннями. Про це красномовно свідчить зростання відвідувачів театрів, кіно, бібліотек, музеїв, художніх виставок тощо¹¹. Інтерес до вивчення мистецтва й літератури все тісніше поєднується з активною участю у художній творчості. У 1978 році в нашій країні понад 25 млн. чоловік, представники всіх вікових груп і професій, займалися в самодіяльних гуртках, студіях, ансамблях¹².

Новим виявом турботи партії про зростання народних талантів є постанова ЦК КПРС «Про заходи по дальшому розвитку самодіяльної

художньої творчості»¹³. У ній визначені шляхи вдосконалення художнього виховання робітників, усіх трудящих нашої країни.

Зміст і форми художньої творчості трудящих мас нині особливо багатогранні. Участь у художній самодіяльності, як зауважують деякі дослідники, сприяє «засвоєнню (на рівні інформації й педагогічного впливу з боку керівника) духовно-естетичних цінностей, освоєнню їх (у процесі спільної навчально-репетиційної роботи) і створенню (оригінально-самостійне вирішення художніх завдань у колективі, «вихід» в інші сфери діяльності)»¹⁴.

Варто відзначити, що художня самодіяльність робітників і службовців набрала нових форм свого розвитку, широко використовуючи різноманітні аспекти професійної художньої творчості. Це, зокрема, популярні народні театри, самодіяльні оперні й хореографічні ансамблі, любительські кіно- та ізостудії тощо¹⁵.

Широкий розмах самодіяльної художньої творчості в нашій країні і, зокрема, на Україні, свідчить, по-перше, про можливість робітників, інших соціальних груп і прошарків постійно розширювати свій світогляд, виробляти художні смаки і сталі естетичні критерії, поглиблювати зв'язки і взаємозбагачення культур братніх народів, по-друге, про забезпечення умов для безпосередньої участі народних мас у створенні культурних цінностей. Виконання завдань у галузі культурного будівництва, поставлених XXV з'їздом КПРС, вимагає подальшого удосконалення всіх форм художньої самодіяльності.

Слід вказати й на те, що робітники можуть підвищувати свої загальні знання через мережу політичної й економічної освіти на заводах, фабриках та установах, а також через товариство «Знання». Велику роль у цьому відіграють народні університети: поряд із державною системою освіти, вони становлять самодіяльну форму прилучення значної кількості робітників і службовців до знань. Їхні програми включають пропаганду марксистсько-ленінського вчення й важливих партійних рішень, економічне й професійне навчання, раціоналізаторство й винахідництво, виховання комуністичної моралі й високих естетичних смаків.

Звичайно, не можна забувати й про самоосвіту, яка є природним продовженням загальної і професійної освіти, що поглиблює знання й допомагає у вирішенні проблем духовного розвитку людини. У нашій країні робітники мають великі можливості для всіх видів самоосвіти (загальної, політичної й професійної).

Водночас не слід перебільшувати досягнуті результати в справі загальноосвітнього й культурного росту. Поки що є чимало робітників, які не мають повної середньої освіти. Залишається актуальним завдання стирання відмінностей у культурному обслуговуванні трудящих великих центрів, робітничих селищ і сіл.

При цьому варто ще раз наголосити, що, крім освіти, потрібно звертати особливу увагу й на інші аспекти, які характеризують культурне обличчя сучасного робітника: на науковий світогляд, рівень естетичного виховання, ступінь морального удосконалення, рівень культури праці й відпочинку. В цьому зв'язку необхідно згадати настанову В. І. Леніна про те, що для успішного будівництва соціалізму не досить ліквідувати безграмотність, «на самій письменності далеко не поїдеш. Нам потрібне величезне підвищення культури»¹⁶. Актуальність цього ленінського положення зберігається й сьогодні.

¹³ Правда, 1978, 2.IV.

¹⁴ Березин Б., Косолапов С. Художественное творчество масс — важная часть духовной культуры общества. — Коммунист, 1973, № 17, с. 81.

¹⁵ Детальніше див.: Шевелев Э. А. Союз труда и искусства. — Л.: Лениздат, 1975.

¹⁶ Ленін В. І. Нова економічна політика і завдання політосвіт. — Повне зібрання творів, т. 44, с. 161.

¹¹ Див.: Народное хозяйство СССР за 60 лет. Юбилейный статистический ежегодник. — М.: Статистика, 1977, с. 606, 608, 610, 613.

¹² Правда, 1978, 24.IV.

Динаміка загальноосвітнього й культурного рівня робітників у нашій країні свідчить про подальше зближення й згуртування усіх соціальних груп населення. В кінцевому рахунку сутність культурної революції для самого робітничого класу зводиться до стирання якісних відмінностей в галузі культури між особами, які зайняті фізичною й розумовою працею, тобто піднесення до рівня інтелігенції.

Водночас із загальноосвітнім і культурним ростом робітничий клас все більше стає активним творчим співучасником, своєрідною рушійною силою культурного прогресу суспільства. При цьому, звичайно, потрібно пам'ятати про ведучу роль інтелігенції у розвитку культури. Справа в тому, що співробітництво інтелігенції й робітничого класу в ході культурної революції стало таким же закономірним фактором, як співдружність робітників та інтелігенції у сфері матеріального виробництва й громадсько-політичного життя.

Що ж визначає творчу роль робітничого класу в культурному розвитку нашого суспільства?

Активна участь радянських робітників у культурному житті країни зумовлена насамперед керівною роллю робітничого класу в соціалістичному суспільстві. Робітничий клас, завоювавши політичну владу, не тільки сам оволодів знаннями, досягненнями науки й культури, але й зробив їх надбанням усього суспільства. Держава диктатури пролетаріату, взявши на себе керівництво культурною революцією, набула нової порівняно з капіталістичними державами функції — культурно-виховної. На сучасному етапі ця функція радянської загальнонародної держави дістала всебічний розвиток. Оскільки робітничому класу, як передовій, організуючій силі суспільства, належить провідна роль і в період комуністичного будівництва, він покликаний брати дедалі активнішу участь у здійсненні культурно-виховної функції держави.

Велике значення робітників у культурному розвитку суспільства певною мірою визначає зміни в характері їх трудової діяльності. В ході інтенсивного процесу органічного поєднання виробництва з наукою зростає потреба в освічених робітниках, а це в свою чергу вимагає посиленої уваги до культурно-освітньої роботи, повного задоволення зростаючих духовних запитів робітників.

Не можна не враховувати і суттєвих якісних змін в складі робітничих кадрів, які вперше приходять на виробництво: серед них все більше стає осіб із середньою (повною й неповною) освітою. Зростання духовних потреб робітників робить вирішальний вплив на розвиток системи вечірнього й заочного навчання. Зокрема, різноманітних форм набула організація загальноосвітнього навчання. На великих промислових підприємствах, при виробничих об'єднаннях та великих радгоспах організовані філіали вищих і середніх спеціальних навчальних закладів.

Робітничий клас робить величезний ідейний вплив на розвиток соціалістичної культури. Ефективності такого впливу значною мірою сприяє вирішення партією й урядом всіх питань культурного будівництва з позиції робітничого класу, який втілює у життя ленінське вчення про культурну революцію. Радянські робітники одноставно підтримують партію у її діяльності по забезпеченню високої комуністичної ідейності літератури й мистецтва, по зміцненню їх зв'язку з життям народу, політикою КПРС.

На сьогодні величезне значення має співдружність робітничих колективів з творчою інтелігенцією — письменниками, художниками, композиторами, артистами театрів і кіно. Організуються творчі зустрічі працівників культури з робітниками підприємств; робітники беруть участь у діяльності художніх рад театрів, кіностудій тощо.

Розкриваючи значення ідейного впливу робітничого класу на розвиток соціалістичної культури, необхідно мати на увазі, що він, як провідна сила союзу робітників і селян, допомагає селу в його культурному розвитку¹⁷. Таку допомогу В. І. Ленін вважав гігантським все-світньо-історичним завданням. Колективи підприємств міст здійснюють шефство над селами.

Водночас робітники беруть безпосередню участь в організації і керівництві культурно-освітньою роботою. Свою творчу ініціативу в даному випадкові вони проявляють через Ради депутатів трудящих і їх постійні комісії (з народної освіти, культури, в справах молоді), до складу яких входять разом з представниками інтелігенції й інші соціальні прошарки. Місцеві Ради депутатів трудящих практикують обговорення питань культурного обслуговування населення на засіданнях виїзних сесій на промислових підприємствах. Позитивне значення таких сесій в тому, що робітники допомагають депутатам виявити недогляди в культурно-освітній роботі, а потім активно включаються до виконання наміченого плану.

Стало звичайним явищем, коли робітники на шпальтах газет і журналів, зборах, засіданнях Верховної Ради і місцевих Рад піднімають і кваліфіковано обговорюють невідкладні питання поліпшення культурного обслуговування, розширення мережі культурно-освітніх установ тощо¹⁸.

Важливо відзначити, що творча ініціатива робітничого класу завжди бережно підтримується і широко розповсюджується Комуністичною партією, а тому постійно народжуються все нові форми участі робітників у культурному житті радянського суспільства. Л. І. Брежнев у доповіді на XVI з'їзді профспілок відзначав: «Там, де робоча людина знає, що до її голосу прислухаються, на її думку зважають, що її позиція справді враховується при розробці соціальних і господарських планів, — там, і тільки там, вона відчуває себе справжнім господарем виробництва, господарем своєї долі»¹⁹.

Таким чином, культура робітничого класу становить собою складний, багатогранний процес, зумовлений законами суспільного розвитку, впливом багатьох об'єктивних і суб'єктивних факторів. Відмінною рисою цього процесу є те, що робітничий клас разом з іншими соціальними групами й прошарками трудящих не лише оволодіває вже готовими духовними цінностями, але й дедалі активніше бере участь у їх створенні. В цьому й полягає одна з важливих закономірностей розвитку духовного життя на сучасному етапі комуністичного будівництва. Ця закономірність виражає пануючі в соціалістичному суспільстві світогляд, ідеологію, мораль та відповідні їм цінності і в кінцевому рахунку розкриває внутрішні тенденції розвитку соціалістичного способу життя.

Ленінград

¹⁷ Див.: Бодюл Л. И. Социально-экономические отношения в деревне на стадии развитого социализма.— М.: Политиздат, 1974; Корзун И. П. Преодоление различий между городом и деревней в быту и культуре. Историко-этнографическое исследование по материалам БССР.— Минск: Наука и техника, 1972 та ін.

¹⁸ Див.: Творческая активность народных масс и развитие социалистической демократии.— М.: Наука, 1972 та ін.

¹⁹ Брежнев Л. И. Ленинским курсом. Промови і статті. Т. VI, с. 320.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ПРОПАГАНДИ СОЦІАЛІСТИЧНОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ

В умовах сучасної ідеологічної боротьби і протиборства двох соціальних систем особливого значення набуває пропаганда переваг соціалізму над капіталізмом у всіх сферах суспільного буття, включаючи творення, розподіл та споживання цінностей матеріальної і духовної культури. Музичне мистецтво — один з красномовних показників цих реальних переваг, що законодавчо закріплені в Новій Конституції нашої держави.

Основний Закон СРСР гарантує радянським громадянам застосування їх творчих сил і здібностей, охорону, зростання і широке використання духовних цінностей для їх морального й естетичного виховання, розвиток професійного і самодіяльного мистецтва. В усіх галузях культурного життя, зокрема і в музично-естетичній, всі трудящі нашої країни рівноправні, що «забезпечується загальнодоступністю цінностей вітчизняної та світової культури, які є в державних і громадських фондах; розвитком і рівномірним розміщенням культурно-освітніх закладів на території країни; розвитком телебачення і радіо, книговидавничої справи і періодичної преси, мережі безплатних бібліотек; розширенням культурного обміну з зарубіжними державами»¹.

Розвинуте соціалістичне суспільство зацікавлене в різнобічному і гармонійному розвитку кожної людини. Загальнодоступність, масовість музичної культури як соціальна передумова її народності є наочною рисою музично-естетичної сфери повсякденного життя радянських людей.

Зважаючи на конкретно-історичне становище «двох культур» в до-революційній Росії, про що зазначається в лєнінських роботах, завдання масового поширення музичного мистецтва (наближення народу до мистецтва і мистецтва до народу, як зазначав В. І. Ленін) було найактуальнішим з перших днів Радянської влади. «В Росії ми відбираємо розкішні будинки, палаци у буржуазії і передаємо в розпорядження робітників, щоб вони перетворили їх у свої клуби...»² — говорив В. І. Ленін, виступаючи на мітингу в Пресненському районі Москви. В 1918 році наша країна прийняла першу Радянську Конституцію. На той час на кожну тисячу російського населення припадало 760 неписьменних. Такий стан речей зумовлював і особливості постановки питання про формування художньої культури нового соціалістичного способу життя. В. І. Ленін відзначав: «Для того, щоб мистецтво могло наблизитися до народу і народ до мистецтва, ми повинні спочатку піднести загальний освітній і культурний рівень. (...) Безмежно велика пробуджена і розпалювана нами жадоба робітників і селян до освіти і культури. Не тільки в Пітері і в Москві, в промислових центрах, але й далеко за їх межами, аж до самих сіл. А тим часом ми народ бідний, зовсім бідний. Звичайно, ми ведемо справжню наполегливу війну з безграмотністю. Влаштуємо бібліотеки, хати-читальні у великих і малих містах і селах. (...) Організуємо найрізноманітніші курси. Влаштуємо хороші спектаклі і концерти, розсилаємо по всій країні пересувні виставки і освітні поїзди. Але я повторюю: що це може дати тому багатомільйонному населенню, якому не вистачає найелементарнішого знання, найпримітивнішої культури?»³. Ці рядки — правда

характеристика вихідних позицій нашої культурної революції, яка нині має вже суто історико-пізнавальне значення, про що свідчить перехід у нашій країні до загальної середньої освіти, поєднання досягнень науково-технічної революції з перевагами соціалістичного ладу та розквіт на цій основі музичної культури.

На сучасному етапі переможної ходи лєнінської культурної революції питання про масовість художньої культури ставиться по-новому. Більше того, не тільки (і не стільки) в масовості суть питання, яке тут розглядається в аспекті ідеологічної боротьби двох світів. Адже серед сучасних буржуазних ідеологів, звичайно, не без впливу науково-технічного прогресу (зокрема широкого впровадження в суспільну практику засобів масової інформації), існують і поширюються погляди на художню культуру як на продукт масового споживання, а також ідеї про необмежені можливості соціума (суспільної людини чи-то групи людей) ХХ сторіччя щодо споживання готової продукції духовного виробництва, в тому числі й нічим не регламентованого (й ніким не контролюваного) спілкування з музикою, незалежно від соціально-економічного становища споживачів. Наприклад, у книзі французького вченого А. Моля «Соціодинаміка культури» можна знайти щодо цього чимало конкретних даних про масове спілкування з художньою культурою в різних капіталістичних країнах⁴.

І тут природно виникає питання: який «соціальний статус» музичної культури буржуазного способу життя? Виходячи із сформульованого К. Марксом і Ф. Енгельсом закону, що «пануючими ідеями будь-якого часу завжди були тільки ідеї пануючого класу»⁵ (а такий підхід — єдино достовірний), бачимо, що панівні класи капіталістичного світу добре подбали, щоб у культурному житті людей праці на зміну антидемократичному, елітарному мистецтву і відповідній йому естетиці так званого буржуазного авангарду, прийшло багато різновидів популярного мистецтва — псевдодемократичного, комерційного, що відповідає естетиці так званої буржуазної «масової культури». Ідеологи цього крила «авангардизму» всіляко рекламують спекулятивно-підприємницький підхід навіть до справжніх художніх цінностей. Пропагуючи суто споживацький підхід до культури і мистецтва, панівні соціальні сили експлуаторських суспільств переслідують мету — через принцип споживання заради споживання, а не заради творчого самовдосконалення особистості, перетворити експлуатовані класи в соціально індиферентну масу, а їх окремих представників — в інтелектуально спустошених обивателів. Під усе це підведені наукові підвалини — філософія прагматизму та різні її модернізації, що є так чи інакше ідеологією бізнесу і практикою пасивного пристосування людини до оточення, витлумаченої суб'єктивно-ідеалістично. Незважаючи на уявну несумісність «елітарності» й «масовості» як двох полярних тенденцій буржуазної культури, що ніби взаемовиключають одна одну, вони по суті зорієнтовані на пасивних, позбавлених власної ініціативи споживачів — представників різних антагоністичних класів і соціальних груп капіталістичного «споживацького» суспільства.

Результатом цього є надзвичайна культурна збідненість людей праці, які в умовах капіталістичного суспільства виключаються з процесу культурного розвитку, позбавляються реальних можливостей творчості, бо приватна власність на засоби виробництва не дає можливостей перетворення людини праці з засобу виробництва речей, товарів у головну її мету, тобто у виховання людини «як цілісної і гармонійної іс-

¹ Конституція (Основний Закон) Союзу Радянських Соціалістичних Республік.— К.: Політвидав України, 1977, с. 20.

² Ленін В. І. Повне зібрання творів, т. 36, с. 506—507.

³ В. І. Ленін про літературу.— К.: Дніпро, 1970, с. 531.

⁴ Див.: Моль Абрам. Соціодинаміка культури.— М.: Прогресс, 1973.

⁵ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, том. 4, с. 428.

гоги»⁶. Та взагалі, про який культурний, а тим більше, музично-естетичний розвиток можна говорити, якщо навіть у наймогутнішій капіталістичній державі — Сполучених Штатах Америки, за визнанням буржуазної преси, кожний десятий громадянин неписьменний. «Понад 10 процентів дорослого американського населення, — пише паризька газета «Фігаро», — тобто близько 23 мільйонів людей, практично неписьменні. Вони не спроможні прочитати залізничний розклад або написати заяву з проханням про надання роботи — така оцінка, яку дають особи, відповідальні за постановку освіти (в США — І. Л.).

Що ж до молоді шкільного віку, то питома вага неписьменних в цьому середовищі лише трохи нижча»⁷. За свідченням тієї ж газети, у великих містах США «близько половини безробітних віком від 16 до 21 року практично неписьменні. При тому расові й сімейні обставини залишаються важливими факторами. Молодий негр має в п'ять разів менше шансів навчитися читати і писати, аніж білий. Таке ж становище дітей в сім'ях з низьким прибутком»⁸. Проте прибічники американського способу життя силкуються затушувати зазначені ганебні плями на суспільстві так званого всезагального благоденства нічим іншим, як здобутками науково-технічного прогресу. «В суспільстві, де телебачення користується незрівняно більшим успіхом, ніж бібліотеки, вміння читати і писати вже не розглядається як необхідне в житті», — так, посилаючись на думку американських спеціалістів у галузі освіти, запевняє «Фігаро» своїх читачів, яким тривалий час удобують в голови уявлення про Сполучені Штати як про «вершину сучасної цивілізації»⁹.

Такого змісту повідомлення офіційної преси буржуазного Заходу дають всі підстави для того, щоб вважати культуру (а точніше, безкультур'я) капіталістичного способу життя соціальним анахронізмом цивілізації ХХ сторіччя. Саме йому дав нищівну оцінку в січні 1918 року В. І. Ленін: «Раніше весь людський розум, весь його геній творив тільки для того, щоб дати одним всі блага техніки й культури, а інших позбавити найнеобхіднішого — освіти і розвитку»¹⁰. Принципам класово-антагоністичної організації творення і засвоєння цінностей культури і мистецтва в капіталістичному суспільстві В. І. Ленін протиставив загальнонародний культурний розвиток, тобто культуру як умову, форму і результат безпосереднього виявлення творчої активності найширших мас трудящих усіх національностей в різних сферах життєдіяльності кожного члена суспільства відповідно до його здібностей та інтересів. Саме тут і треба шукати принципові відмінності двох способів життя та відповідних їм культур — соціалістичної і буржуазної, в тому числі і щодо концепцій масовості музичного мистецтва.

У першому випадку (з позицій ленінських принципів культурної революції і демократизації культури соціалістичного способу життя) масовість — вихідний рубіж, початковий етап, «філогенез» демократизації музичної сфери життєдіяльності. З нею пов'язане поступове розширення соціальних функцій музичної культури з метою морально-естетичного самовдосконалення особистості, її духовного збагачення в цілому. Такий тип масовості як прояв (умова і результат) справжньої народності культури досягається на основі не тільки задоволення існуючих, а й формування дедалі зростаючих музично-естетичних потреб мас. Це породжує найглибші емоційні хвилювання, що активізують і певним чином організують свідомість і переживання, які залишають помітний

слід у духовному житті і «зумовлюють, — нагадаймо тут вислів А. В. Луначарського, — його ускладнення, посилення, зростання»¹¹.

В іншому випадку (з позицій ідейних настанов «буржуазно-споживацького» суспільства) масовість — кінцева мета, що переслідується для задоволення невибагливих, а то й просто примітивних міщансько-побутових художніх смаків і запитів (в США — це смаки й запити так званого «середнього американця»). Відвертаючи увагу пригноблених мас від гострих соціальних проблем сучасності, класової боротьби, ідеологи буржуазного способу життя не випадково культивують дегуманізовані вульгарно-гедоністичні надмірності, що шукають поживу в сфері спрощених форм побутового музикування або в стереотипах «індустрії» легкої розважальної музики (джаз, рок, біт). Звичайно, жанри і форми легкої музики тут ні при чому, йде мова про їх надмірну амортизацію в найгірших стандартизованих зразках, що зростають на ґрунті естетики буржуазної «масової культури», про перетворення музичної розважальності в єдиний об'єкт естетичних інтересів. «Пропаганда низькопробної музики, — зазначає з цього приводу Н. Яковлева, — намагається нав'язати, впровадити, оживити в масовій свідомості ідеї і настрої «споживацької ідеології», яка, і це треба підкреслити, емоційно пов'язана не з любов'ю людей до легких, розважальних музичних жанрів і форм, а з таким станом особистості, при якому прагнення до розважальності стає її єдиною музично-естетичною потребою»¹². Все це неминуче веде не тільки до штучного звуження емоційної сфери людського буття, не тільки до виключення суб'єктів (індивідуумів і цілих соціальних верств суспільства) з більш широкої системи суспільно-музичної комунікації, але й, на жаль, до їх ілюзорного перенесення у дрібнобуржуазний світ споживацької психології, міщансько-побутового, сумнівної якості естетичного комфорту. Тут найменше витрачається інтелектуальна енергія, а натомість спостерігається деградація духовних потреб за рахунок прогресування спрощеного ставлення до культурних цінностей. Такий світ почуттів і настроїв не тільки не збагачує, а, навпаки, глибоко пригнічує, духовно поневолює тих, хто причетний до нього. При цьому, виступаючи проти пізнавально-виховних функцій музичного мистецтва, авангардисти масової псевдокультури буржуазного Заходу використовують прикладну, зокрема танцювально-розважальну музику здебільшого для далеко не естетичних цілей, перетворюючи її в супровід всіляких еротичних видовищ, а їх учасників — на духовно спустошених людей, що плазують перед культом «ангажованих» строкатих мод капіталістичного способу життя.

Отже, питання про соціальні функції музичного мистецтва має всі ознаки ідейно-класових орієнтацій, що наочно проступають і в культурно-побутових сферах різних способів життя — соціалістичного і капіталістичного. Висвітлюючи це питання, радянський музикознавець А. Сохор у доповіді на VII Міжнародному музичному конгресі, який відбувся в Москві 1971 року, слушно відзначив, що «в сучасному світі існує три види музичної культури, які відрізняються за принципами функціонування музики в суспільстві: відверто антидемократична культура (елітарна), псевдodemократична (масова) і демократична. Принципи антидемократичної культури: «багато що — небагатом», «оригінальне — вибраним», «коштовне — по дорогій ціні». Принципи псевдodemократичної культури: «мало що — багатом», «стандартне — масі», «дешеве — по дешевій ціні». Принципи демократичної культури: «багато що — багатом», «оригінальне — кожному», «коштовне — по

⁶ Межуев В. М. Культура и история. Актуальные проблемы исторического материализма. — М.: Политиздат, 1977, с. 163.

⁷ Жуков Юрий. Каждый десятый неграмотен. Это говорят они сами. — Правда, 1978, 25.VIII.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Ленін В. І. Повне зібрання творів, т. 35, с. 277.

¹¹ Октябрь и музыка. Сб. ст. — М.: Музыка, 1977, с. 30.

¹² Яковлева Н. Музыка в системе пропаганды. — В кн.: «Искусство и идеологическая работа партии». — М.: Мысль, 1976, с. 225.

доступним цінам»¹³. Згідно ленінського принципу демократизації культури, музичне мистецтво в системі соціалістичного способу життя функціонує під гаслом: «цінне, коштовне, краще — всьому народові!». Цим самим воно протистоїть як антидемократичній — «елітарній», так і псевдodemократичній — «масовій» культурі буржуазного способу життя, саме монолітною єдністю високої ідейно-естетичної цінності, широкої масовості та глибокої поліфункціональної дієвості.

За таких умов музична соціалістична культура перетворюється на художньо й політично цілеспрямований фактор пропаганди незаперечних переваг соціалістичного способу життя перед капіталістичним. В даному випадку соціальна функція музичного мистецтва з найбільшою повнотою розкривається як агітаційно-пропагандистська, пов'язана з можливостями безпосереднього впливу музики на чуттєві і волевій якості слухачів, а через них на весь їх духовний світ. Володіючи сугестивною здатністю викликати у людей певні почуття і ставлення до дійсності, а звідси, формуючи моральні якості людини — мужність, героїзм, душевну щедрість, любов, ненависть, — музичне мистецтво бере активну участь в ідеологічній сфері життєдіяльності і, таким чином, не обмежується емоціонально-гедоністичним впливом на слухача.

Якщо підходити до радянської музики як до фактору утвердження та пропаганди соціалістичного способу життя, можна зрозуміти причини зростання її суспільно-перетворюючої ролі, збільшення питомої ваги в її соціальних функціях ідеологічних моментів. Останні дедалі більше відчутні із зростанням в культурному житті суспільства ролі політики, принципів комуністичної партійності в усіх ідеологічних сферах. У цьому зв'язку XXV з'їзд КПРС накреслив шляхи оновлення та вдосконалення арсеналу ідейно-виховних методів з урахуванням більш ефективного використання всіх засобів масової інформації та пропаганди.

З цього погляду пропаганда музики і музична пропаганда — завдання далеко не однозначні як за своїм змістом, так і за обсягом практичних заходів, що впливають з них. Пропаганда музики диктується необхідністю задоволення, розвитку та удосконалення музичних смаків і потреб. Музична ж пропаганда цим не обмежується. Вона передбачає використання музики в ролі своєрідного організатора мас, як засобу ідеологічного впливу на маси. Результати такого впливу на слухачів мають виходити за межі психологічного, сугестивного ефекту і переслідують мету ідейно-естетичного формування людини в цілому, в єдності її світовідчуттів і світогляду, тобто політично, морально-етично, а не тільки емоційно. Інакше кажучи, широка і складна система музичної пропаганди включає пропаганду музики не самодостатньо, а як один із складових елементів (згадаймо у цьому зв'язку взаємодію понять «музичне виховання» і «виховання засобами музичного мистецтва»). Методологічним орієнтиром тут служать думки В. І. Леніна про соціально-виховні функції літератури і мистецтва, викладені в статті «Партійна організація і партійна література». Не випадково В. І. Ленін наголошував на необхідності «пропаганди соціалізму робітничою піснею»¹⁴, підкреслюючи цим поєднання ідеологічних і організаторських можливостей мистецтва, завдяки чому воно стає агітаційним засобом, могутнім організуючим знаряддям, нічим незамінним фактором соціалізації особистості.

Цілком зрозуміло, що в сучасних умовах музичне мистецтво може успішно здійснювати своє агітаційно-пропагандистське покликання (на-

звемо його ідеологічною надфункцією) лише при розумному й цілеспрямованому використанні як самого мистецтва, так і всіх технічних засобів масової комунікації.

Якщо звернутись до характеристики радянського способу життя, яка була дана на XXV з'їзді КПРС¹⁵, і пов'язати її з першочерговими завданнями музичної пропаганди, можна визначити їх як завдання ідейного виховання мас одночасно в кількох напрямках. Серед них, враховуючи можливості музичного мистецтва, виділимо виховання трудящих у дусі радянського патріотизму і соціалістичного інтернаціоналізму. Ідеологічна функція музики тут може бути зведена до патріотично-інтернаціоналістського виховання. Оскільки соціалізація почуттів — одна з прерогатив музики, метою пропагандистського впливу музики на слухача є формування у нього патріотично-інтернаціоналістичної переконаності; звідси завдання музичної пропаганди — в закріпленні в почуттях особистості знань, уявлень і оцінок, здобутих через весь комплекс освіти, навчання та виховання, що стосуються становлення радянського народу як нової інтернаціональної спільності людей. Враховуючи все це, зокрема специфіку пропагандистської дії музики на духовний світ особистості, дослідник музичного радіомовлення Н. Яковлева справедливо зауважує: «Виховання інтернаціоналістських почуттів власне музичними засобами передбачає розвиток у масового слухача здатності сприймати красу не тільки свого національного мелосу, а й мелодичних багатств, створених іншими народами. Розвинена емоційна чутливість породжує почуття причетності до музичних культур інших народів нашої країни і закріплює усвідомлення духовної спільності з ними»¹⁶.

Ідеологічна надфункція в інтернаціональному вихованні засобами музичної пропаганди завдяки спілкуванню з музичними культурами братніх народів синтезує в собі пізнавальну функцію, а також естетичну, бо розвиває музичні смаки, долає художню інерцію у сприйманні незвичного музичного матеріалу. Науково-технічний прогрес і тут робить свій внесок, розширюючи діапазон духовного засвоєння світового мистецького — і композиторського і виконавського — досвіду. «Музичне мовлення, — розвиває далі свою думку Н. Яковлева, — активно і цілеспрямовано впливає на створення ідеологічних передумов подальшого усе тіснішого зближення націй, стаючи своєрідним прискорювачем культурного обміну між різними народами нашої країни, сприяючи взаємозбагаченню специфічних ціннісних орієнтацій радянських людей, які все більше збігаються»¹⁷.

Саме на ідейно-естетичних засадах культури соціалістичного способу життя виникають і посилюються інтернаціоналістські тенденції радянської багатонаціональної музики, що демонструє усьому людству найпрогресивніший шлях розвитку національних музичних культур, які ґрунтуються на взаємозбагаченні всіх жанрів народної і професійної творчості, співробітництва й рівності всіх композиторських і виконавських шкіл. Досягнення радянської музичної культури і бурхливий розквіт масової художньої самодіяльності є не тільки суто художні, але й політичні фактори культурного прогресу, а отже дієві засоби пропаганди музично-естетичних здобутків радянського соціалістичного способу життя. Зустрічі з радянським музичним мистецтвом на міжнародній арені не тільки естетично збагачують людей Заходу. Вони водночас сприяють вивільненню їх суспільної свідомості від всіляких забобонів у дусі психологічної «холодної війни», стимулюючи розвінчання буржуазних наклепів на нашу дійсність. Не випадково, напри-

¹⁵ Див.: Матеріали XXV з'їзду КПРС.— К.: Політвидав України, 1976, с. 98.

¹⁶ Искусство и идеологическая работа партии.— М.: Мысль, 1976, с. 203.

¹⁷ Там же, с. 217.

¹³ Музыкальные культуры народов. Традиции и современность.— М.: Советский композитор, 1973, с. 251.

¹⁴ Ленин В. И. Развитие рабочих хорів в Німеччині.— Повне зібрання творів, т. 22, с. 263.

клад, в одному з відгуків французьких глядачів на виступ артистів Радянського Союзу відзначалося: «Після ваших концертів уже ніхто не зможе стверджувати, що національна культура і мистецтво в радянських республіках нівельовані»¹⁸. Численні творчі перемоги радянських музикантів на міжнародних конкурсах і фестивалях — переконливий показник розквіту художніх культур народів СРСР як самобутніх естетичних здобутків соціалістичного способу життя. Радянський Союз є світовим лідером у використанні в музичному житті та суспільно-музичних комунікаціях класичних зразків прогресивної музики всіх народів світу. Багатонаціональна й багатотисячна армія радянських музикантів виконує благородну місію провідника високих художніх традицій світового мистецтва в інтернаціональному масштабі, що також пов'язано з пропагандою соціалістичного способу життя через розгалужену мережу театрів і концертних залів, радіомовлення, телебачення, кіно та інших інформаційних джерел.

Нині радянська музика в співдружності з іншими мистецтвами, озброєними комуністичною ідеологією, ленінськими естетичними настановами і національною політикою КПРС, оспівує «духовно-моральні ідеали соціалістичного способу життя, тим самим активно сприяючи міжнародному визнанню його реальних переваг перед способом життя капіталістичного суспільства»¹⁹. Панівним на Заході ідеям і настроям соціального песимізму, духовної спустошеності тощо вона «протиставляє життєстверджуючий пафос, історичний оптимізм, моральну чистоту»²⁰. В цьому запорука її прекрасного майбутнього як впливового способу утвердження й пропаганди соціалістичного способу життя, що є одним з головних підсумків пройденого ленінським курсом шляху. Про нього говорив на XXV з'їзді КПРС Генеральний секретар ЦК КПРС, Голова Президії Верховної Ради СРСР Л. І. Брежнев: «Атмосфера справжнього колективізму і товариськості, згуртованість, дружба всіх націй і народів країни, які міцніють день у день, моральне здоров'я, яке робить нас сильними, стійкими,— такими є яскраві грані нашого способу життя, такими є великі завоювання соціалізму, що увійшли в плоть і кров нашої дійсності»²¹. З соціалістичним способом життя безпосередньо пов'язана радянська людина, яка за роки після Великого Жовтня «невпізнанно змінилася, поєднала в собі ідейну переконаність і величезну життєву енергію, культуру, знання і вміння їх застосовувати»²². Нині соціалістичний спосіб життя впевнено крокує ленінським курсом до комуністичних вершин матеріального і духовного добробуту, об'єднуючи народи країн соціалістичної співдружності в могутню силу культурного прогресу всього цивілізованого світу.

Музична культура розвинутого соціалістичного суспільства як один з соціально-естетичних факторів радянського способу життя не становить винятку. Адже музика є складовою частиною духовної культури, невід'ємним елементом, яскравим художньо-естетичним проявом найпрогресивнішого в світі способу життя. Вона охоплює майже всі сторони нашого суспільного буття, проникає у художню свідомість і побут багатомільйонних мас, як один з «репрезентаторів» високого рівня культури, що зріс і змужнів на ґрунті естетики ленінізму — революційної теорії і практики соціально-культурного перетворення світу.

Київ

¹⁸ Советская культура, 1975, 24.1.

¹⁹ Искусство и идеологическая работа партии, с. 83.

²⁰ Там же.

²¹ Матеріали XXV з'їзду КПРС, с. 98.

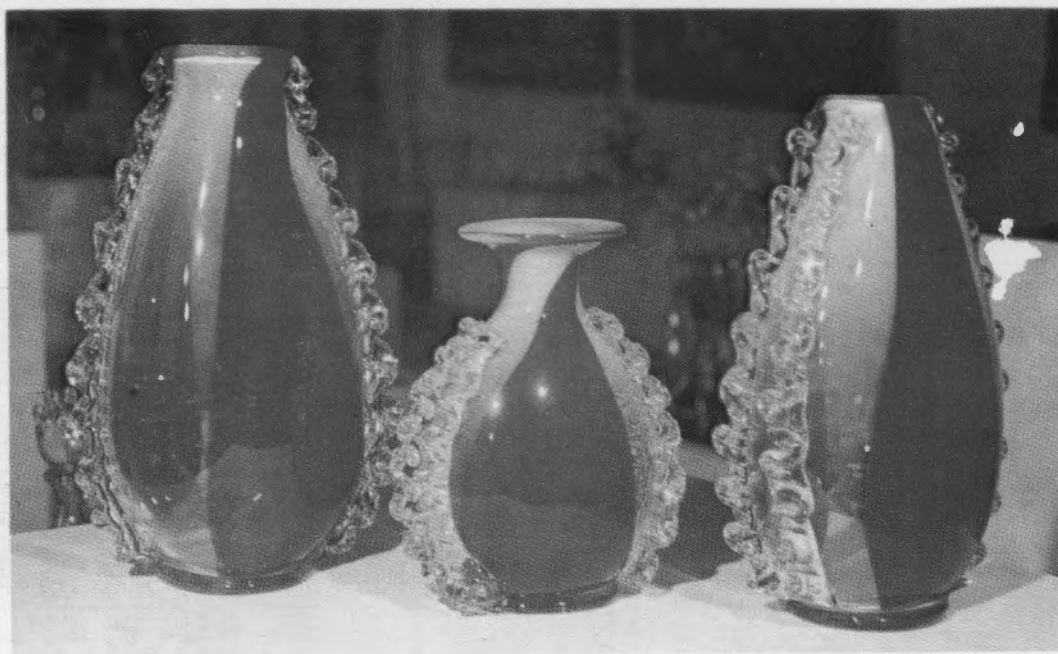
²² Там же.



Л. Панченко.
Вічний вогонь. Аплікація.
Київ, 1978.
Фоторепродукція Г. М. Федорця.



Н. Ю. Протор'єв, В. С. Протор'єв.
Декоративна таріль.
Кераміка, розпис.
Васильків Київської області. 1978.
Фоторепродукція Л. О. Чоботька.



Є. І. Шимоняк.
Декоративний посуд. Художнє скло.
Львів. 1975.
Фоторепродукція Г. М. Федорця.

Н. С. ГАСАНОВА

ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО
В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕМАТИЧНОМУ КИЛИМІ

Українське декоративно-прикладне мистецтво розвивається в єдиному руслі багатонаціонального радянського мистецтва. Творчі процеси, що відбуваються в ньому, нерозривно пов'язані з магістральними шляхами всього нашого мистецтва.

Килимарство — один з найпоширеніших видів декоративного мистецтва, нині особливо привертає увагу художників і мистецтвознавців. «Поряд з масовим орнаментальним килимом широкого розвитку в радянський час набув на Україні сюжетно-тематичний килим, у створенні якого українські майстри досягли високої досконалості. Такі килими мають унікальний характер і виготовляються в основному для виставок. Подальший розвиток цього виду монументально-декоративного мистецтва передбачає створення різноманітних сюжетно-тематичних композицій, призначених для використання їх в оздобленні інтер'єрів громадських споруд»¹.

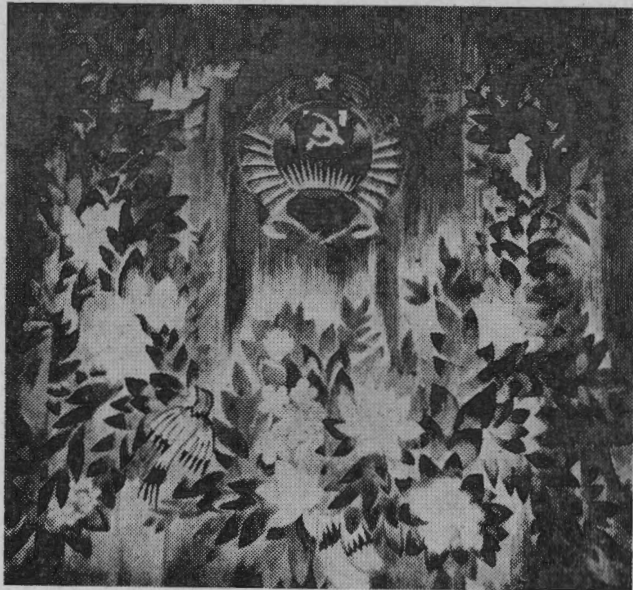
Українське килимарство 70-х років відзначає стильова множинність, різноманітність художніх прийомів, тематичних трактувань, образних характеристик, прагнення до розкриття конкретних подій і нових соціальних змін у житті країни.

Духовна краса радянської людини, героїка її трудових і бойових звершень, величні перетворення, що відбуваються в нашій країні, зумовили зміст і образний лад багатьох сюжетно-тематичних килимів останнього десятиріччя. Розглянемо на конкретному матеріалі деякі нові тенденції в цьому жанрі. Молоді художники, розвиваючи традиції українського килимарства, намагаються розкрити складні суспільно-важливі теми, як це роблять, зокрема Л. Болтивець у гобелені «Мрія про політ», О. Гнедаш — «Пісня протесту», О. Владимірова і В. Прядка — «Герої Аджимушкая» тощо. Їх твори переконливо підтверджують вірність обраного шляху щодо оцінки подій, тем та способів їх втілення у пластику текстилю, лінію, колір.

Художники українського прикладного мистецтва в своїх роботах відтворюють історичний літопис країни, правдиво показують життя і діяльність тих, хто боровся за щастя, свободу і незалежність Батьківщини. Відображення історико-революційної і ленінської тематики в сучасному гобелені набуло особливого смислового забарвлення і переросло в стилістично новий напрямок у творчості покоління митців різних творчих спрямувань, які неодноразово зверталися до цих тем, розв'язуючи їх як органічне ціле — Жовтень і Ленін нероздільні. Проте, в творчій інтерпретації художників І. та М. Литовченків, С. Джуса, В. Засяленка, М. Жиліної та інших тканий стінопис, де розкриваються ці теми, не тільки сприймається по-новому, але й має іншу функцію — являє собою пластичний засіб монументальної пропаганди і агітації (гобелени І. та М. Литовченків «Ленін серед нас», С. Джуса «Крим соціалістичний», «Лицарі революції», «Батьківщина моя», «Музика революції», В. Васяленка «Марш Жовтня», В. Никуліної «Бойова молодість» та ін.).

Розвиток цього сюжетно-тематичного напрямку в художньому вирішенні гобелена певною мірою змінив і його призначення. Нині роль гобелена в інтер'єрі громадських споруд стала складнішою. Вона переросла межі тільки візуального сприйняття декоративного твору мистецтва як прикраси і наповнилася змістом, характерним для засобів

¹ Жук А. К. Український радянський килим.— К.: Наукова думка, 1973, с. 1.



Бердников К.
Гобелен «Єднання праці
і мистецтва». Фрагмент.
Інтер'єр Палацу культури
заводу «Дормаш»
м. Бердянська
Запорізької області.

наочної агітації, що здатні впливати на психологію людини, виховувати її, пробуджувати в ній високі патріотичні почуття. Героїко-романтичний гобелен дістав нову соціальну характеристику, можливість розкривати і вирішувати архітектурно-художню тему інтер'єра спеціального призначення — його образне трактування. В цих гобеленах розкриваються і відображаються зміни, що їх принесла Велика Жовтнева соціалістична революція, образи вождя та його соратників, керівників Комуністичної партії Радянського Союзу, історичні звершення і події в житті нашої країни. Так, художник С. Джус, вибираючи для своїх творів теми соціального звучання, історичної значимості, ніби розпочинає діалог з часом, намагається втілити найістотніше, що залишає слід в історії. У його гобелені зображальність свідомо і цілеспрямовано корегується ідейною конкретністю теми. В цьому плані особливої уваги заслуговує гобелен «Лицарі революції» (3,5×6,5 кв. м), де ніби в кадрах кінохроніки зафіксовані події Великої Жовтневої соціалістичної революції. В центрі композиції — В. І. Ленін та його соратники Ф. Є. Дзержинський, Я. М. Свердлов, а поруч із ними ті, хто завоював для майбутніх поколінь свободу і щастя. В панорамі відтворених подій — загони ополченців і легендарних будьонівців. У стилізованому зображенні полум'я, що коливається і охоплює з усіх боків землю, зображений Смольний — штаб революції.

Основна ідея твору — єдність і згуртованість народу, його непереможність у боротьбі за свободу і щастя всього людства. Істотне значення в художньому вирішенні гобелена має побудова композиції, тема і колір, палітра барв, якими майстерно володіє С. Джус. Кольорова гама гобелена побудована на контрастних сполученнях пурпурово-червоних і сіро-блакитних тонів. Добре змальовані й відтворені в кольорі образи лицарів революції надають гобеленові особливої цільності й правдивості зображення. Його художнє вирішення набуває характеру символічного партійного документа революційного часу, який здатний зберегти для нащадків яскраві сторінки з історії нашої країни. Заслуга С. Джуса також і в тому, що він зумів знайти нове вирішення гобелена-пам'ятника, у своїй нетрадиційній трактовці, що ще більше підсилює роль і значення гобелена в сучасному монументально-декоративному мистецтві. За цей гобелен С. Джус в 1977 р. був відзначений

почесним званням лауреата премії імені Ленінського комсомолу і йому було вручено Почесну грамоту ЦК ВЛКСМ. За своїми художніми якостями і революційно-патріотичним пафосом гобелен «Лицарі революції» можна поставити в один ряд з кращими творами цього жанру.

З кожним роком у створенні українського гобелена художники-монументалісти беруть все активнішу участь, що спостерігається в перенесенні елементів монументального мистецтва на декоративно-прикладне і зокрема на гобелен. У кожному такому творі відчувається монументаліст за принципами композиційного вирішення, кольорової побудови площини гобелена, масштабністю зображення, співвідношенням планів зображуваного, де художник використовує категорії монументального мистецтва. Від декоративного ж вони беруть яскравість кольорів, умовно-площинне трактування рисунка, узагальненість форм зображення і принципи взаємодії його елементів.

Проте цей природний процес «внутрішнього синтезу», як відзначає В. Гусев², під силу лише художникам з досвідом і здібностями. Цими якостями володіють художники-монументалісти — подружжя Джус. Їхній почерк характеризує наслідування традицій українського народного ткацтва, реальність сучасності, велика емоційність і суб'єктивність сприйняття, творча інтерпретація дійсності та історичних подій. Манера і художня стилістика їхніх гобеленів тісно пов'язані з часом. Підтвердженням цього є нові монументальні гобелени «Батьківщина моя» і «Музика революції» (5×3 кв. м), створені художниками на честь 60-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції. Гобелен «Батьківщина моя» (5×4,5 кв. м) — історична повість про велику, непорушну дружбу народів п'ятнадцяти братніх республік нашої країни.

Багатофігурна тематична композиція побудована за принципом двопланового простору. На першому плані — п'ятнадцять дівчат у національних костюмах, які танцюють, в центрі — росіянка і українка. Вони зображені на тлі пам'яток архітектури — Кремля в Москві та основних споруд і пам'ятників союзних республік. Динамічна побудова композиції наповнює її особливою життєстверджуючою силою. Комбінація живописних і декоративних прийомів знайдена художниками у вдалому сполученні. Майстри вводять у тканий візерунок світлотінь, що дає можливість реалістично, об'ємно трактувати фігуративний рисунок, використовуючи багато тонів, напівтонів, відтінків. Колір у гобелені створює ілюзію світлоповітряного середовища, підсиленого живописними ефектами м'якого переходу кольору в колір. У загальному колориті полотна виділяються три основні кольори: кремово-золотавий, блакитно-бірюзовий, складний червоно-коричнево-вишневий. В новій декоративній текстильній фресці на тему дружби народів митці віртуозно використовують можливості народної ткацької техніки «кругляння». В композиції цього декоративно-монументального панно, в складному взаємозв'язку стилізованих фігур і кольорового ритму художники С. і Л. Джус знайшли рівновагу між вертикальними і горизонтальними ритмами зображення, домоглися характерної для фрески м'якості фарб.

«Відродження українського килима відбулося в радянський час. Кращі риси українського дожовтневого килима — чудовий колорит, орнаментальне багатство композицій та розмаїтість — збережені й набули дальшого розвитку в творчості українських радянських майстрів. Сучасний килим збагатився новими рисами, які відбивають радянську дійсність. Поява тематичного килима як наслідок благородної співпраці народних майстрів і художників-професіоналів — видатне досяг-

² Гусев В. Е. Эстетика фольклора.— М.: Искусство, 1970, с. 16.

нення українського радянського килимарства»³. Український радянський гобелен ґрунтується на багатих народних традиціях килимарства, мотивах української вишивки, гаптування і художнього ткацтва, орнаментальних декоративних тканин. У загальному руслі розвитку сучасного гобелена український займає своє певне місце. Це пояснюється тим, що в українському гобелені бережливо ставляться до національних традицій рівного паласного ткацтва, а також до техніки гобеленого ткацтва, що пережила століття і збереглася до наших днів. З покоління в покоління майстри передають способи фарбування і спеціального просушування пряжі, прийоми побудови геометричних і рослинно-орнаментальних композицій.

Спроби творчого опанування художньою спадщиною народу в кожного митця мають свої відмінності, розвиваються різними шляхами, використовуючи різноманітні джерела. Наприклад, заслужений художник республіки Л. Товстуха працює в манері українських народних майстрів килимарства, зберігаючи традиційні прийоми композиційної побудови килимів. Більшість його робіт — рослинно-орнаментальні композиції, побудовані за схемою давніх народних квіткових килимів. Зображальні мотиви у його творах відзначаються ритмічністю, гармонійним кольоровим сполученням. Вибір тематики зображуваного, сюжетна або орнаментальна розробка композиції, кольоровий діапазон, і, нарешті, органічне засвоєння традицій національної художньої спадщини — все це надає килимам Л. Товстухи неповторних рис. Він представляє новий напрямок у створенні рослинно-орнаментальних гобеленів («Зима», «Лісова пісня», «Блакитний ранок»), яким притаманні нові прийоми стилізації рослинних мотивів та ритми їх розміщення на тлі килима, що засвідчує нове переосмислення традицій в національному килимарстві.

Процес взаємодії народного і професіонального мистецтва набирає нових рис, що раніше лишалися поза увагою митців-професіоналів.

Художники-професіонали, зокрема заслужена художниця УРСР Л. Жоголь, розвивають творчі зв'язки архітектури і декоративного мистецтва. Використовуючи і трансформуючи прийоми народного ткацтва та орнаментальної стилістики народних художніх тканин, вона по-новому пов'язує композицію і художню тематику килима з сучасною архітектурою громадських будівель. Передаючи асоціативні образи і барви природи крізь призму особистого почуття, Л. Жоголь розвиває в гобелені тенденцію, побудовану на декоративному кольорово-пластичному вирішенні образів, де основними деталями є колір, укрупнені зображувані форми. Умовність зображень притаманна багатьом її гобеленам, вирішеним в символіко-асоціативному ключі. Передусім це гобелени «Вічний вогонь», «Квіти планети Земля», «Літо», «Травневі луки».

Предметом уваги художниці є власні враження, емоційна сфера життя. Часто зовні простий сюжет концентрує на собі увагу цікавим графічним або кольоровим трактуванням, комбінацією технік ткацтва. Інколи цей невігядливий сюжет передає напружену думку і почуття, близькі й зрозумілі багатьом завдяки яскраво вираженому ліричному світовідчуттю, що особливо характерно і для килимів Н. Бабенко, О. Машкевича, Л. Товстухи. Ці художники стилізують рослинні узори. Руки майстрів перетворюють грона ягід і квітів у квітуче дерево, що символізує полудень. Акварельна прозорість блакитно-бірюзових тонів тла килима зливається із зображенням квітучого дерева і передає настрій в килимі «Блакитний ранок» Л. Товстухи. Такий же квітковий орнаментальний мотив, який особливо полюбують на Полтавщині, дістає нову трактовку в його килимі «Квіти Полтави». На жаль, прізви-

ща майстрів — виконавців гобелена часто не вказуються, що позбавляє індивідуальності працю ткачів. Саме їх спільна творчість з митцем є ніщо інше як найяскравіший прояв традицій і новаторства в тематичному килимарстві.

У процесі створення українського сучасного гобелена беруть участь і художники промисловості, які також роблять певний внесок у образний ідейно-художній стрій тематичних килимів. Так, гобелен художника Херсонського бавовняного комбінату Б. Каплуновича — ліричний твір, сповнений глибокого смислу і певного пафосу. Гобелен називається «За землю, за волю», і саме в цій назві розкривається основна ідея твору. На невеликому полотні відтворена сцена прощання солдата з коханою дівчиною. Через цю просту, на перший погляд, побутову сцену, художник тонко передає зміст твору: все найдорожче в житті повинно бути підпорядковане головному — боротьбі за волю, землю, хліб. Мажорна кольорова гама гобелена підсилює драматизм відтвореної сцени. Насичені темно-червоні кольори в сполученні з вохристо-золотавими та оливковими тонами підкреслюють почуття внутрішнього напруження ліричних героїв. Колір у гобелені є «будівельним матеріалом» композиції, певним підтекстом сюжету.

Зовсім інше завдання поставив перед собою художник В. Василенко. В його монументальному гобелені «Марш Жовтня» (3,5×4 кв. м) особливо яскраво передано духовну єдність вождя з революційними масами. За характером художнього трактування це епічне асоціативно-образне полотно, навіяне героїкою революційних подій, поезією В. Маяковського, О. Блока. Митець робить спробу показати в розвитку основні етапи революційної боротьби і героїчні завоювання Великого Жовтня, здійснені під керівництвом В. І. Леніна та його послідовників. Композиція гобелена складається з трьох частин, де зображені події прочитуються поступово зліва направо. В цьому гобелені, як і в тематичному килимі «50 років СРСР», В. Василенко використовує художні прийоми монументального мистецтва, зосереджує увагу на пластичності кольору, збільшених кольорових планах, підкреслює динаміку фігуративних зображень і характеризує образи основних персонажів засобом зовнішньої сумарної характеристики. Деяка умовність рисунка, аплікативність зображення наближає гобелен до монументального плакату. Напружені вигини ліній підкреслюють певний графічний ритм. Лінійність стилю в рисунку викликає ілюзію полегшення об'ємів. А якщо говорити про роль і символіку кольору в цьому гобелені, то слід визнати, що в даному творі він наділений не стільки функціональною роллю, скільки підкреслює пафос твору. Проте, цей прийом застосовано не зовсім вдало, що свідчить про необхідність перегляду деяких усталених орієнтацій художника.

Багато хто з українських художників прикладного мистецтва, вкладаючи у свої твори філософський смисл, тяжіє до активного кольору. Художники української школи гобелена завжди використовують статичну геометричну площину та обмежений простір полотна, майже ніхто з них не захоплюється просторовими структурами з текстилю. Виняток становить один гобелен художниці М. Жиліної, представлений на ювілейній республіканській виставці «Ленінським шляхом» (1977 р.). Цей гобелен «Ювілейний» заслуговує особливої уваги, бо подібні твори можна кваліфікувати як вид текстильних виробів сувенірно-подарункового призначення. За художнім трактуванням робота більше належить до атрибуції, якій притаманна певна знакова функція. Геометричність форми твору виправдана композиційним задумом і не заважає сприйняттю зображення скремих геральдичних елементів, зокрема герба СРСР, над яким зафіксовані дати 1917—1977 і вписані слова — «Слава ХХV з'їзду КПРС». Інші символічні зображення, розміщені в чотирьох великих колах, потребують глибшого розкриття змісту і більш

³ Запаско Я. Українське народне килимарство.— К.: Мистецтво, 1973, с. 96—97.

чіткого графічного зображення. В них слабо визначені асоціації автора, звернення до мови концентрованого символу.

Символічної знакової функції набуває невелике за розміром полотно «Прапори Жовтня» Л. Жоголь, в якому символ нашої держави — герб і 15 прапорів братніх республік уміло перетворені митцем на декоративний образ. Інша лірична характеристика в її гобелені «Київ — улюблене місто», де по суті немає конкретного образу міста, а є графічний символ у вигляді річки, каналів, берегів, які обіймають вічно юне і стародавнє місто. І цей символ, характерний для міста, глядач швидше зрозуміє, додумає, ніж коли ітиме від візуального сприйняття побаченого.

Гобелен «Вічний вогонь» виконаний Л. Жоголь на честь 30-річчя звільнення нашої країни від фашизму. В пам'ять про тих, кому люди зобов'язані своїм мирним сьогоденням, художниця створила нев'янучий образ слави. Композиціям Л. Жоголь не притаманна еkleктична зовнішня стилізація. Не порушуючи законів декоративного мистецтва, митець komponує свої роботи так, що вони звучать емоційно і проникливо. Домагаючись засобами декоративної пластики максимальної виразності, експресії і музичної ритміки, наснажуючи свої композиції рисами сучасності і народної творчості, вона своєрідно розкриває взаємозв'язок новаторства і традицій.

У творчості художників прикладного мистецтва по-новому звучать магістральні теми сьогодення. Замислюючись над новими тенденціями в художньому вирішенні декоративних тканин і гобеленів, можна зробити висновок, що в їх сюжетно-тематичній і художній різноманітності спільним є конкретна тема зображення. Нині в розвитку українського гобелена перше місце зайняв оповідний сюжет. У цій стильовій течії предметна достовірність зображуваного виступає як усвідомлений прийом, що має свою внутрішню логіку, як прагнення передати суть подій, які відбуваються на певному етапі розвитку нашого суспільства.

Паралельно з'явилися твори, де сюжет ніби зникає, поступаючись зображенню окремих моментів, позбавлених традиційних смислових і емоційних зв'язків. Досить часто зустрічається асоціативне трактування образів, подій, явищ, коли предметний світ гобелена несподівано стає головною діючою особою. І, нарешті, відзначимо появу творів самостійного ідеологічного характеру, що виконують знакову та емблематичну функцію і стають активним засобом наочної агітації і монументальної пропаганди.

Багато молодих художників роблять свій внесок у розвиток сучасного декоративного мистецтва. Одним з них є К. Бердников, нині головний художник міста Бердянська. Він автор 14 гобеленів, які характеризують його як художника яскравої індивідуальності. Митець знаходить нові шляхи в мистецтві гобелена — оригінальні теми, цікаві графічні прийоми трактування образів, що є найхарактернішою особливістю його творчості. Теми гобеленів митця найрізноманітніші — поезія праці й мистецтва, ліричні та опоетизовані картини природи тощо. Його роботи гяжють до монументальності та узагальнено-образної символіки. Тонке відчуття кольору характерне для кожного гобелена. К. Бердников — автор гобелена «Єднання праці і мистецтва» (4×4,5 кв. м), присвяченого новій Конституції СРСР. Тема цього твору — торжество радянського способу життя, оспівування величі людини — трудівника, героя, мрійника, що прагне до пізнання світу мистецтва. Композиція гобелена складається з трьох самостійних частин, об'єднаних однією ідеєю, що передає засобами образної символіки союз праці й мистецтва. Вінок з квітів і лаврове листя увінчують композицію гобелена, надаючи їй справді героїчного звучання. Мажорний колорит твору побудований на поєднанні червоних тонів, оливково-зелених і білих.

Художня мова гобеленів, присвячених історичним темам революції, сучасним політичним подіям, надзвичайно різноманітна і багатогранна. Пошуки максимальної виразності народжують індивідуальність почерку і суворе підпорядкування прийомів і зображальних засобів виявленню головного — повнокровності образів героїв революції. Аналізуючи нові тенденції в розвитку українського гобелена, слід відзначити, що процес формування стильових течій тільки починається і йому, як і будь-якому процесу, необхідна атмосфера експериментів, простір пошуку форми і змісту. Щодо декоративно-прикладного мистецтва, то вже зараз можна твердити, що український тематичний килим досяг вищого художнього рівня, що дає привід для серйозних роздумів про широке розуміння соціального значення тем зображення і самої суті їх втілення в декоративному мистецтві.

Київ



В. І. Куля.
Тече вода з-під явора.
Гравюра. Київ. 1977.



ШЛЯХАМИ ДРУЖБИ І ЄДНАННЯ

ХУДОЖНІЙ ЛІТОПИС ЄДНАННЯ БРАТНІХ НАРОДІВ

У житті кожного народу є особливо важливі події, що знаменують появу нової епохи, настання вищого етапу в його історичному розвитку. І трудовий народ — творець історії — закономірно прагне увічнити такі події, всіляко зберегти їх у пам'яті, відображаючи в своїй художній творчості.

Однією з важливих сторінок нашої історії є визвольна війна українського народу 1648—1654 рр., що завершилася Переяславською радою, на якій 8 (18) січня 1654 року було проголошено возз'єднання України й Росії. Саме у той день, як відзначив член Політбюро ЦК КПРС, перший секретар ЦК Компартії України В. В. Щербицький у своїй доповіді на урочистих зборах у Києві, присвячених 325-річчю возз'єднання України з Росією, «втїлились у життя віковічні сподівання двох братніх народів — російського і українського — про єдність, непорушну дружбу і взаємодопомогу. Матеріалізувалась заповітна ідея, що володіла їх умами і серцями протягом віків»¹.

У зверненні Центрального Комітету КПРС, Президії Верховної Ради СРСР і Ради Міністрів СРСР до партійних, радянських, громадських організацій, усіх трудящих РРФСР та УРСР сказано про те, що ця знаменна історична подія була здійснена в інтересах обох братніх народів і мала винятково важливі історичні наслідки. «Возз'єднання України з Росією, — підкреслюється у цьому зверненні, — було результатом багатівікового розвитку їх економічних, політичних і культурних зв'язків, виражало їх обоєбічне прагнення до єднання, мало неминуще значення для майбутнього всієї нашої Вітчизни. Цим історичним актом назавжди було закріплено єдність двох братніх народів...»².

325-річчя цієї знаменної події, яка стала переломним етапом в історії двох братніх народів, якнайблагоговірніше вплинула на їх подальшу історію, було відзначене в нашій країні як велике свято дружби, непорушного братерства і нездоланного єднання усіх народів СРСР.

Тема возз'єднання України і Росії знайшла яскраве відображення в художній творчості українського народу. Численні народні співці-кобзарі, піснярі, оповідачі створили багато чудових, високохудожніх дум і пісень, легенд і переказів про цю героїчну сторінку нашої історії, про конкретні події того часу та їх безпосередніх учасників.

Грандіозні події закономірно зумовили появу в культурній скарбниці українського народу нових зразків героїчного епосу. І кожен з

з них — ціле епічне полотно, що вміщує багато образів і художніх деталей, що глибоко хвилює і полонить своєю невідомою ширістю, надихає високими ідеалами добра і щастя, збуджує в душі кожного, хто сприймає цей твір, благородні помисли, патріотичні почуття. Тим-то оглянути у всьому її обсязі цю багату й різноманітну з ідейного та художнього погляду творчість у невеликій статті неможливо. Отож зупинимось лише на деяких моментах, що передусім привертають увагу при ознайомленні з українською народною творчістю періоду визвольної війни 1648—1654 рр.

Найперше, що, на наш погляд, становить найістотнішу ознаку народної поезії того періоду і що передусім повинно бути тут відзначено, це — послідовна і глибока поетизація, пристрасне оспівування постаті гетьмана Богдана Хмельницького, який очолив боротьбу українського народу проти іноземних загарбників і довів її до переможного завершення. Велич Хмельницького, який закономірно став тоді в центрі уваги всього українського суспільства, — у величі самої ідеї єднання народів-братів. Ідеї, яку гетьман — виразник інтересів усього народу — постійно виношував і плекав, гаряче обстоював і цілеспрямовано, натхненно втілював у життя. «Виражаючи споконвічні надії і прагнення народних мас України до возз'єднання з Росією, — відзначив В. В. Щербицький, — він послідовно боровся за їх здійснення, очолив народно-визвольну війну, стояв біля колиски непорушного союзу двох братніх народів. У цьому немеркнуча історична заслуга Богдана Хмельницького, в цьому джерело поваги до нього, вдячної пам'яті народної»³.

При створенні художнього образу геніального полководця-стратега, мудрого дипломата і далекоглядного політика «батька Богдана» використовувались кращі епічні традиції різного часу. Ще в стародавній Русі був поширений звичай — складати на честь видатних державних мужів, героїв битв, воєначальників урочисті величальні пісні — так звані слави. Чимало їх елементів було своєрідно використано, творчо переосмислено й народними співцями середини XVII ст., які прагнули гідно оспівати одного з найвидатніших діячів часу, великого сина свого народу, героя, який геніально вгадував, тонко вловлював бажання й настрої мас і зробив усе, щоб здійснити мрію українського народу — возз'єднатись з єдинокровною, єдиновірною Росією.

Своєрідно використовується в ряді творів загалом мандрівний сюжет про «королівські листи», у яких наче б спеціальним указом короля надавалися вольності поневоленому тоді селянству. Ці листи мовби приховував від народу один із ставників польського короля гетьман Барабаш. Це ніби й стало основою конфлікту між Хмельницьким та Барабашем, конфлікту, що вилився потім у війну. На цю тему створена окрема дума, що побутувала в кількох варіантах.

Чимало поширення набули в той час легенди про чудесне народження героя та про незвичайні події, що траплялися з ним у дитинстві. Широко відомою стала легенда про «байку Хмельницького» (байка про лужа та нерозумного селянина), яку гетьман розповів посланцям польського короля⁴ і тим самим дав зрозуміти, що інтереси широких верств українського народу та інтереси гоноровитої польської шляхти, що зазіхала на Україну, цілком полярні й непримиренні. До речі, сюжет байки — мандрівний. Він був відомий ще в античні часи.

У творах про Богдана Хмельницького, — як тих, що виникли ще за його життя, так і пізніших, — зустрічаємо ряд цілком традиційних способів створення образу, — і це дає підставу стверджувати, що епос

¹ Комуніст України, 1979, № 3, с. 17.

² Детальніше про це див.: Гомін Лесь. Визвольна війна 1648—1654 рр. у народній творчості. К.: Радянська школа. 1960, с. 132—133.

¹ Щербицький В. В. Могутня сила віковічної дружби, монолітної єдності народів-братів. — Комуніст України, 1979, № 3, с. 16.

² Там же, с. 10.

про Богдана Хмельницького як одну з головних постатей того часу цілковито укладається в загальний контекст багатовікової героїчної пісенності народу, є органічним продовженням на національному ґрунті кращих, глибинних епічних традицій давнього часу.

Разом з тим слід підкреслити, що переважна частина народних дум, пісень, легенд та переказів про Хмельницького виникла на цілком конкретній історичній основі. У багатьох творах згадуються місця битв, які відбувалися під проводом Хмельницького (Корсунь, Пилява, Жовті Води, Берестечко та ін.), діють цілком конкретні герої, сподвижники Богдана, яскраво відбиваються типові перипетії життя того часу. Усе це красномовно свідчить про те, що епос про славного сина українського народу гетьмана Зиновія-Богдана постав на основі безпосереднього осмислення співцями живих, конкретних подій часу, внаслідок художнього освоєння нових ідей і суспільних тенденцій. Це дає нам підставу відзначити, що художня творчість даного циклу при всій її нерозривності з традицією знаменувала разом з тим дальший етап розвитку героїчної пісенності нашого народу.

Справа тут не лише в багатьох нових художніх знахідках народних митців, у яскравих, оригінальних засобах змалювання образу вожда у всенародному русі на Україні за возз'єднання з братньою Росією, а передусім у новому ідейному змісті. Нерозривність зв'язку героя з своїм народом, уся діяльність прославленого полководця і мудрого, вмілого політика «батька Хмеля» як вияв найзаповітніших прагнень і сподівань найширших верств українського суспільства середини XVII ст. — ось що складає основу змісту образу Хмельницького в народній творчості того часу. Пригадаймо зворушливу картину єднання повсталых мас народу з гетьманом Хмельницьким, яку відтворює одна з дум — про похід українського війська (в 1652 р.) проти молдавського господаря — тодішнього союзника польського короля:

Що наш пан гетьман Хмельницький,
Батько Зиновій-Богдан чигиринський задумав, вже й загадав:
Дванадцять пар пушок вперед себе одіслав,
А ще сам з города Чигирина рушав.
За ним козаки йдуть,
Яко ярая пчола гудуть.
Которий козак не має в себе шаблі булатної,
Пишталі семип'ядної,
Той козак кий на плечі забирає,
За гетьманом Хмельницьким в охотне військо поспішає⁵.

Нестримне прагнення до перемоги над ворогом, цілковита підтримка планів Хмельницького, прагнення не відставати від війська, бути в перших лавах борців за здійснення тих благородних ідеалів народу, найяскравішим виразником яких був «батько Богдан», виявляють і найближчі соратники, бойові побратими гетьмана. Безмежною вірою бійця у правоту розпочатої боротьби народу за свободу рідної землі та возз'єднання з братнім російським народом віє пісні про одного з вірних друзів і сподвижників Хмельницького — полковника Данила Нечая. Відрубана ворогом, голова героя не може змиритися навіть з думкою про поразку. Усіма своїми помислами герой лине до свого війська, волів би наздогнати його, — і ці воїстину прекрасні, глибоко зворушливі рядки не можна читати без хвилювання:

За час, за годину, за малу хвилинку
Качається Нечаєва голова по ринку...⁶
Подай, мамо, шовку, най зв'яжу головку
Та й поїду, ще здогоню Хмельницького полку⁷.

⁵ Украинские народные думы. Издание подготовил Б. П. Кирдан.— М.: Наука, 1972, с. 280.

⁶ Историчні пісні.— К.: Наукова думка, 1961, с. 206.

⁷ Там же, с. 208.

Всенародна підтримка надавала Хмельницькому наснаги, впевненості у боротьбі, зміцнювала його віру в правоту розпочатої ним великої справи. В одній з пісень — «Чи не той то Хміль» — розповідається про те, як гетьман, почувши, що проти нього вирушило «сорок тисяч» відбірного війська польського короля, впевнено відповідає:

А я ляхів не боюся і гадки не маю,
За собою велику потугу я знаю⁸.

Таким же непохитним у своїх намірах, сильним і сміливим вождем, який опирався передусім на широкі верстви народу, відчуваючи саме в цьому найбільшу свою «потугу», оспіваний Богдан Хмельницький і в піснях пізнішого часу. Так, 1950 року на Харківщині була записана пісня «Ой Богдане, батьку Хмелю», що стала широко відомою в обробці, гармонізації композитора П. Гайдамаки. Величним акордом, своєрідним апофеозом усїєї героїчної діяльності славного гетьмана, всенародною подякою герою за доведену ним до переможного кінця велику справу возз'єднання братніх народів звучать у ній заключні строфи:

Переяслав дзвоном дзвонить,
Всіх склика на раду.
Ой спасибі, батьку Хмелю,
За твою пораду...

Що з'єднав ти нас з Москвою,
З рідними братами.
Ой Богдане, батьку Хмелю,
Славний наш гетьмане!..⁹

Не випадково постать славного сина українського народу Богдана Хмельницького здавна захоплювала уяву багатьох митців. Художнє відтворення українськими письменниками героїчних подій та образу Хмельницького розпочалося ще за життя гетьмана¹⁰. До художнього осмислення образу цього видатного героя й пізніше, зокрема в XIX ст., звертались російські письменники (К. Ф. Рилєєв, Ф. М. Глінка), українські — Т. Шевченко, І. Франко, М. Старицький та ін. У 1888 році за проектом скульптора М. Микешина в Києві було споруджено прекрасний пам'ятник Б. Хмельницькому; цей величний твір мистецтва став своєрідною емблемою міста.

Особливо активізувалось осмислення образу героя в радянський час. Постать Б. Хмельницького знайшла широке і правдиве висвітлення у творчості українських прозаїків — І. Ле («Хмельницький», роман у трьох томах), Н. Рибак («Переяславська рада»), П. Панча («Гомоніла Україна»), драматургів — О. Корнійчука («Богдан Хмельницький»), Л. Дмитерка («Навіки разом»), поетів (М. Рильського, М. Бажана, П. Тичини, А. Малишка та ін.), композиторів (К. Данькевича), живописців (М. Дерегуса, М. Хмелька) тощо.

У годину лихоліття, коли радянський народ вів героїчну боротьбу проти фашистських орд, Указом Президії Верховної Ради СРСР 10 жовтня 1943 р. було встановлено орден Богдана Хмельницького, яким потім було нагороджено ряд воєначальників та військових з'єднань Радянської Армії.

В дні святкування 300-річчя возз'єднання України з Росією (1954) з метою увічнення пам'яті героя м. Проскурів було перейменовано в м. Хмельницький, а Кам'янець-Подільська область — в Хмельницьку область; славне місто Переяслав, де відбувся вікопомний акт — проголошення возз'єднання України з Росією — з 1943 року називається Переяслав-Хмельницьким.

Ім'я Богдана Хмельницького носить ряд бойових кораблів, радянських установ, трудових колективів. До речі, ім'я цього славного на-

⁸ Историчні пісні. с. 181.

⁹ Там же, с. 240.

¹⁰ Про це, наприклад, див.: Франко І. Хмельницина 1648—1654 років у сучасних віршах.— ЗНТШ, т. XXIII—XXIV, 1898, с. 11.

рського героя присвоєно одному з радгоспів на цілих землях Казахстану¹¹.

Героїчні діла і помисли Богдана Хмельницького надихали радянських людей на ратному полі, надихають вони нас і сьогодні, в дні мирної праці.

Не менш яскравою особливістю, яка досить виразно помітна в художній творчості українського народу періоду визвольної війни і яка органічно пов'язана з натхненним оспівуванням постаті Богдана, є широке відображення масового героїзму, тенденція до детального, справді епічного змалювання подій, до героїзації образів конкретних учасників цих подій та пристрасного, яскравого змалювання вчинків героїв.

При цьому народні майстри слова, піснярі, співаки, оповідачі широко використовують і творчо розвивають традиційні засоби — епічні числа, характерні епічні повтори, колоритні метафори, образні порівняння, характерну для героїко-історичної епіки пісенну символіку тощо. Водночас досить чітко виявляється конкретно-історична основа, суто земне, глибоке життєве коріння художніх образів численних учасників всенародного визвольного руху. Якраз у цьому й полягає глибока свєрідність, неповторність, величезна впливово-виховна сила й дієвість цієї творчості.

Ось якими колоритними, енергійними мазками змальовують народні майстри образ одного з активних учасників визвольної війни Максима Кривоноса:

А Перебийніс водить немого —
Сімоєт козаків з собою,
Рубає мечем голови з плечей,
А решту топить водою¹².

А яку могутню енергію слова, як багато внутрішньої динаміки відчуваємо і бачимо при змалюванні народним митцем образу епічного героя — у пісні про цього ж таки Кривоноса:

Ой чи бач, ляше, як козак пляше
На сивім коню горою,
З мушкетом стане, аж серце в'яне,
А пан од жаху вмирає¹³.

В одній з пісень про Данила Нечая за постаттю конкретного героя досить легко вловлюємо збірний образ масового учасника боротьби, — з його психологією, його розумінням високого обов'язку перед своїми побратимами, перед Батьківщиною.

Як я маю, козак Нечай,
Звідси утікати,
Свою славу козацькою
Марно потеряти!¹⁴

Таким же типовим, в суто епічному плані подано образ Нечая в момент його бою з ворогами, — і знову ж за цим образом конкретної історичної постаті цілком виразно бачимо одного з численних учасників визвольної війни, який діяв би у подібній ситуації так само, як і ушлявлений ватажок:

Не вспів козак, не вспів Нечай
На коника власти,
Як став ляшків, вражих панків,
У три лави класти!¹⁵

¹¹ Днев.: Кунаев Д. А. Избранные речи и статьи.— М.: Политиздат, 1978, с. 454.

¹² Історичні пісні, с. 186.

¹³ Там же, с. 187.

¹⁴ Там же, с. 201.

¹⁵ Там же, с. 208.

За всім цим слід, очевидно, бачити визначальний фактор, а саме: єдину ідейну основу цієї творчості. Своєрідна психологія колективізму, яка глибоко і всеосяжно проймає народну поезію того часу, оте епічне «ми», яке наявне у кожному творі й фактично було наслідком втілення в художню форму сподівань і прагнень народних мас цієї доби, — усе це фактично набувало рис естетичної категорії, крізь призму якої народної співці й осмислювали та оцінювали події тих літ, ставало органічною складовою творчого методу творців та носіїв тогочасної героїко-історичної епіки.

Якнайповніше використати художню традицію, освоїти таматику, що її саме життя висувало тоді на перший план, знайти відповідну форму для відображення певної події, вклавши при цьому в серцевину твору відповідний ідейний заряд та поєднавши усе це в єдиному художньому синтезі — такі завдання були під силу лише майстрам справді високої художньої культури. І такі майстри — численні, безіменні співаки, оповідачі — справді з'явилися. Сама епоха, пекучі проблеми часу викликали до життя довершені з ідейно-художнього погляду твори.

У єдності ватажка й керованих ним мас — запорука успіху; в агуртованості на єдиній ідейній основі — нездоланність сили у боротьбі з ворогом; а боротьба за світлу долю рідної землі — найвищий моральний обов'язок її вірного, справжнього сина — ось провідні думки, основний ідейний підтекст усіх отих зворушливих творів, які крізь завісу століть долинули в живій фольклорній традиції й до наших днів. Сповнення величного патріотичного пафосу, відображаючи єднання на вічні часи двох братніх народів, багата, розкішна народна поезія цього періоду фактично вийшла за рамки своєї епохи, стала могутнім джерелом, яке віками щедро живило патріотичні почуття нашого народу, посилювало волю до боротьби за щастя нашої Вітчизни, зміцнювало немеркнучі ідеали дружби й вічного єднання України та Росії.

Відзначаючи 325-річчя воз'єднання України та Росії, спостерігаючи буйний розквіт України у «народів вольних колі», ми цілком усвідомлюємо, що наше світле сьогодні закладалось в глибинах нашої спільної з російськими братами історії, що саме завдяки єднанню з братньою Росією український народ з честю витримав усі випробування долі, воз'єднав усі свої землі й створив свою міцну державу, невід'ємну складову великої й могутньої Країни Рад. Про це добре сказав поет-академік М. Т. Рильський у зворушливих, пристрасних поетичних рядках:

У найтяжчу, у лиху негоду,
Потраплявши в коло вогняне,
Відчувала братнього народу,
Україно, ти плече міцне...

Здійснилась віків висока мрія,
Пломені стяг наш угорі,
Бо явила братия нам Росія
Путь до непогасної зорі!¹⁶

Велич і світла доля сучасної України ще переконливіше й виразніше вимальовується на тлі її історії, того часу, коли вона, пошарпана й понівечена брудними чобітьми іноземних поневолювачів, стікала кров'ю, шукала порятунку й захисту в братній Росії:

А згадай же: ніч лежала тьмяна
І ходила кривда по землі.
Як на клич Зиновія-Богдана
Заблищали вольності шаблі!¹⁷

Згадуються пророчі, вогнисті слова «неистового Виссаріона», великого сина Росії Віссаріона Белінського, який винятково високо оцінював діяльність Богдана Хмельницького, значення Переяславської ра-

¹⁶ Рильський Максим. 300 літ. (Поезії).— К.: Радянський письменник, 1954, с. 6—7.

¹⁷ Там же, с. 5.

ди, передрікаючи Україні в союзі з Росією велике і прекрасне майбутнє: «Злившись навіки з єдинокровною їй Росією, Малоросія відчинила до себе двері цивілізації, освіті, мистецтву, науці... Разом з Росією її очікує тепер велике майбутнє»¹⁸.

Відзначаючи 325-річчя возз'єднання України і Росії, ми ще і ще перегортаємо незабутні сторінки нашої історії, з великою шанобою і любов'ю згадуємо кращих синів нашого народу, борців за возз'єднання братніх народів і передусім безсмертного Богдана, устами якого у сивому Переяславі було проголошено на вічні часи союз України та Росії:

І вийшов він вперед, змахнувши булавою,
Над віком,
Над життям,
Над раттю бойовою,
Судьбою бойовищ обпалений стократ,
Братам російським — український брат.
— Тепер навіки ми поєднані, братове! —
І військо, до добра і до боїв готове,
Червоні прапори у небо підійма.
— Нам шлях один лежить!
— А іншого нема!¹⁹

Виняткове значення возз'єднання України з Росією для подальшої історії нашої Батьківщини доречно і справедливо відзначив В. В. Щербицький, підкресливши, що «возз'єднання України з Росією мало неминуще значення для майбутнього всієї нашої Вітчизни. Воно показало іншим народам, що тяжіли до Росії, справжній взірєць єдино правильного вирішення їх національної історичної долі»²⁰.

Тим-то так широко і урочисто відзначається цей славний ювілей усіма народами СРСР. Адже «325-річчя возз'єднання України з Росією, — як підкреслюється у вже згаданому Зверненні Партії та Уряду до всіх трудящих РРФСР та УРСР, — це спільне свято всіх народів нашої Батьківщини, яскраве свідчення торжества ленінської національної політики, морально-політичної єдності радянського народу — нової історичної спільності людей»²¹.

Натхненно оспівують дружбу і нездоланне єднання Росії та України сучасні радянські майстри слова і пензля, майстри сцени і кіноекрана. І в цьому величому хорі багатомовної, дзвінкоголосої нашої Батьківщини на повну силу звучить голос українських художників — творців та носіїв народних дум, історичних пісень, легенд і переказів, поетів, прозаїків і драматургів, композиторів і живописців.

Київ

І. П. БЕРЕЗОВСЬКИЙ

¹⁸ Белинський В. Г. Избранные философские сочинения. — М., 1948, т. I, с. 519.

¹⁹ Малишко Андрій. Твори в десяти томах. — К.: Дніпро, 1973, т. 3, Поезії, с. 276.

²⁰ Комуніст України, 1979, № 3, с. 19.

²¹ Там же, с. 11.

П. П. БАЖОВ І ПРОБЛЕМИ УРАЛЬСЬКОГО РОБІТНИЧОГО ФОЛЬКЛОРУ

Павло Петрович Бажов (15(23).І 1879 — 3.12 1950) був одним з кращих знавців уснопоетичної творчості робітничого класу, а щодо обізнаності з уральським робітничим фольклором, то тут він не мав собі рівних. Ці всебічні й глибокі знання знайшли відображення в його художній творчості.

Щоб зрозуміти специфіку фольклоризму Бажова й збагнути пафос та спрямування його роботи в галузі збирання і вивчення робітничого фольклору, треба передусім звернути увагу на особистість письменника. Без цього неможливо належно зрозуміти поглядів Бажова на фольклор і того, як він використовував у своїх творах народну поезію.

Корінний житель Уралу, син робітника, Бажов ще у дореволюційні часи, працюючи вчителем, збирав і вивчав уральський робітничий фольклор і водночас з великим захопленням знайомився з творами Маркса, Енгельса і Леніна. З перемогою Великої Жовтневої соціалістичної революції остаточно визначається його більшовицька партійна позиція взагалі і в фольклористиці зокрема¹. Бажов встановлює тісні контакти з робітниками залізничного депо, що стояли на більшовицьких позиціях. У серпні 1918 року він добровільно вступає до лав Червоної Армії, бере участь в бойових операціях на Уральському фронті. У вересні того ж року сталася визначна подія в житті майбутнього письменника — його було прийнято до лав більшовицької партії. А далі — наполеглива праця — партійна й журналістська². Тому, як влучно сказав письменник Є. Пермяк, досліджуючи творчість Бажова, треба перш за все «розповісти про Павла Петровича не тільки як про творця чародійної книги «Малахітова шкатулка», а як про партійного вожака, полум'яного публіциста. Ці заслуги товариша Бажова по великому рахунку перед Вітчизною, народом і його партією значать не менш «Малахітової шкатулки»³.

Вже наприкінці свого життя, 17 вересня 1946 року, Бажов у листі до Л. Скоріно, говорячи про своє постійне прагнення піднятися повністю на ті висоти, які відкриває наукова філософія, тут же висловив цікаве зауваження: «та висота, на яку мені все ж вдалося піднятися, дає можливість по-новому подивитися на знайоме мені минуле!!! Вважаю це якістю сучасника»⁴. Це визнання Бажова, безперечно, стосується і його поглядів на фольклор.

Бажов радів з того, що з перемогою Радянської влади докорінно змінилися умови розвитку народної творчості та її дослідження. «У радянський час, — писав він, — ставлення до робітничої усної творчості, звичайно, змінилось докорінно. Крім декларативних тверджень про велике значення усної творчості робітників, ми маємо ряд цінних праць в галузі збирання і літературної обробки цієї творчості»⁵. Бажов при цьому вказував, яким саме питанням фольклористики необхідно приділяти особливу увагу. Він вважав, що в умовах соціалістичного будівництва традиційний робітничий фольклор повинен більше цікавити дослідників. А тим часом «усна творчість робітників досі залишається у нас на тіньовому боці вулиці: її не завжди побачиш навіть у таких працях, де вона б повинна була зайняти перше місце»⁶.

Класики марксизму-ленінізму вбачали в робітничому фольклорі постичне відображення передових ідей пролетаріату. Спостерігаючи

¹ Див. стенографічний запис двох бесід П. П. Бажова з М. Батіним 16 і 27 серпня 1950 року, опублікований під заголовком «Деякі питання літературної творчості» у альманасі «Уральский современник», 1952, № 20, с. 136, 142; Бажов П. П. Автобіографія. — Див.: Бажов П. П. Сочинения в трех томах. М.: Советский писатель, 1976, т. 3, с. 439.

² Бажов П. П. Бойцы первого призыва. — Свердловское книжн. издательство, 1958; Усачев В. Н. Павел Бажов — журналист. — Алма-Ата: Казахстан, 1977; П. П. Бажов в воспоминаниях. — Свердловское книжн. издательство, 1953.

³ Пермяк Евгений. У истоков творчества. П. П. Бажов: страницы героической биографии. — Литературная газета, 1978, 1.XI.

⁴ Бажов П. П. Публицистика. Письма. Дневники. — Свердловское книжн. издательство, 1955, с. 174. Далі посилання на це видання подаємо скорочено: ППД — С. Л.

⁵ Бажов П. П. На главную улицу устного творчества. — Литературная газета, 1949, 7.IX.

⁶ Там же.



М. І. Стратілат. Портрет П. П. Бажова.
Тущ, перо. Київ. 1979.

розвиток політичної свідомості пролетаріату, Ф. Енгельс писав: «...важко придумати щось більш отупляюче, ніж фабрична праця, і якщо все-таки фабричні робітники не тільки зберегли розсудок, але навіть розвинули його більше, ніж всі інші, вони змогли це зробити, тільки повстаючи проти своєї долі і проти буржуазії; це було єдине почуття, єдина думка, які не залишали їх під час роботи»⁷.

Саме з таких позицій розглядав робітничий фольклор і Бажов. Забобони і релігійні нашарування не закривали пе-

ред ним все позитивне, що було притаманне уральському гірнику і що знайшло відображення в його фольклорі — любов до чесної праці, ненависть до експлуататорів, віру в правду та добро. Бажов піддавав критиці тих фольклористів, що захоплювалися демонологією і релігійними мотивами в народній творчості.

Загальновідомо, що реакційні вчені, письменники і публіцисти вели ідеологічний наступ на робітничий фольклор. В умовах царизму вони широко використовували для своєї пропаганди реакційну періодичну пресу, а також інші видання. Певною мірою під впливом подібної широкої пропаганди релігійні мотиви потрапляли в робітничу народну творчість. Бажов про це добре знав. «У використанні старого робітничого фольклору, — говорив він, — найбільша небезпека полягає в тому, що в певні часи дореволюційного минулого неминуче потрапляли в народну творчість релігійно-містичні мотиви, і треба вміти їх відрізнити й відсіяти»⁸. Бажов гостро критикував чужі нам ідеологічні нашарування в народній творчості, особливо релігійні. Так письменник зробив критичні зауваження А. Місюреву («Легенды и были») за те, що він Горному батьові частково надав рис Миколи чудотворця⁹. Ще критичніше підійшов Бажов до творчості М. Кочнева («Серебряная пряжа»), звернувши увагу на релігійні нашарування при змалюванні образу Березового господаря. Автор «Малахітової шкатулки» підкреслив, що Кочнев «Христа і дванадцять апостолів ввів у робітничий фольклор тільки під іншим виглядом... Людина не зуміла відрізнити релігійні мотиви від мотивів справді робітничих»¹⁰.

Особливості фольклоризму й літературної майстерності Бажова добре охарактеризував Борис Полевой: «Бажов сміливо переступив те коло традиційних казкових тем, що народну творчість вже переросло, і ввів у багату сім'ю персонажів російської казки уральських умільців, чесних, простих трудівників, захоплених своєю справою..., що тво-

рять не божеські і не бісівські, а людські чудеса»¹¹. Бажов у своїх оповідях показав, як уральські гірники сприймали таємничі явища природи, відображаючи їх за допомогою своєї багатой фантазії. Він не покривав цю фантазію флером марновірності, містики й релігії. Навпаки, він побачив у фантастичних образах реальний зміст. Красномовно про це свідчить відгук Бажова про ілюстрації художника В. Баяюскіна, який не зміг збагнути фантастики уральського фольклору і тому бажовського Полоза змалював відповідно до його зображення в біблій. «Адже Полоз це фактично відображення заходу в горах, що має меридіональний напрямок, а художники, — і він і всі інші, хто ілюстрував оповіді, — не можуть відректися від біблійного мідного змія»¹².

Джерелом майже всіх оповідей Бажова був передусім уральський фольклор. Але при використанні фольклору письменник дуже вимогливо відбирав зразки. Прототипами провідних персонажів його оповідей переважно були реальні особи, як приміром В. Хмелінін. Він був старателем, але раніше «всю каторгу гумешевської рудничної праці ніс на собі»¹³. Бажов характеризував його як людину, що «пройшла важкий шлях і класово визначилася»¹⁴. Письменник оцінював Хмелініна, Клюкву, Мамона, Короба та інших оповідачів з погляду того, якою мірою вони відтворювали життя у всій його глибині та правдивості. Так він ставився і до письменників. Бажов писав: «Недавно прочитав роман покійного І. Сігова «На старом Урале». Як роман — споруда найпримітивніша...»¹⁵. І все ж він висловлює сумнів, чи знайдеться хтось, хто б піддав нищівній критиці цей роман. Пояснюється це тим, що критики не можуть «не відчутти в цій роботі напругу тієї первісної краси й сили, якої нікому не дано видумати, крім найбільшого художника, що іменується життям»¹⁶.

Життя Уралу Бажов знав винятково добре. Тому він непримиренно ставився до тих оповідачів і письменників, які погано знали дійсність й тому змушені були вдаватися до різного роду неправдоподібних вигадок. Так, в одному з листів письменник пояснював: «Взагалі, на мою думку, старательське життя вам відоме поверхово, звідси й вигадка..., як то кажуть, зручна для автора, але незручна для правди»¹⁷. До правдоподібності художньої вигадки Бажов був надзвичайно вимогливий. Він був нещадним до тих, хто нею зловживав.

Немає потреби доводити, наскільки письменник уважно ставився до фольклорної вигадки. «Дію за правилом, сформульованим Д. І. Писаревим, — писав Бажов, — *ідея перш за все...* Одне безсумнівно — образ у мене не виникає із пустоти..., а береться, підшукується з фольклору. І в цьому, якщо хочете, і *сила образу*. Найблискучіша вигадка — дрібниця в порівнянні з безіменною творчістю, що зветься народною»¹⁸. Не відкидаючи значення і важливості правдоподібної вигадки, Бажов був абсолютно переконаний, що не можна нехтувати ідеєю казки в погоні за розважальністю.

Тут слід сказати, що в уральському робітничому фольклорі проблема праці посідає особливе місце. Тому не дивно, що у тематичному репертуарі бажовських сказань цій темі відводиться одне з перших

¹¹ Полевой Б. О нержавеющей мастерстве. — Див. П. П. Бажов в воспоминаниях, с. 114. Підкреслення наше — С. Л.

¹² Бажов П. П. Лист до О. М. Ступникова. — ППД, с. 183.

¹³ Див.: Альманах «Уральский современник», 1952, № 20, с. 148.

¹⁴ Там же, с. 148.

¹⁵ Бажов П. П. Лист до Є. Пермяка від 28 січня 1945 р. — Див.: ППД, с. 147.

¹⁶ Там же, с. 11.

¹⁷ Бажов П. П. Лист до Г. Г. від 15 червня 1946 року. — Див.: ППД, с. 207.

¹⁸ Лист до Л. І. Скоріно від 18 вересня 1945 р. — Див.: Бажов П. П. Соч. в трех томах, т. 3, с. 371. Підкреслення наше — С. Л.

⁷ Енгельс Ф. Становище робітничого класу в Англії. — Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 2, с. 387.

⁸ Див. Альманах «Уральский современник», 1952, № 20, с. 162.

⁹ Там же.

¹⁰ Див.: Альманах «Уральский современник», с. 162.

мість. Характерно, що письменник придивлявся не лише до праці робітника, а, головне до того, як робітник сприймав працю в умовах поневолення та експлуатації і як його погляди відбивалися в оповідях, переказах, легендах.

Бажов старанно вивчав історію праці і промисловості Уралу, професійну спеціалізацію уральських трудівників, починаючи від старателів, каменерізів, вуглярів, гранильщиків, ливарників, і кінчаючи чорноробами й сторожами. Ця обізнаність відчувається в будь-якій його казці. «Люди живуть на Уралі,— писав Бажов,— природно, що вони змушені освоювати гірничу справу, залізну справу, мідну, золоту тощо, коло їх інтересів визначається цим заняттям. У сільськогосподарських районах трудові інтереси інші». Проте «відображення питань праці у фольклорі чомусь зовсім у нас забуто»¹⁹. Продовжуючи цю думку, автор «Малахітової шкатулки» робить висновок: «В основному народна творчість нам особливо цікава, — першорядно цікава — в питаннях праці»²⁰.

Бажов дивився на фольклор, як на дзеркало, в якому відображається праця робітника як творчість у всій її глибині та багатогранності. В його літературних оповідях вона знайшла глибоке відображення. Про це свідчить його «Живинка в ділі», споріднена з його іншими філософськими оповідями, такими, як «Дольове глядільце», «Рудяний перевал», «Золотоцвітень гори», «Живий вогник», «Василева гора» тощо. У чому смисл оповіді «Живинка в ділі»? Передусім у тому, що головний її герой вугляр Тимоха Малоручко одержимий пафосом праці і дивиться на працю як на творчість і вічний пошук, якому немає кінця²¹. Не випадково вугляр-наставник дід Нефед сказав Тимосі: «Тепер, братику, нікуди не підеш: впіймала тебе живинка, до смерті не відпустить»²².

У цьому невеликому творі, написаному на матеріалі широких життєвих спостережень і робітничому фольклорі, неважко виявити потенціал глибокої філософської думки. Робітничий клас у своїй творчості показав, що справжня людина не уявляє собі життя без праці, що робітник, навіть в умовах жорстокого поневолення, як носій праці, є творець добробуту й щастя на землі. У цьому його велич.

Звеличення праці проходить єдиною магістраллю в трилогії Бажова «Кам'яна квітка», «Гірничий майстер», «Крихка гілочка»²³. У «Кам'яній квітці» Данилко Недокормиш намагається оживити кам'яну квітку, одухотворити малахітовий камінь, тобто «оволодіти живинкою в ділі». В цьому він не лякається пана-кріпосника, ні його ката, ні Хазяйки гори. Навпаки, народний поголос твердить, що навіть Хазяйка малахітового царства капітулювала перед ним, перед його розумом, талантом, працьовитістю.

Подібну ідею розкрито в оповіді «Гірничий майстер», де показано, як вірність героїні твору своєму коханому породила вірність його ідеалам, його прагненням. І тут Хазяйка гори капітулювала перед нареченою Данилка Недокормиша Катею — за талант дівчини, за безстрашність, за справжню любов.

Нарешті, в заключній оповіді трилогії «Крихка гілочка» теж перемагає обдарований митець Митя — син Данилка й Каті. Він, як і батьки його, каменеріз і гранильщик, намагався одухотворити мертвий, але велично красивий камінь. Це він, такий же мужній і цілеспрямований, як і батьки його, став перед могутньою Хазяйкою гори, і зда-

¹⁹ Див.: Альманах «Уральский современник», 1962, № 20, с. 152.

²⁰ Там же, с. 150.

²¹ Бажов П. П. Вибране. Переклад з російської.— К.: Державне видавництво художньої літератури, 1958, с. 369.

²² Там же, с. 372.

²³ Бажов П. П. Вибране, с. 33—72.

лася мудра і грізна, таємнича й добра Малахітниця і гостинно відкрила двері Миті та його нареченій у прекрасні чертоги казкової гори. Це тріумфальний крок уперед династії уральських гірників у їх невинних пошуках єдності фізичної та розумової праці.

Заслуга Бажова полягає в тому, що він зумів підняти на високий ідейний п'єдестал робітника, показати не тільки естетичні, але й моральні основи його праці.

У статті ми розкрили лише деякі проблеми фольклоризму Бажова. Їх значно більше і всі вони не менш актуальні.

Відзначення сторічного ювілею П. П. Бажова сприяло посиленню уваги дослідників до висвітлення цих проблем.

Київ

С. Г. ЛАВРОВ

НАРОДНИЙ ОРНАМЕНТ ХУДОЖНЬОГО ТКАЦТВА ТА ВИШИВКИ БІЛОРУСІЇ

Білоруський народ створив прекрасне, глибоке за змістом мистецтво, яке полонить нас досконалістю форм, гармонійністю кольорових співвідношень, ліричністю, глибоким проникненням у духовний світ людини. Воно представлене різними видами творчості: різьбою по дереву і керамікою, виробами з металів і скла та багатьма іншими творами декоративного і прикладного призначення*.

Особливе місце серед них займають вироби народного художнього ткацтва і вишивки. Композиційна завершеність, чіткість ритмічних побудов, глибока насиченість кольорової гами ставлять цей вид народної творчості за своїми художніми якостями врівні з професійним мистецтвом.

Орнаменти доріжок, скатертей, рушників можуть багато розповісти про думи і сподівання народу, його симпатії і антипатії, щастя і горе. Він зберіг у своїх узорах дані про духовне життя наших далеких предків — східно-слов'янських племен, доніс до нашого часу образи язичків міфології, що зародилася в первісному суспільстві.

Високо цінував народну творчість В. І. Ленін. Після ознайомлення з «Смоленским этнографическим сборником» В. Добровольського Володимир Ілліч сказав В. Д. Бонч-Бруевичу «Який цікавий матеріал!.. Адже на цьому матеріалі можна було б написати прекрасне дослідження про надії і сподівання народні... Це дійсно народна творчість, така потрібна і важлива для вивчення народної психології в наші дні»¹.

Геометричний орнамент народного художнього ткацтва і вишивки складається з узорів, скомпонованих найчастіше з елементарних форм: квадрата і прямокутника, ромба і трикутника. Кожний з цих узорів має свої назви. Найчастіше серед них зустрічаються назви птахів: голуб, зозуля, грім, блискавка, зірки, місяць; предметів побуту: хата, червоний куток, рушник і багато інших. Необхідно також відзначити, що кожна з цих назв має свій зміст: вона розкриває нам в одному випадку легенду про кохання юнака до дівчини, в другому — розповідає про турботи селянина, пов'язані з вирощуванням урожаю, в третьому — про вірування і обряди народу, в четвертому знайомить з жінкою-матір'ю, яка тужить, втративши близьких і рідних.

Автор цих рядків, починаючи з 1934 року, ще коли був студентом мистецтвознавчого факультету Інституту історії, філософії і філо-

* В основу статті покладені матеріали з наукових щоденників автора.

¹ Бонч-Бруевич В. Д. Ленін про поезію.— В кн.: В. І. Ленін про літературу.— К.: Дніпро, 1970, с. 543.

логії ім. М. Чернишевського в Москві, почав вивчати орнаментику народного мистецтва Білорусії. Він відвідав десятки білоруських сіл, знайомився з творчістю і розмовляв із багатьма майстрами народного ткацтва і вишивки. Основну увагу звертав на характерні риси орнаменту, на встановлення форм узорів і їх назв, на розкриття змісту орнаментальних мотивів. Це дало можливість встановити і розкрити форму і зміст деяких орнаментальних мотивів.

У всі періоди свого розвитку орнамент художнього ткацтва розвивався паралельно з народною піснею. Обидва ці види творчості призначені одній і тій же проблемі, і створив їх один і той же автор — жінка-селянка. Вона вклдала в свої твори потаємні думки і сподівання, свої мрії про кохання, про правду і красу, про щасливу долю.

У білоруській народній пісні звертає на себе увагу широке розповсюдження мотиву жіночої долі. Його ми часто зустрічаємо в піснях, присвячених життю і побуту жінки, родинним стосункам, праці, народженню, весіллю і смерті, святam і обрядам. В одній з пісень, зокрема, співається:

Дзеўкі на троіцу вянкi вiлi,
А на Купала развiвалi, на сваю долю загадалi;
Ой калi мая добрая доля, звiся вяночок, як гаечак,
А калi мая бяздолейка, ссохнi вяночак на сухарочак².

Не менше уваги мотиву жіночої долі приділяється в народному художньому ткацтві. Тут він має вигляд букету квітів, виконаних у червоному, жовтому, синьому, зеленому і голубому кольорах. Як розповідають майстри, мрії про кращу жіночу долю виражаються в уворі симетрично вирішеного букета квітів, що композиційно нагадує вазон. Так, наприклад, ткалі А. Авсюк і П. Лаврикевич говорять, що мотив «жіноча доля» має вигляд букету квітів або вазону, що стоїть на вікні. Це ж стверджують і інші майстри. Узор цей досить популярний серед жінок. Ним оздоблюють підстилки і рушники, скатерки і доріжки. У всіх випадках він відтворює потаємні прагнення дівчат і жінок, молодих і старих знайти своє щастя в житті, зробити свою долю щасливою. Типова в цьому плані підстилка майстра Клименко з Петриківського району Гомельської області із зображенням на бордюрі букета квітів — символу жіночої долі.

На підстилках, рушниках і скатерках дуже часто зображується голуб. Що він означає? Щоб відповісти на це питання, звернемося до народної пісні. В переважній більшості народних ліричних пісень голуб і голубка трактується як закохани. В одному випадку голуб сприймається як чоловік, в іншому — наречений, в третьому — коханий. В одній з білоруських пісень говориться:

Пад калiнаю, пад малiнаю
Сядзеў галубчык з галубiнаю.
Целавалiся, мiлавалiся,
Правым крылочкам накрывалiся³

У цьому ж плані майстри використовують узор «голуб» і в орнаменті. Варто відзначити, що зображення голуба часто супроводжується іншими узорами, які мають певне значення. Наприклад, якщо голуб і голубка зображені головка до головки — це означає взаємне кохання дівчини і юнака. Так про це говорить майстер В. П. Юрко з Єзеріщенського району Вітебської області. Якщо поряд з голубами виконано узор «жіноча доля» — вазон, цим висловлюється побажання вічного кохання і щасливої долі обом закоханим (підстилка М. Секян).

Образ зозулі трактується в народі у двох планах. В одному випадку, як пророчий птах, що передбачає долю, а в другому — жінки,

² Гілевiч Н. Песни народных свят и абадаў.— Мiнск, 1976, с. 138.

³ Песни белорусского народа, составлены Цитовичем,— Мiнск, 1959, с. 175.

здебільшого вдови, яка оплакує загибель близької людини. З великою любов'ю відтворено цей образ у народній пісні:

Кукавала зязюлечка ў садочку,
Прыпамiнала зязюлечка, эй, тую ночку...
Не кукуй зязюлечка ў садочку,
Не ўспамiнай зязюлечка, тую ночку⁴.

Образ зозулі зародився в далекі часи. В знаменитій стародавній поемі «Слово о полку Ігоревім» дружина князя Ігоря Ярославна отожнюється із зозулею.

Мотив зозулі досить часто зустрічається в орнаменті підстилок, рушників і скатерок. Він досить популярний серед ткаль. Майстер А. С. Куцевич з Осіноторфа образ зозулі в орнаменті сприймала «як жінку в печалі і смутку... Давно ще в 1905 р. я виткала підстилку із зозулею на дереві — тоді загинув мій чоловік. Я залишилася вдовою... Мені порадили виткати на підстилці зозулю — і моя доля стала кращою.

Значний інтерес викликає скатерка, яку виткала колгоспниця В. Кулдо з Молодечнинського району. По кутках цього виробу зображені на виноградних лозах зозулі, а поруч напис «Миру мир». У цьому поєднанні узорів майстер висловила думки і почуття багатьох жінок Білорусії, які оплакують загиблих у боротьбі з фашизмом чоловіків, синів і онуків, сподіваються на мирне щасливе життя.

Хвилюючі легенди створені білоруським народом про душу, її розлучення з тілом, блукання у пошуках раю після смерті людини. Народилися ці легенди ще в первісному суспільстві. Стародавніми і сучасними філософами написано багато книг про душу та її суть. Народна фантазія сприймає душу у вигляді метелика. У зв'язку з цим пригадується вірш «Вечерниці» білоруського письменника ХІХ століття Дуніна Марцинкевича.

Вот на лыжку Касi прысеў матылек,
Дробненькiя слезкi брызнулi из вочак;
То матылькi еу душа святая,
Так думала Кася мiла поглядае.

Як передається символ душі в народному ткацтві? Майстер В. Захаревич з Тіонірязева Вітебської області, П. Кулинович з Пружан Брестської області вважають, що символ душі має вигляд восьмикутної розетки. З цього погляду цікава підстилка майстра Є. Скарини, яка оздоблена таким узором. Зображення на виробі дуже часто має свій потаємний смисл і пов'язане з конкретними життєвими випадками.

З давніх часів народ вважав криниці священними, а криничну воду — лікувальною: ніби то вона допомагає від багатьох хвороб і приносить щастя. Про криниці часто згадується у фольклорі. «А дзе тая крынiчанька, дзе голубь купаўся» — співається в одній з народних пісень⁵.

Узор криниці часто зустрічається на підстилках, скатерках і рушниках (наприклад, підстилка майстра Л. Тарараки з с. Речки Шарковщицького району). Майстри стверджують, що він має вигляд симетрично-концентричного узору з прямокутників і квадратів.

Ще в першій половині ХХ століття в Білорусії відзначали язичеські свята — Купала, Коляди, Масляниці та Радуниці. Особливо урочисто святкувались дні Купала — свято природи, кохання, пісні, танців і музики. Це свято триває в ніч з 23 на 24 червня, в день літнього сонцестояння і складається з кількох мізансцен. Найважливішими

⁴ Цитовiч Г. Песни белоруского народа.— Мiнск, 1959, с. 75.

⁵ Ліричныя песнi.— Мiнск, 1976, с. 76.

серед них є хоровод, ігри біля вогню, гадання з вінком біля річки і вогню. Згадується також і захоплююча легенда про квітку папороті.

Дуже поширеним танцем у дореволюційній Білорусії був хоровод. Виконувався він на ігрищах сільської молоді. Найбільш урочисто вели хоровод на свята Івана Купала. Його зображення можна бачити на рушниках і покривалах. Типовим у цьому відношенні є покривало С. Макаренко з м. Кричева, де зображено групу танцюючих дівчат.

Обов'язковим атрибутом багатьох свят дореволюційної Білорусії був вінок. Плели його з квітів, частіше з польових, і одягали на голову дівчини під час святкових походів, ігор і танців. На Івана Купала в хороводі вінок одягався на голову Лади (Купави), бавилися з ним в іграх біля вогнища, в гаданні, біля річки тощо. Образ гадання з вінком на Івана Купала відтворений в бронзових скульптурах дівчат біля басейну в ансамблі пам'ятника Янки Купали у Мінську.

В орнаментиці художнього ткацтва і вишивки дуже поширено зображення вінка. На багатьох покривалах, рушниках і скатерках він поданий у вигляді складної розетки, обведеної гірляндю пагінців. Слід відзначити, що в межах цієї композиції рисунок вінка може варіюватися. В одному випадку він має пишні форми, а в другому — це геометричний узор. В цьому плані типове покривало майстра С. Крук з Червеня. Тут вінок розміщений у центрі виробу і складається з пишної гірлянди, що оточує розетку.

По всій Білорусії відома легенда про папороть. Її ми зустрічаємо в казках і народній пісні. Біля підніжжя пам'ятника Янки Купали в Мінську бачимо квітку на бронзовій гілці папороті. Цю легенду білоруські письменники використали у своїх творах. Не забута вона і народними ткалями. Узори папороті часто зустрічаємо на рушниках, підстилках і скатерках. Її малюнок завжди нагадує собою форму листка папороті, але трактується по-різному. В одному випадку він має вигляд симетричного вазону, в другому — розетки, в третьому — схематично зображеної гілки папороті.

За легендою, папороть розцвітає опівночі на Івана Купала. Побачити квітку, а тим більше знайти скарб — надзвичайно складно, пов'язано з великими труднощами, ризиком і небезпекою. Але майстри знайшли вихід з цього складного становища. Виникло доповнення до легенди: вишитий на рушнику узор папороті та його квітки допоможе майстрові знайти своє щастя, придбати багатство. В більшості випадків цим пояснюється поява узору папороті та його квітки на багатьох рушниках.

Цікавий рушник майстра О. Валуєвської з с. Залісся Чауського району. В верхній частині цього виробу ми бачимо композицію з гілок і квітів папороті, півнів, які розташовані з правого і лівого боків. Що означає ця композиція? Узори гілок і квіток папороті символізують чекання щастя.

Півні в даному випадку виступають безпосередніми учасниками подій. Їх спів сповіщає про північ, час, коли розцвітає папороть.

В народній поезії, а також в орнаменті ткацтва і вишивки Купала — основна героїня купальських свят. В одному випадку це молода, весела дівчина, в другому — мати. Але завжди вона любить потанцювати, поспівати, повеселитися. В народній пісні співається:

Сядзела Купалка на плоце,
Яе галоўка у злоце.
Ручкі уніз спусціла,
У бога пагодкі прасіла:
«Дай жа, божа, пагодку
На гэту ночку-вяселку:
Будуць музыкі іграць,
Будуць дзевачкі спяваць»⁶.

Художник М. Філіпович, який вивчав купальські свята і написав кілька полотен на цю тему, відзначає: «Купава — це жінка. Вона часто зображується на рушниках у вигляді танцюючої дівчини. Образ Купави супроводжується такими символами, як сонце, місяць, вінок, папороть, вогонь. Все це пов'язано із святкуванням Івана Купала». Про ці символи розповідає і майстер А. Маковська з Сенно.

Типовий рушник з с. Переспа Сененського району Вітебської області. У верхньому ряді рушника вишиті гілки папороті, нижче — танцюючі фігурки Купави, а під ними — в орнаментальній смужі зображено місяць у вигляді подвійного ромбу з хрестом посередині. Він вказує нам, що святкування Купала відбувається вночі, при світлі місяця.

Орнаменти художнього ткацтва і вишивки ми звикли розглядати переважно з естетичних позицій. Безперечно, вони чудові за композицією і рисунком, а також колоритом. Але такий підхід однобічний. Він відкидає наші уявлення про орнамент, знижує його суспільне значення. Орнамент цінний для нас і з соціально-історичного боку, про що йшла мова в даній статті.

Він відкриває перед нами давні сторінки життя білоруського народу, головним чином селянства. В своїх узорах він зберіг пам'ять про важкі умови життя трудового народу в період феодалізму і капіталізму, про його вірування і звичаї, про його духовні поривання. Він дає нове життя створеним нашими предками образам явищ природи і суспільства.

Мінськ

М. С. КАЦЕР

⁶ Гілевич Н. Песни народных свят и абадаў, с. 137.

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

СИМФОНІЯ В. І. СОКАЛЬСЬКОГО І ФОЛЬКЛОР

9 травня 1979 року сповнилося шістьдесят років відомому музикознавцю, завідувачому відділом музики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, заступникові голови Правління Спілки композиторів України, докторові мистецтвознавства, професору М. М. Гордійчукові. Понад тридцять років свого життя віддав він дослідженню і популяризації досягнень музичного мистецтва, зокрема народного.

З 1947 року вчений працює в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Автор понад 500 опублікованих праць, він відомий у нашій країні і за рубежом як авторитетний вчений і організатор дослідницької роботи в галузі вивчення професійної і народної музики.

М. Гордійчук брав участь в упорядкуванні ряду збірок фольклору («Українські народні пісні», кн. I—II, «Українські радянські народні пісні», «Українські ліричні пісні»); багато сил віддав підготовці до друку і науковому редагуванню праць із фольклористичної спадщини П. Демуцького, Д. Ревуцького, М. Лисенка, П. Сокальського, М. Грінченка; досліджував музичні особливості українських народних дум, історичних пісень, лєнінську тему в пісенному мистецтві українського народу, зв'язки з народною піснею творчості Т. Шевченка, М. Лисенка, М. Рильського, М. Леонтовича, М. Калачевського, П. Чайковського, доробку радянських композиторів.

Майже два десятиліття М. М. Гордійчук входив до складу редколегії журналу «Народна творчість та етнографія». На сторінках журналу опубліковано багато його статей, присвячених проблемам фольклору та його зв'язків з професійною музикою.

Редакція вітає М. М. Гордійчука з нагоди його шістдесятиріччя і бажає йому щастя та нових успіхів у роботі.

Нижче подаємо нову статтю вченого, присвячену висвітленню зв'язків творчості В. І. Сокальського (1863 — 1919) з фольклором.

Українська симфонічна музика зародилася ще в кінці XVIII ст. Проте з огляду на важкі соціальні й політичні умови, за яких розвивалася культура нашого народу в дожовтневий час, цей жанр не посів у творчості українських композиторів належного місця, яке він був покликаний посісти. Симфонічні композиції з'являлися спорадично — одну від одної їх, бувало, відділяли роки й десятиліття. Та при цьому вражає близькість естетичних позицій авторів і стильова єдність окремих творів.

Щоб переконатись у цьому, варто поглянути на шлях національного симфонізму від «Української симфонії» Е. Ванжури (1798 р.) до Симфонії соль мінор В. Сокальського (1882 р.). Усі твори даного жан-

М. М. Малооский.
Портрет В. Сокальського.
Туш, перо. Київ, 1979.



ру, що з'явилися протягом майже ста років, написані на основі переосмислення високих досягнень світової музики на українському народнопісенному стильовому ґрунті. При цьому треба наголосити, що автори знаходили у своїх симпатіях на певні типи музичного фольклору — передусім на народні романси, жартівливі й танцювальні пісні.

Чим же пояснити таку стабільність естетичних уподобань композиторів? Насамперед тією мистецькою ситуацією, яка панувала у повсякденному художньому побуті і тим «стильовим фоном», що зумовлювався цією ситуацією. Йдеться про зміст і особливості репертуару домашнього музикування у середовищі української інтелігенції, які базувалися на народних піснях-романсах, різних формах інструментальної музики, заснованої на народнопісенних інтонаціях, а також образах, мотивах, ритмічних формулах жартівливих і танцювальних пісень.

Другим фактором, який справляв значний вплив на паростки українського симфонізму (а також на інструменталізм у цілому) був національний театр, що з перших же кроків свого існування визначився як театр музично-драматичний. На його кону постійно звучали фольклорні зразки названих типів. Природно, що на їх образах ґрунтувалися також інструментальні епізоди сценічної музики, які набували інколи самостійного художнього значення і впроваджувались у концертну практику (згадаймо хоча б симфонічну спадщину М. Вербицького).

Отже, не дивно, що в симфоніях, які з'явилися на Україні у вказаний період (Е. Ванжури, невідомого автора, М. Калачевського, В. Сокальського), за тематичний матеріал правили популярні народні пісні, які часто звучали з театральних підмостків («Ой гай, гай зелененький», «Ой коли я Прудюса любила», «Ой під горою, під переволомом», «Віють вітри», «Дівка в сінях стояла», «Побратався сокіл» та ін.). Прикметною рисою є також те, що в усіх названих творах повільні частини написані у формі й характері інструментального романса і на основі народних мелодій відповідного змісту.

З усього сказаного й виходить, що народна побутова і театральна музика були тими вагомими художніми чинниками, які спрямовували творчий процес у певне емоційно-стильове річище й міцно поєднували між собою окремі його ланки. І стосувалось це не одного симфонічного жанру, а значною мірою оперного, хорового, камерно-вокального і камерно-інструментального.

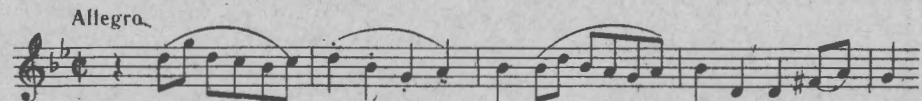
Кожна з названих тут симфоній, крім тісних генетичних зв'язків з фольклором (безпосередніх або опосередкованих через побутову й театральну музику), несе в собі відбиток стилю певної епохи. В «Українській симфонії» Е. Ванжури яскраво проступають ранньокласичні тенденції як щодо трактування драматургії усього циклу, так і щодо тлумачення функції його окремих підрозділів. Симфонія соль мінор

невідомого автора — зразок органічного перетворення на українському музичному ґрунті гайднівсько-моцартівських традицій. Високі мистецькі досягнення одного з видатних романтиків XIX ст. Ф. Мендельсона-Бартольді відбилися на концепції та стилістиці «Української симфонії» М. Калачевського. А музична романтика у «варіанті», запровадженому в російську музику П. Чайковським (зокрема його Перша симфонія), позначилась на системі образів і художньому стилі Симфонії соль мінор В. Сокальського.

У цьому творі нема прямого цитування народних мелодій. Проте кожна тема-образ Симфонії виявляє найтісніший зв'язок з пісенними й танцювальними мелодіями вже згадуваних тут типів, що й визначає її як одну з яскравих і характеристичних ланок українського музично-творчого процесу XIX ст.

За типом симфонізму композиція Сокальського належить до пісенно-ліричних. На перший план у ній виступає елеґійність, щира емоційність. Загальний тон вислову вражає своєю задушевністю. Усе це зумовлює певне звуження почуттєвої гами. Музиці чужі загострена конфліктність образів чи надмірна драматизація вислову. Основу розвитку складає яскрава контрастність різних емоційних планів, що масштабно окреслюється узагальненим тематизмом.

Твір В. Сокальського засновано на принципах класичного чотиричастинного циклу. В накресленні драматургії автор дотримується поступовості розгортання образів. Певна прямолінійність, емоційна одноплановість такого способу, що впливає якоюсь мірою з принципів «сценічної» організації народних обрядових циклів, спонукала композитора вдаватися до контрастності також у конструюванні окремих елементів художньої форми. Показовою щодо цього є головна партія, до складу якої входять дві різко відмінні за настроєм, характером, інтонаційною будовою і ритмом теми. Перша позначена пісенністю, з ледь помітним ухилом у танцювальність. Певною мірою вона пейзажно-споглядальна і разом з тим — лірично-схвильована. Її інтонаційний обрис становить активізовану щодо внутрішньої експресії народно-романсову мелодичну структуру.



Наголошуючи на відсутності прямого запозичення Сокальським фольклорних зразків, варто вказати на вміння його почути й «перелити» в містку симфонічну форму типову, широко побутуючу інтонацію. Зокрема, йдеться про характерний квартовий хід на початку теми, який нерідко трапляється у народних романсових мелодіях. Конкретно ж ця посівка нагадує початок однієї з пісень, уміщених К. Квіткою у збірці «Українські народні мелодії»¹.

Виклад першої теми головної партії досить тривалий і щодо структури організується у просту тричастинність (на одному мелодичному матеріалі). Її веде гобой-соло на фоні тремоло струнних інструментів, потім інтонування перехоплюють флейти, подаючи образ у значно свіжішому забарвленні. Темброве тлумачення теми також підкреслює її фольклорний характер, бо звучанням гобой і флейта нагадують деякі народні інструменти.

Основним виразовим засобом у другій темі є ритм. Уся вона ґрунтується на гострих пунктирах, що надає музиці маршовості та енергійності.

¹ Квітка К. Українські народні мелодії.— К.: Слово, 1922, с. 124, № 388.

Цими своїми рисами вона перегукується з деякими народними героїчними піснями (наприклад, «Гей, не дивуйте», «Максим козак Залязняк»). Стала пульсація пунктирних ритмів активно спрямовує рух музичної думки вперед, викликає почуття неспокою і навіть тривоги,



що локалізується новим, але скороченим проведенням першої теми, поданої в густішій, ніби «хоровій» інструментовці. Друга тема звучить масивними рівнобіжними децимами (струнний квінтет) і безпосередньо впливається в сполучну партію, що є продовженням енергійного потоку пунктирів.

Отже, експозиція образів поєднується з їх розвитком. Щоправда, розвиток цей не передбачає посутнього перетворення тем і обмежується варіантно-фактурними засобами. Це знову ж наводить на думку про своєрідне перетлумачення народних особливостей музичного мислення, властивих, зокрема, для носіїв фольклору — інструменталістів. Лише в кінці сполучної партії композитор виділив та провів у плані регістрово-тембрового забарвлення пунктирне ядро теми. Це одна з кульмінацій експозиції, після якої йде різке динамічне спадання і входить лірична сфера побічної партії. Контраст з попередньою музикою заснований на зміні емоційного змісту, характеру руху, він полягає також у впровадженні широкого мелодизму, в наснаженні образу задушевною елеґійністю. Енергійна хода попередньої музики вгадується лише в «підтексті», чисто психологічно, у формі своєрідної виразової інерції, що підсвідомо перейшла з попереднього звучання.

У повну силу вступає настроєвість і специфічна стилістика побутової романсовості. Тему «співають» у середньому регістрі віолончелі, її орнаментують окремими посівками то кларнет, а то флейта з гобоєм. Характерна романсовість проступає також у фактурі супроводу. Скрипки й альти виконують акорди, що ніби погойдуються, синкопами, партія арфи своїми легкими арпеджіо нагадує «гітарний» спосіб гри.



Подальше розгортання побічної партії, таке ж тривале, як і головної, здійснюється за принципом строфічної варіативності: інтонаційний обрис теми залишається сталим, а змінюються в кожному проведенні тональність, фактура супроводжуваних голосів, інструментовка. Як відомо, першим до такого способу розвитку музичної думки, природа якого впливає з народної імпровізаційності, вдався М. Глінка. Його дотримувались у деяких творах П. Чайковський, М. Лисенко, М. Калачевський та інші вітчизняні композитори.

Велика заключна партія подана у вигляді розробки. У ній розвиваються усі теми експозиції. Кульмінація епізоду заснована на побічній партії, що звучить густими акордами в тутті оркестру. Проте основне місце в заключній партії посіла друга тема головної. Це зумо-

било початок розробки звучанням переведеної з мінору в мажор її першої теми (флейта — соло, а за нею — кларнет — соло). Її початкова фраза спадає світлими сходинками вниз і одразу ж модифікується у легке, граціозне скерцо. «Сопілкова» репрезентація образу становить ще один приклад цілеспрямованого дотримання автором принципу народності в усіх виразових аспектах.

Подальший розвиток позначений майстерністю В. Сокальського щодо тематичної розробки, яка ґрунтується на вилученні характерних мотивів і ритмічних формул, на їх проведенні в різних смислових і конструктивних аспектах. Автор перекидає їх з регістру в регістр або з групи в групу, подає у збільшенні чи в зменшенні, синтезує в нову виразово-образну якість. При цьому пунктири з другої теми головної партії рухають увесь розвиток.

Як і в класичних творах даної форми, розробка розпадається на кілька підрозділів-хвиль. Контраст «горизонтальний», при якому окремі емоційні плани зіставляються послідовно (один за одним), сполучається з контрастом «вертикальним», коли теми або їх послівки звучать разом у різних тембрових лініях чи теситурних пластах. Автор майстерно зміщує теми, логічно поєднує їх типові мотиви й ритми. Прикладом цього може служити розділ розробки, починаючи з цифри 12-ї. Поєднання такого способу тематичного розвитку з емоційним нагнітанням приводить до драматизації вислову, який для всієї симфонії не є характерним.

Показовим у тканині розробки є також те, що В. Сокальський накреслює в ній ряд самостійних мелодичних ліній, які в сукупності наближаються до особливостей народного багатоголосого співу. Зокрема, це спостерігається в епізодах ліричних, спокійніших за рухом і ритмом.

Реприза не вносить чогось істотно нового. Вона усталює провідний зміст частини і її основні образи. Головна й побічна партії подані в тій же, що й експозиції, інструментовці й фактурі (тільки з відповідним тональним і незначним тембровим переплануванням). Відсутність бодай легкої, але смислово примітної варіантності загальмовує розвиток, сприяє драматургійну статику. Не рятує становища знову ж таки повторно-розробковий характер заключної партії і коди, бо й цей епізод не становить нової смислової якості в порівнянні з експозицією. Отже, основним принципом у драматургії цілого стало не утвердження образів на новому якісному рівні, а їх кількісна фіксація шляхом повторності на засадах лише елементарної варіативності.

Тільки останній епізод коди, в якому перша тема головної партії модифікована у веселий народний танок, вносить свіжий момент у вивершення задуму й художньої форми. Цим, на перший погляд, незначним штрихом, автор ще раз продемонстрував послідовність своїх мистецьких намірів, закінчив частину підкреслено народним звучанням, наголосивши тим самим на головній думці й провідному характері всього твору.

Своєрідна друга частина Симфонії — скерцо. Вона передусім прикметна структурними особливостями. Замість звичного для класичних зразків даної форми одного тріо — їх тут двоє. Перша тема скерцо — танцювального характеру. Вона жвава, ритмічно чітка. У викладі спостерігається діалогічність, що вносить у звучання відчутні темброві контрасти.

Тема складена в тридольному метрі, який не так уже й часто трапляється в українському танцювальному фольклорі. Проте народність її колориту не викликає сумніву. Вона впливає з регулярності специфічних ритмічних формул, з самого характеру інтонаційного ви-

раження. Фігура шістнадцятками нагадує спосіб мелодичного орнаментування у народній інструментальній музиці.



Друга тема, яка безпосередньо виходить з ритміки першої, своїми «грайливими» інтонаційними обрисами дещо нагадує мазурку. Вишуканість внутрішньої ритмічної організації, «перебійчастість» акцентів надають темі гумору й жартівливості, сповнюють її справді живим почуттям, що вабить своєю свіжістю. У фактурі викладу й інструментовці також угадуються моменти, генеза яких сягає мистецтва народних музикантів.

Як і в ряді класичних зразків скерцо, перший епізод заснований на простій (двічі повтореній) тричастинності. Потреба повторного проведення матеріалу спонукала композитора до оркестрової винахідливості. Кожне наступне звучання обох тем подане в новій фактурі й інструментовці — легкій, ажурній, вправно забарвленій і деталізованій, яка щонайкраще відповідає образній суті й характерові музики. Тут автор виявив значно більшу майстерність, ніж в оркестровому оформленні репризи в першій частині Симфонії.

Народне за характером перше тріо тут засноване на квінтовому органному пункті (тоніка й домінанта), що, як відомо, становить типову стильову прикмету звучання ліри й тріоїстої музики. Переливчаста мелодія скрипок (як у метелицях) дещо нагадує одну з тем «Коліка-Шумки» М. Лисенка. Однак, подібність між ними випливає не з наслідування, а з однакових естетичних засад, яких дотримувались обидва автори в процесі роботи над творами. Крім того, перше тріо близьке до «м'юзетних» середніх епізодів у давніх західноєвропейських танцях, які, до речі, також походять з народної виконавської практики.

Органний пункт (октавний) є також виразовою рисою другого тріо. Цим Сокальський тонко пов'язує обидва епізоди за змістом. Написане в характері балетних вальсів П. Чайковського, друге тріо яскраво контрастує з попередньою музикою. Воно сприймається як наступний якісний етап у розвитку провідного жартівливо-танцювального образу. Гарно й доречно вжив композитор прийом несподіваного тонального зміщення (ля-бемоль мажор — мі мажор), яке динамізує розгортання думки й структури.

Стала періодичність і «регулярність» повторення обох тем скерцо, впровадження двох тріо-епізодів надає цілій структурі ознак рондо, що, як відомо, походить із старовинних народних хороводних пісень. Наявність же розробкового епізоду після другого тріо вносить елемент сонатності і робить форму ще динамічнішою.

Скерцо — один з найцільніших розділів циклу. Танцювально-побутовий характер його музики добре вписується в образність, емоційний тон і стиль усього твору.

Як уже говорилося, у формі інструментального (активно симфонізованого) романса написані повільні частини в усіх відомих нам попередніх українських симфоніях. Хоч В. Сокальський і не назвав третій розділ свого твору цим словом, як це зробили, наприклад, невідомий автор Симфонії соль мінор початку ХІХ ст. і М. Калачевський в «Українській симфонії», характер музики прямо вказує на емоційне і стильове джерела, які живили творчу уяву композитора. Народна романсовість проявилась у широкому мелодичному розливі, мрійливій

елегійності, ширості й теплоті ліричного вислову, які ставлять цю частину в ряд кращих зразків української дожовтневої музики.

Такий характер яскраво проявився уже в першій темі. Романсовість проступає у широкому (на малу сексту вгору) початковому інтервальному ході, у вокальній «хвилястості» загальної лінії, прикрашуваної час від часу м'якими переливами форшлагів.

Типово пісенна також структура мелодії з поділом на ряд мотивно-заокруглених фраз, що відділяються одна від одної своєрідними, з вокальними «придиханнями» кадансами. Увага композитора зосереджена на мелодичній лінії, у ній сконцентрована виразовість образу.



У першому викладі тему інтонують найспівучіші інструменти оркестру: мелодію виконують перші скрипки, а решта струнних лише «підспіває», причому їх репліки автор тлумачить у стилі кантового багатоголосся. Тим самим він мовби вказує на одне з стильових джерел, що прислужилося зародженню народної пісні-романса. За другим проведнням тема широко летить у партії віолончелей, що ведуть її у своєму кращому середньому регістрі. Трохи сумну мелодію орнаментують прозорим плетивом голоси решти струнних інструментів. «Візерунок» же для орнаменту взято з самої мелодії (характерний початковий хід на сексту).

Тема правдиво втілює конкретний настрій і виконує свою драматургічну функцію. Проте специфіка й закони жанру потребують повного вивільнення смислового й емоційного заряду образу. Спершу В. Сокальський, з метою розімкнути пісенність структури, виділив з теми два характерних мотиви (хвилястий рух вісімками з другого такту й широкий початковий інтервальный хід, тільки поданий у зворотньому напрямі), поєднав їх у музичну фразу і піддав розвитку на широкому емоційному нагнітанні. Це сполучна ланка, що готує появу нового образу.

Світла й широка валторнова тема своїми інтонаційними контурами дещо нагадує попередню. Зокрема, подібність між ними впливає з початкового ходу на сексту, з типово вокальної плинності мелодичної лінії. Поряд з цим мотив з другого такту даної теми (чвертка + чотири вісімки) взятий композитором з побічної партії першої частини Симфонії (поспівка з «орнаменту» кларнета, гобоя і флейти).



Отже, Сокальський вдався тут до прийому своєрідних інтонаційних арок, що їх він перекидає між розділами циклу чи окремими компонентами структури. А вкраплення поспівок з інших тем у нові образи сприяє появі того смислового синтезу, без якого симфонізм неможливий як метод художнього мислення.

Подальше розгортання образів — це широкий, з проривами емоційного збурення ліричний потік. Увесь матеріал організований в чітку складну тричастинну структуру. Репризи моменти автор прагне подавати у варіантному вигляді. Проте точно дотримання репризності

в часовому вимірі призводить інколи до утворення довгот і дещо гальмує розгортання «музичної фабули».

Виключно мелодійний, пісенний характер фактури третьої частини Симфонії спрямував композитора на широке використання однорідних (сольних і групових) оркестрових тембрів, а також на застосування своєрідних інструментальних «дуетів», «тріо», тощо, заснованих на принципах діалогічності. Даний прийом також впливає з народної романсовості. Адже фольклорні твори цього типу рідко можна почути у виконанні хорового гурту. Частіше вони звучать у «камерній» обстановці за участю невеликого числа співаків.

Танцювальність і побутова жанровість лежать в основі фіналів усіх дожовтневих українських симфоній, в чому також слід вбачати вплив народної, театральної і «домашньої» музики тощо. Бо ж відомо, наприклад, що козачки протягом тривалого часу посідали одне з поважних місць не тільки в мистецьких розвагах українського села, не лише в театральних виставах, а й у домашньому музикуванні (пригадаймо численні інструментальні варіації на теми козачків, дуже поширені в художньому побуті, починаючи з другої половини XVIII ст.).

«Козачком» названо останню частину Симфонії соль мінор невідомого автора першої чверті XIX ст., цю ж назву використав В. Сокальський для означення провідного характеру фіналу своєї Симфонії, який є майстерним втіленням стихії масового народного танцю. Завдяки такому тлумаченню художнього задуму музика набуває дещо калейдоскопічної картинності: один яскравий епізод переходить в інший, один нюанс танцювальності відтінюється другим. У цілому ж четверта частина сприймається як образ радісного народного свята з участю натовпу збуджених людей. Як і в першій частині Симфонії, фінал написано у формі сонатного алегро. Зважаючи на прагнення передати мінливість настроїв, композитор заснував головну партію на кількох козачкових темах. Перша — дещо гумористична. Ця її властивість підкреслена інструментовкою (фаготи).



Другу тезу В. Сокальський утворив на основі переінтонування популярної народної пісні-танцю «Гречаники», що викладена у формі чотириголосого «безконечного» канона. Природність і мистецька органічність звучання епізоду свідчить про поліфонічну вправність автора. Подальший виклад тем головної партії (а їх усього шість) подає образ у різних емоційних градаціях танцювальності (лірика, гумор, хвацькість, характерність тощо). Однак таке різном'я не дуже сприяє цільності й довершеності симфонічної концепції фіналу, що набуває якоюсь мірою пістрявого, декоративно-картинного характеру.



Як щодо змісту, так і щодо драматургії є цілковито вмотивованим впровадження побічної теми у стилі героїчної козацької пісні. Танцювальна ритміка попередніх епізодів природно модифікується тут у моторику маршового типу.

Багатотемність експозиції спричинила певну структурну розпоршеність розробки, хоч окремі її епізоди також засвідчують достатнє творче уміння автора. Вже початок даного розділу фіналу показний вдалим поєднанням водночас двох перших тем головної партії. Цьому сприяла їх інтонаційна й ритмічна спорідненість. У подальшому Сокальський проводить майже всі теми експозиції у варіантному вигляді. Вилучення і розгортання в нові конструкції характерних мотивів, поспівок чи ритмічних формул посідають у розробці менше місця. З цього погляду заслуговує на увагу підхід до репризи, заснований на характерному нисхідному русі тридцять другими, взятому з переходу до побічної партії. Мотив розвивається у вигляді тісних, ніби «ланцюгових» імітацій, що проймають усю оркестрову тканину. Їх послідовне нанизування, як також стиснення викладу створює логічну передумову для впровадження репризи, яка щодо конструкції мало чим відрізняється від експозиції.

Головна партія подана повністю, з усіма її темами, в тій же інструментовці. Тільки побічну автор перевів з мі-бемоль мажору в соль мажор — основну тональність Симфонії. Таким чином, елемент дещо пасивної повторюваності великих структурних «блоків», що спостерігався у першій частині циклу, наявний також у фіналі. Не уникнув цього композитор і в кодї, яка трохі нагадує «вкорочену» розробку.

Та все ж картина народного свята, що її намалював В. Сокальський в останній частині Симфонії, вийшла імпазотною, яскравою і справді колоритною. Вона приваблює своєю життєрадісністю, піднесеністю, багатством і розмаїттям образів. Утвердженню такого враження сприяє позначена винахідливістю інструментовка. Подеколи звучання оркестру нагадує гру народних музикантів, що проявилось в особливостях фактури, в специфічних прийомах звуковидобування, у своєрідному поєднанні окремих тембрів. У всій Симфонії автор найповніше використав групи струнних і духових дерев'яних інструментів. Менш вдало трактована темброва виразовість мідних духових інструментів. Щоправда, до цього певною мірою спричинився загальний пісенно-ліричний характер музики твору.

Та при цьому Симфонія соль мінор В. Сокальського є видатним художнім явищем. Це наслідок єднання талановитого митця з народною творчістю, у ній правдиво втілені й подані у формі глибоких мистецьких узагальнень типові риси народного характеру. У творі на основі високих досягнень музичного професіоналізму майстерно переосмислилися образні і стильові багатства пісенного фольклору. У цьому й полягає неминуще значення Симфонії В. Сокальського в історії української культури.

Київ

М. М. ГОРДІЙЧУК

КОЛОМИЙКА В УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Формування коломийки як типу творів в українській радянській фортеп'яній літературі найяскравіше простежується у п'єсах М. Колесси та М. Скорика. Коломийка, на відміну від хороводу й веснянки, викристалізувалася в народній творчості не у двох, а в трьох формах — у пісні, танці та інструментальній (сольній і ансамблевій) п'єсі. Остання відіграла важливу роль своєрідного «перехідного містка» при переосмисленні коломийки у фортеп'яній музиці завдяки наявності інструментальної системи виразальних засобів.

48

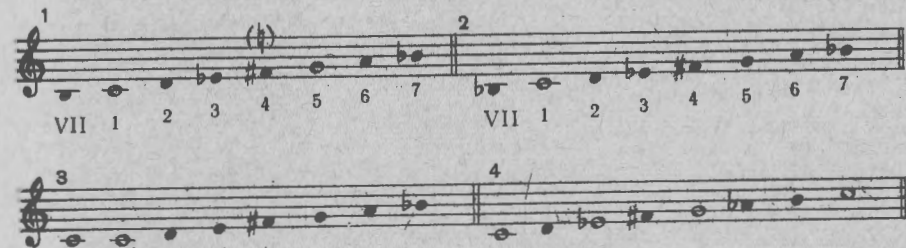
Іншим фактором, що визначив відмінності кристалізації фортеп'яної коломийки від хороводу та веснянки, було глибше переосмислення суто специфічного ладогармонічного колориту, народженого в надрах народного мистецтва і вельми сталого протягом століть у всьому розмаїтті локальних барв.

У музикознавчій літературі склалася правомірна думка про те, що «зв'язок гармонії з жанром рідше буває прямим, а частіше — опосередкованим»¹. У зв'язку з цим «...гармонія лише в другу чергу впливає на безпосередню виразальність музики, отже і зіткнення гармонії з жанром не таке пряме, як відношення гармонії до форми, і не таке очевидне, як відношення мелодії, ритму, фактури до жанру»².

Фольклорна коломийка у всіх своїх формах є рідким винятком, що не вкладається у вказану вище закономірність. Ладогармонічна характерність коломийок є не опосередкованою ознакою жанру, а разом з мелодією, ритмом і фактурою — найбезпосереднішим виразником його змісту; більше того, ладо-ритмоінтонаційна самотуність коломийок є основним індикатором пізнання жанру, бо її відсутність одразу ж перетворює коломийку на «неколомийку».

Висловлена думка вимагає деяких пояснень. Природа багатьох музичних жанрів ніколи не розкривалася в минулому та не виявляється й зараз тільки якоюсь однією ознакою, хоч у взаємодії з іншими вона може визнаватися провідною у комплексі засобів певного жанру. Складність словесної конкретизації цього музичного феномена полягає в нерозривності комплексу засобів виразальності, тому при всій аналітичній правомірності вичленування одного з цих засобів як основного необхідно враховувати, що таке вичленування є певною абстракцією, яка досить умовно моделює звуковий рух у музичному творі.

Дуже широкі (або вузькі) розуміння думки про примат особливого ладу, що визначає специфіку коломийок, спричиняться або до вивчення його як єдиного засобу цієї специфіки, або ж до припущення, що тільки даний жанр «захопив» у свій комплекс особливий лад, лише йому властивий. У народній музичній практиці та професійній творчості, яка враховує її закономірності, справа набагато складніша. Звернемося до звукорядів чотирьох ладів (див. пр.). Перший з них — дорійсько-лідійський, або думний, вважається одним з найпоширеніших в українській народній музиці³, другий і третій — гуцульський (в мінорному — дорійсько-лідійському та мажорному — лідійсько-міксолідійському варіантах) визначається так у зв'язку з його винятковою розповсюдженістю в гуцульському музичному фольклорі; четвер-



¹ Див.: Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм.— М.: Музыка, 1964, с. 52.

² Там же, с. 51.

³ Визначення цього ладу в українському музикознавстві змінювалося. М. Лисенко (Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм.— К.: Мистецтво, 1955, 88 с.) та Колесса Ф. (Мелодії українських дум.— К.: Наукова думка, 1969, с. 547—584) називали його «дорійським ладом з четвертим підвищеним ступенем». Тут і далі використовується термінологія, запропонована В. Золочевським. (Ладо-гармонічні основи української радянської музики.— К.: Наукова думка, 1964, 164 с.).

гий — угорська (циганська) гама (або двічі гармонічний лад у першому виді).

Кожний з цих ладів має свою яскраву специфіку. Ладові якості коломийки є прямим виразником її жанрової природи. Бачимо це і в фортепіанних коломийках М. Колесси та М. Скорика.

Разом з тим, якщо порівняти наведені вище лади, виявляється, що вони мають багато спільного, причому близькість між ними набагато відчутніша, ніж відмінності. Так, наприклад, думний та гуцульський мінорний лади відрізняються один від одного лише VII ступенем внизу натурального звукоряду, а угорська гама несхожа з ними інтервальними зв'язками між V—VI—VII ступенями. З цього випливає: якщо будь-який мотив або мелодія будуватиметься у нижніх трихордах, тетрахордах і пентахорді цих ладів (що характерно для народної творчості), то теоретичне визначення їх ладової належності виявляється вельми проблематичним, бо звукоряди в діапазоні I—V ступенів думного, гуцульського мінорного та двічі гармонічного (першого виду) ладів ідентичні.

Саме тому ладова специфіка коломийки, при всьому своєму локальному колориті, не така вже й вузька, тим більше, якщо її розглядати на тлі не тільки української, а й творчості інших народів. Даний жанр історично конкретизує спільність формування певних типових елементів у музиці народів, близьких за складом художнього мислення та географічним розташуванням (українського, польського, сербського, угорського тощо).

У коломийках М. Колесси та М. Скорика враховані найзагальніші характеристики типів цього виду фольклорної творчості і його форм, що склалися. Створення цих п'єс розширило зону функціонування жанру його трансплантацією у фортепіанну музику, збагативши сам жанр цінними якостями.

Змістовно — формотворчі особливості трьох коломийок М. Колесси ґрунтуються на ознаках не одного, а двох жанрових коренів: коломийки-пісні та коломийки-танцю. Прийом зіставлення пісенних і танцювальних розділів, з яких складається твір, не новий у композиторській практиці. Однак М. Колесса використовує його по-своєму. Виходячи з внутрішніх передумов функціонування коломийки в народному побуті, він обирає найоптимальніший шлях, який дає змогу в одному творі подати збірний, узагальнений характер жанру в двоплановій єдності музичних образів.

М. Колесса застосовує цей принцип варіативно. В змістовно-образному плані пісенна і танцювальна теми або емоційно наближаються (третя коломийка) або різко відмінні (наприклад, сумний роздум у початковому наспіві другої коломийки в стисненому варіанті завершує форму через смисловий контраст з гостро-динамічною активністю середнього розділу: А (11 т.) — В (27 т.) — А₁ (4 т.). У формуваннях пісенності чи танцювальності не регламентовані місцем черговості у зіставленнях (танцювальний тематизм може бути першим і навпаки — йти за пісенним), створюючи як тричастинну побудову, так і конструкцію рондального типу (третя коломийка).

У коломийках М. Колесси відбилася діатонічно ладова природа української народної музики. Основу кожної п'єси становить гуцульський чи думний лад, звукоряд якого розширено в результаті взаємодії з елементами інших ладових структур. Тому визначення ладотональності цих творів з загальноприйнятих позицій мажоро-мінорної системи (перша — *соль*-мінор, друга — *фа*-мажор з середнім розділом у *ре*-мінорі, третя — *фа*-мажор) було б лише чисто символічним, таким, що не відображає, а спотворює справжній смисл їх мело-гармонічної структури.

Allegro comodo, poco rubato



Пояснимо цю особливість коломийок на конкретному прикладі. Він ілюструє музику початку першої п'єси М. Колесси, колорит якої створюється використанням IV високого ступеня (*до*-діез), варіантного VI (*мі*-бекар і *мі*-бемоль) та півторатонову секундою між IV—III ступенями в мелодичному русі (*до*-діез — *сі*-бемоль). Рясність альтерації та наявність у тематизмі інтервального зв'язку в збільшену секунду ніби свідчить про те, що мінорний лад перебуває під вельми помітним впливом хроматизації. Але суть фрагмента далека від дії хроматизму, бо зумовлена діатонічно-ладовим мисленням. Для визначення хроматичної природи музики потрібні такі аргументи, як виявлення мелодичних ходів з альтерованого та основного звука, їх сусідство, створення ввіднотоновості як засобу, що посилює напругу в системі тяжінь. Таких якостей (в ролі основоположних) тут немає, бо альтерація функціонує не як показчик хроматизму, а як прийом нотного запису, що фіксує діатонічний лад з певною висотою основного звука. Розглянемо звук *до*-діез. У лідійському ладі від *соль* він такий же діатонічний, як і *мі* в *фа*-мажорі, а півтоновий зв'язок між IV—V ступенями в першому випадкові не є хроматичним, як і зв'язок VII—I у другому внаслідок будови натуральних звукорядів цих ладів. Аналогічне й використання VI високого ступеня — як натурального звука дорійського ладу (*мі*-бекар у звукоряді від *соль*).

Точно окреслена самостійність у функціонуванні IV та VI високих і VII низького ступенів, що є не підвищеними чи зниженими, а натуральними звуками різних звукорядів, відображає складний процес взаємодії діатонічних ладів, властивий для музики багатьох народів. В українській культурі така взаємодія спричинилася до створення споріднених варіантів — гуцульського мінорного та думного, що склалися в результаті взаємопроникнення дорійського і лідійського ладів, яке й викристалізувало певну дорійсько-лідійську структуру.

Її специфіка повно виражена в коломийці М. Колесси. При цьому композитор розширює трактування даного ладу. Він використовує і VI низький ступінь, причому не хроматично — з переходом високого в низький чи навпаки — а тільки на відстані, тим самим створюючи короточасний ефект мерехтіння еолійської сексти. Витоки цього та аналогічних прийомів, що розглядатимуться далі, — в народній творчості, де вельми поширене розщеплення ступенів ладу, виникнення їх двох звуковисотних варіантів на часовій дистанції. В музиці слов'янських народів, зокрема російській та польській, це явище досить розповсюджене, але, за спостереженнями В. Золочевського, в українсько-

му музичному фольклорі відстань між зміненими ступенями значно менша (в думках та гуцульських піснях може бути в один-два звуки), що, на відміну від ладової змінності, набуває сенсу ладової вібрації⁴. М. Колесса тонко вловлює цю специфічну закономірність у народному музичному мисленні, виражаючи її досить різноманітно.

Allegro grazioso

Ладовий звукоряд М. Колесса розширює і в третій коломийці (див. пр.). Тут композитор ніби пов'язує на відстані гуцульські мажор та мінор, що спричиняється до варіативності III ступеня; епізодичне вкраплення еолійської кварта зумовлює розщеплення IV ступеня. Тим самим М. Колесса будує діатонічний звукоряд з десяти звуків, де синтезуються особливості дорійсько-лідійської та лідійсько-міксолідійської ладових структур.

Характерні особливості вказаного синтезу підкреслені мелоритмо-фактурним комплексом. Передусім, в інтонаційній природі тематизму найбільш рельєфно окреслена роль лідійської кварта, оскільки специфіка цього ладу притаманна кожній з двох частин, що складають десятизвучність ладової основи коломийки. Лідійська кварта, як правило, розміщується на сильній (або відносно сильній) долі метру, облямовуючись мордентом чи форшлагом, і править за централізовану вісь у мелодичному русі. На відміну від такого використання, еолійська кварта лише «просковзує» в мелодії на слабкій долі метру. Дорійська та міксолідійська характерність також яскраво виражена в будові тричі повтореного у ритмоваріантах початкового мотиву. Мажорна та мінорна ладова забарвленість у музиці коломийки виявляється двома шляхами: перша, світліша, існує лише в акомпанементі танцювального типу, а друга з'являється в ньому лише епізодично, функціонуючи здебільшого в мелодичному тематизмі.

Створення М. Колессою п'єс на основі розширеного трактування діатонічно-ладового звукоряду виявилось цікавим і важливим момен-

⁴ Золочевський В. Ладо-гармонічні основи української радянської музики, с. 135.

том в еволюції танцювально-пісенних типів композицій в українській радянській фортепіанній літературі. Подібне тлумачення змістовної природи фольклорного жанру викристалізувалося у провідну специфічну рису індивідуальної манери вираження М. Колесси і виявилось в його творах іншого плану (Перша симфонія), давши оригінальні «фортепіанні проєкції», позначені професійною майстерністю та перспективністю художнього пошуку.

Неординарний розвиток цієї перспективи спостерігаємо в коломийці М. Скорика. Однією з його перших і найважливіших спроб збагатити власний почерк рисами народного музичного мистецтва стала музика до кінофільму «Тіні забутих предків» і створений на її основі «Гуцульський триптих», фіналом якого є коломийка, записана М. Кошубинським. В. Задерацький, що вбачав у музиці до «Тіней забутих предків» цілу антологію видів карпатського фольклору⁵, вважав, що «Гуцульський триптих» «...оголює провідні лінії стильового пошуку композитора»⁶. Згодом у «Карпатському концерті» для оркестру (де другою частиною є симфонічний танець в узагальненні інтонаційно-ритмічних та ансамблево-темб्रोфонічних особливостей народних коломийок) ця спрямованість творчості М. Скорика набула рис сталої, арілої концепційності, характерної новаторськими рисами фільтрації українського фольклору.

В цьому плані цікава його коломийка для фортепіано. Вона прикметна оригінальним синтезуванням трьох форм фольклорного прототипу: пісні, танцю, інструментального твору. Тому її образна природа надзвичайно складна і розвивається в смислових характеристиках, що передають загострену експресію пісенних емоцій, споглядання колориту та ідилічну умиротвореність, психологічно драматизовану стихію танцювальності. Ці образи у взаємодії утворюють систему контрастів, що охоплює емоційну гаму від планових переходів до різкого відставлення. Форму твору розгортають чотири види тематичного матеріалу, надаючи їй яскраво вираженої тричастинності з рисами вільно трактованої рондальності. Схематично її можна передати таким чином:

I ч. (ВК АА₁ ВВ₁ А₂) — II ч. ← (С) — III ч. ← (А₃В₃ В₁К₁ А₄В₂К₂).

Перший вид тематичного матеріалу — вступно-каденційний (ВК). Він складається з двох частин. Перша з них — темб्रोфонічне арпеджіо — виконує образну функцію відображення колориту Карпат, ніби окреслюючи місце дії — гірську природу; друга в емоційно-смысловому аспекті імітує зародження перших поштовхів тиску дальшого ритморуху. ВК починає і завершує (у розширеному варіанті) коломийку, а також відокремлює та передбачає у вигляді мікрокаденції останнє проведення А.

Другий (А) та третій (В) види тематичного матеріалу є інтонаційним узагальненням мелоритмо-ладових особливостей фольклорних образків коломийки. Кожна з тем позначена великою внутрішньою експресією, гостродинамічна. На відміну від А та В, четверта тема виникає лише в середньому розділі (С). Це спокійне сопілкове награвання. Остинатна повторюваність мелодичної формули та імітаційне стосовно народного інструмента темброрегістрове забарвлення, які розвиваються глухими полисками звучання подвійних бурдонів педально-го баса, підсилюють закладену в інтонаціях наспіву ідилічно-зачаровану умиротвореність почуттів, що різко контрастують з характером попереднього та дальшого тематизму (А, В).

⁵ Задерацький В. Обретение зрелости.— Советская музыка, 1972, № 10, с. 32—40.
⁶ Там же, с. 33.

Allegretto

Allegro

звуків великого септакорду (без терції), яка в трьох своїх лініях має искраво виражений характер низхідного хроматичного руху. Сама ж мелодія діатонічна, з варіантним збагаченням III ступеня ладу. Своєрідність мелодичного тематизму полягає не тільки в загальній близькості до фольклорного, а й у створенні локальної мікрозони з особливою концентрацією ритмоладової виражальності. Вона настає після першої появи іонійського III ступеня (до цього двічі звучав еолійський), де виникає найінтенсивніший момент ритмічного дроблення мелодії (друга частина т. 6 — перша чверть т. 7), що знову «виштовхує» еолійську інтонацію у якості завершально-кадансового утвердження. Колорит діатонічноладової вібрації специфічно ритмізованої мелодії, вступаючи в складну взаємодію з хроматичним рухом комплексної септакордової стрічки акомпанементу, створює терпку консонантність звукової палітри, що впливає з стрункою логіки емоціональних зчеплень дисонантних інтонацій.

Вельми плідне трактування М. Скориком розширеного діатонічного звукоряду як засобу драматизації образу та його психологічної загостреності. Так, після середнього розділу перша тема (A_3) мелодично проводиться в двоголосній септимоївій стрічці з акордовими підсиленнями на сильній долі метру і частковим обривом нижньої лінії в кінці першої фрази (див. пр.). Виникає мелодична біладовість, що гостро звучить по вертикалі (лад один, гуцульський, але для верхнього контура від *do*, а для нижнього — від *re*). Її зміцнює синкопований та дисонантний за структурою співзвуч акомпанемент, ладова природа якого подвійна в плані зв'язку з мелодією.

Allegretto

Зчеплення множинності інтонаційних зв'язків по горизонталі та вертикалі створює особливу напругу, насиченість звукового музичного комплексу, оснований на взаємопроникненні розширених дев'ятиступневих звукорядів гуцульського ладу від *do* і *re* (в першому випадкові з варіантними III та VI, у другому — II та V ступенями). Так виникає наснажена, драматизована модифікація центрального образу, потенціальні можливості якого, що були контурно накреслені в першому проведенні (A) та психологічно загострені в третьому (A_2), розкриваються тут повніше.

В еволюцію танцювально-лісенних типів композицій української радянської фортепіанної літератури коломийка М. Скорика внесла свіжість музичної мови, що відбиває в індивідуально-творчому переломленні певні загальні тенденції розвитку сучасного музично-художнього мислення і професійної композиторської техніки.

Новизна деяких виражальних засобів, знайдених М. Скориком, досягнута завдяки продовженню та розвитку творчих пошуків Л. Ревуцького та М. Колесси, а в ширшому аспекті — ідей Б. Бартока. Суть її полягає в більш вільному для української музики тлумаченні дисонантності та в складнішій, ширшій взаємодії принципів діатоніки і хроматики, що утворюють образно-звукову характерність музики.

Фільтрація особливостей фольклорного інструменталізму виявилася головним принципом побудови середнього розділу формоутворення та найсильнішого образного контрасту в ньому. Ця якість спостерігається і у викладі інших тем, функціонуючи як фактор варіантності. Так, наприклад, початкове проведення A зведено до лаконізму фактурного двоголосся. Наступний варіант (A_1), принципово зберігаючи цей лаконізм, орнаментується конкордансними за структурою мотивами, що створюють ефект присутності цимбальних глісандо (див. пр.). Цілком можливо, що в цьому фрагменті втілюється один з перших проявів інтересу композитора до цимбалів, який згодом виявився в такому блискучому та органічному введенні партії цього інструмента в симфонічну партитуру «Карпатського концерту».

Показове в площині співіснування принципів діатоніки та хроматики перше проведення сповненої внутрішньої енергії теми B (див. пр.). Акомпанемент її — точна комплексна стрічка з гармонічної фігурації

ОБЛАДНАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ЖИТЛА ПРАВОБЕРЕЖНОГО ПОЛІССЯ

Полісся, якому належить помітне місце у розвитку матеріальної культури українського народу, зберегло давні традиції не лише в мові, фольклорі, але й народній архітектурі, одязі, промислах, знаряддях праці тощо. Поряд з традиційними будівельними конструкціями Полісся успадкувало й давні форми обладнання народного житла. Деякі його елементи без особливих змін проіснували й до наших днів. Це підтверджують експедиційні дослідження, проведені нами в процесі створення експозиції «Полісся» при Музеї народної архітектури та побуту УРСР.

Обладнання поліського житла, як і східнослов'янського в цілому, вирішувалося одночасно із зведенням будівлі і складало невід'ємне ціле¹. В минулому це піч, лави, піл, жердки, полиці, посвіт, стіл, ослони, стільці, дитячі меблі тощо. Меблі виготовлялися переважно з сосни, але використовували для них також вільху, дуб, осіку. З розвитком капіталістичних відносин з'явилися й інші види обладнання, характерні для заможних верств населення. Внутрішнє опорядження житла гранично просте, мало чіткий функціональний розподіл з оптимальним, іноді універсальним використанням, що задовольняло побутові потреби в минулому.

Невід'ємним елементом житла є піч. За цією ознакою археологи, власне, визначають житло. На Поліссі, як і на всій Україні, піч ставили у кутку, справа чи зліва од входу (залежно від орієнтації хати). В однокамерних курниціях, відомих як тимчасове житло, та сушарні посередині робили «горén» — рублене підвищення висотою до 70 см, засипане землею для розведення вогню (Овруччина). У курнях для вогнища посередині клали засипаний землею зруб в 1—2 вінці. Ще простіше вогнище в стебках (комора для зберігання городини, інколи тимчасове житло) — ямка для жару в земляній долівці.

У печах давнішого типу нижню частину «опічки» віддавна й до початку ХХ ст. робили з дерева. Найпростіший спосіб влаштування опічків виявлено нами на Волинському Поліссі. На дві масивні підвалини, покладені на стоянях, укладають суцільний накат із плах або кругляків. На цій основі вибивають глинобитний під і склепіння. Часті підвалинами надають форму полозів, за які закладається дошка, що утримує передню стіну глинобитного припічка. Цей прийом відомий на всьому Правобережному й Волинському Поліссі.

У складніших конструкціях на підвалинах встановлюють зруб в 1—2 вінці. В окремих випадках такий зруб спирається не на підвалини, а на масивний брус, врубаний у поперечні стіни хати (с. Біловіж Рокитнівського р-ну Ровенської обл.).

При зведенні глинобитного склепіння печі застосовували кілька різних способів виготовлення опалубки: майбутня топочна порожнина печі закладалася штабелем з нетовстих колодок, які після виготовлення склепіння випалювали; часом для цього розколювали навпіл масивний кадуб, підбирали плетену чи дощату опалубку або ж мішок відповідних розмірів, туго набитий просом, яке потім легко висипали, розв'язавши мішок.

Дим з курної печі валував прямо в хату, виходячи крізь прочищені на час топлення двері. Спеціальні пристрої чи отвори для виходу диму з хати зустрічались на Поліссі рідко, хоча й були досить відомі.

Отвори для виходу диму — димоволоки — виявлені нами лише стінові; подекуди їх робили у сінешній стіні проти припічка (Самари, Серинки, Блажове) або напільній стіні проти запічка (Озеро, Мульчичі Ровенської обл.). В курниціях димоволок теж стіновий, але в причілковій стіні (Овруччина).

Пристрої для диму — комини — поширилися на Поліссі значно пізніше. Так, на Волинському Поліссі (К.-Каширський, Ратнівський р-ни), за нашими дослідженнями, перші комини з'явилися у 1892—1900-х роках у заможних селян². Це плетений, обмащений глиною кіш, підвищений до стелі над устем печі та з'єднаний плетеною шиєю з стіновим димоволоком — каглою.

Роль вогнища завжди була винятковою. Це і приготування їжі, і опалення, і освітлення. З метою освітлення на Поліссі використовували ще одне традиційне вогнище — посвіт. Він відомий тут під багатьма назвами: *посвіт, кагло, комин посвітній, комин світільний, лучник, світак, світач, світільник, світло* тощо. Посвіт складається з двох частин — комина і спеціального пристрою для спалення лучини. Комин для виводу диму робили з кадуба або виплітали з дубців коша, розширеного донизу й обмащеного глиною. Підвішували комин до отвору діаметром 20—40 см, вирізаного в стелі. Під комином встановлювали різні пристосування для спалювання лучини. В одному випадку це колода, обмащена зверху глиною, в іншому — пень з кореневим розгалуженням догори, куди вставляли черепок або плоский камінь.

На Волинському Поліссі відомий також спосіб спалювання лучини на дерев'яній лопаті, задовбаній у чільну стіну проти комина. В цьому ж регіоні на початку ХХ ст. зафіксовано й інший спосіб спалювання лучини, коли 2—3 скіпки вставляли в отвори круглого каменя (*очі, рт «адамової голови»*), подібно до російського *светца*.

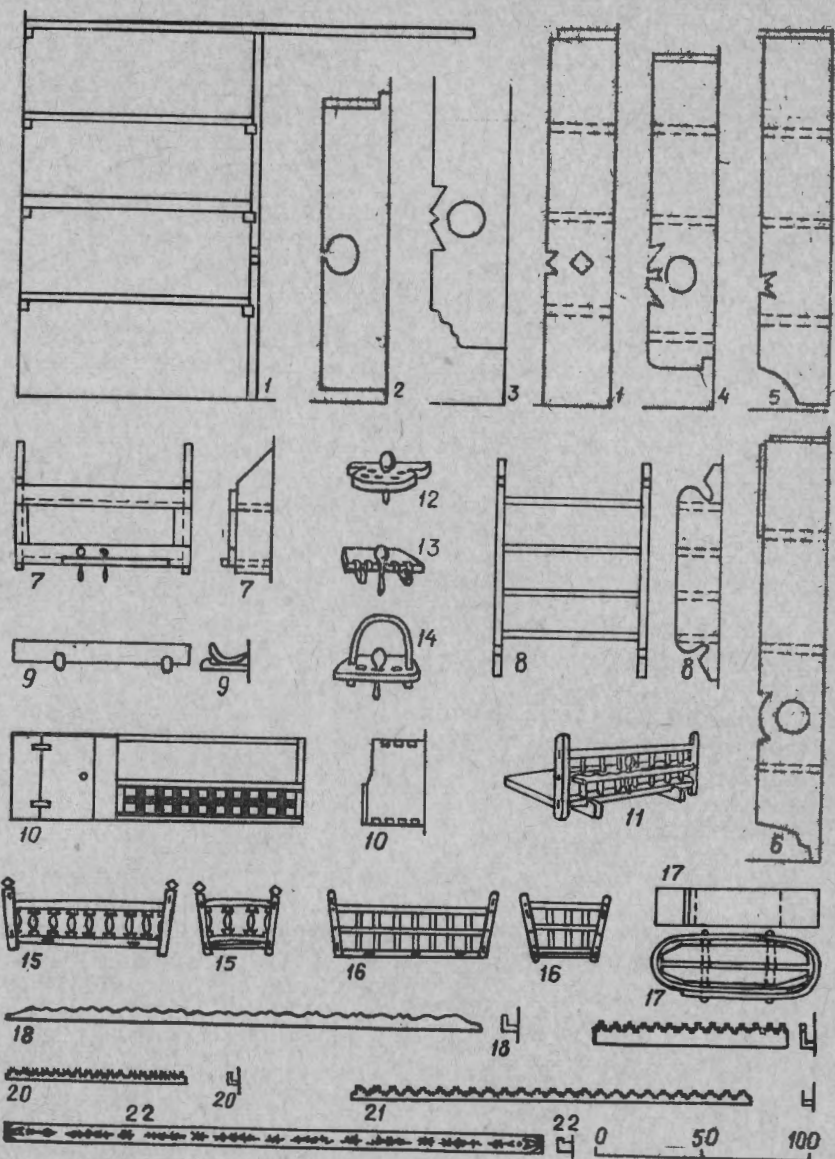
На початку ХХ ст. почали замінювати кадуби і плетені коші на мішок, натягнутий внизу на обруч і вгорі прикріплений до отвору в стелі. Мішок ззовні й зсередини обмащували глиною. Знизу до обруча підвішували «залізо» — залізну решітку ковальської роботи, де власне горіла лучина. Вдень залізо знімали, а мішок скручували й підвішували до стелі. У такий спосіб збільшували робочу зону приміщення. З появою комина в курних печах лучину палили на припічку.

З глибокої давнини дійшли до нас лави, традиційне місце яких — уздовж чільної та причілкової стін. В давньому житлі на них сиділи і спали, майстрували; на тій частині, що проти печі, готували страву, тримали кухонне начиння, різали зілля тощо. В довгі осінньо-зимові вечори лави були основним робочим місцем, де пряли, снували і навіть звальювали примітивним способом домоткане сукно (цей процес зафіксовано у Володимирецькому р-ні на Ровенщині). На покуті, де лави з'єднувались, ставили хлібну діжу й обрядові ритуальні страви та предмети (свячене зілля, зажинковий сніп, свічу-громовицю, горщик з кутею тощо). На поперечну лаву клали покійника, через що на Поліссі в багатьох районах причілкову стіну та вікно в ній називали *німими*, або *мерцовими*.

Тесали лави з колоतोї дошки, товщиною від 5 до 12 см, шириною від 35 до 60 см і довжиною на розміри хати (в середньому від 4,5 до 6 метрів). Врубували лави в стіни на висоті 49—55 см. У давніх хатах ХVIII—ХІХ ст. можна побачити й інші способи кріплення лав. Конструктивною опорою для лави переважно служать колодки (іноді брусовані), закопані в один чи два ряди, залежно від ширини колодок та лави. Рідко на сьогодні зустрічається давній тип кріплення лав на кутових поперечках, задовбаних або прибитих до стін на трьох кутах.

¹ Детальніше див.: *Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов.* — В кн.: *Восточнославянский этнографический сборник.* — М.: Изд-во АН СССР, 1956, с. 419.

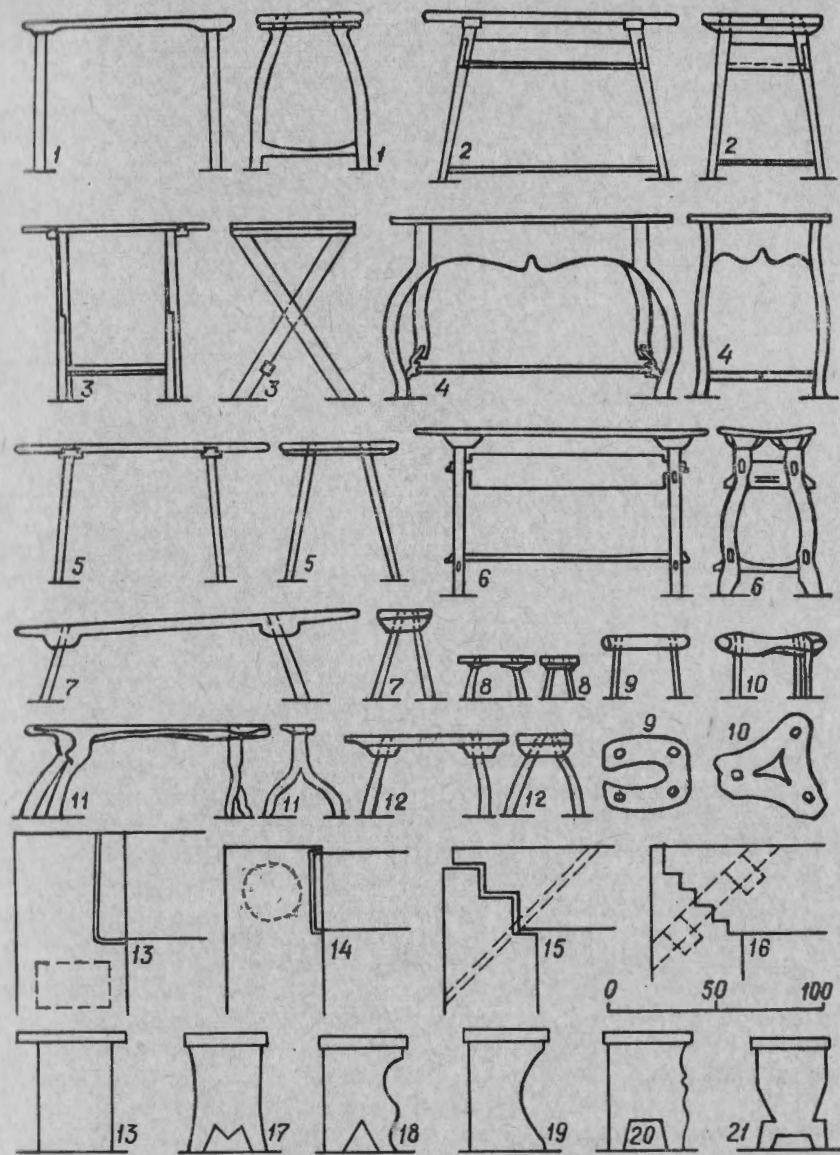
² Записано від Г. Т. Бакири 1873 р. н. (с. Видричі), М. С. Наход 1894 р. н. (с. Поступель), І. М. Сумара 1895 р. н. (с. Нуйне).



МИСНИКИ: 1, 3, 4, 6. Барди Коростенського району Житомирської області. 2. Левковичі Овруцького району Житомирської області. 5. Межирічка Коростенського району Житомирської області. 7. Любахи Володимирецького району Ровенської області. 10. Полиці Камінь-Каширського району Волинської області. **ПОЛИЦІ:** 9. Радизеве Володимирецького району Ровенської області. 11. Біле Володимирецького району Ровенської області. **ЛОЖНИКИ:** 12. Велика Вербче Сарнинського району Ровенської області. 13. Озеро Володимирецького району Ровенської області. 14. Підлісне Дубровицького району Ровенської області. **КОЛИСКИ:** 15. Іваномисль Камінь-Каширського району Волинської області. 16. Лука Камінь-Каширського району Волинської області. 17. Іваномисль Камінь-Каширського району Волинської області. **БОЖНИКИ:** 18. Дідковичі Коростенського району Житомирської області. 19. Обиходи Коростенського району Житомирської області. 20. Межирічка Коростенського району Житомирської області. 21. Васьковичі Коростенського району Житомирської області. 22. Дідковичі Коростенського району Житомирської області.

В окремих районах лави укладали на ослінчиках (Володимирецький та Рокитнівський р-ни на Ровенщині), на підставках з фігурно вирізаних дощок (Житомирщина) або ж просто на ніжках, попарно задовбаних в лаву, як в ослонях (Ровенщина, Житомирщина).

По-різному вирішувалась проблема з'єднання лав на покуті. Просте накладання однієї на другу (поперечної на поздовжню) трапляється рідше, оскільки незручне в побуті через неоднакову висоту. Частіше поперечну лаву робили коротшою і приставляли до поздовжньої.



СТОЛИ: 1. Городно Столинського району Брестської області. 2. Дроздин Рокитнівського району Ровенської області. 3. Видричі Камінь-Каширського району Волинської області. 4. Немирівка Коростенського району Житомирської області. 5. Калтицьк Камінь-Каширського району Волинської області. 6. Дроздин Рокитнівського району Ровенської області. **ОСЛОНИ:** 7. Дідковичі Коростенського району Житомирської області. 8. Солов'ї Старовижівського району Волинської області. 9. Там же. 10. Іваномисль Камінь-Каширського району Волинської області. 11. Блажове Рокитнівського району Ровенської області. 12. Дідковичі Коростенського району Житомирської області. **ЛАВИ:** 13. Мала Рача Радомильського району Житомирської області. 14. Барди Коростенського району Житомирської області. 15. Дроздин Рокитнівського району Ровенської області. 16. Межирічка Коростенського району Житомирської області. 17, 19. Барди Коростенського району Житомирської області. 18, 20. Межирічка Коростенського району Житомирської області. 21. Довгий Ліс Овруцького району Житомирської області.

В окремих випадках лави припасовували в замок, вибираючи відповідний паз, або стикували по діагоналі, вирізуючи відповідні зубці.

Невелику лавку розміщували вздовж сінешної стіни для посудини з водою, звідси й назва *водник*. Закріплювали її по-різному: на сошках, колодках, кронштейнах або ж на поперечках, з'єднуючи в окремих випадках з поздовжньою лавою. Не менш поширені й інші типи *водника* — невеликі ослінчики або товсті колодки.



Интер'єр хати початку XIX ст. в с. Мульциях Володимирецького району Ровенської області.

Як і по всій Україні, у давньому поліському житлі основним місцем для снання був піл, або приміст — настил з колотих дощок, покладених уздовж від печі до причілкової стіни на висоті від 45 до 70 см. Стіну, вздовж якої влаштовувався піл, часто називали *напільною* або *примістною*. Про давню традицію такого обладнання є свідчення відомого дослідника слов'янського побуту Л. Нідерле, який твердить, що ще в дохристиянський період у будинках влаштовували дерев'яний поміст, на якому спали³. Використовували піл, подібно до лави, і для виконання різних трудових процесів.

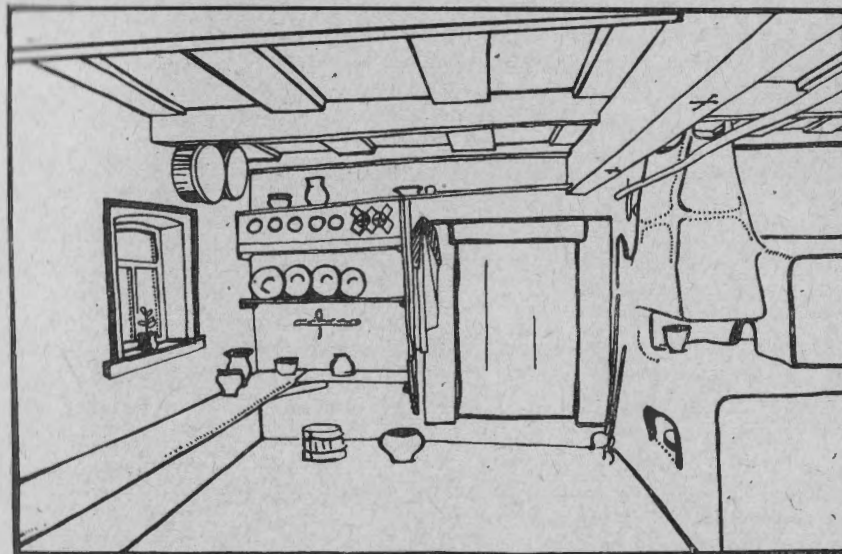
Існує кілька конструктивних типів полу. Найпростіший з них, коли дошки кладуться з припідка на лаву, і найскладніший, коли вони лежать на 2—3-х поперечках, задовбаних одним кінцем у напільну стіну, а іншим у брус, що одночасно утримує й піч. Наприкінці XIX ст. масового поширення набув інший спосіб, коли піл мав власну опору і конструктивно не був зв'язаний ні з лавою, ні з піччю. Дощки полу клали на спеціальні ослони або поперечки на стовпчиках. Спостерігалися й комбіновані варіанти цих способів.

Допоміжним спальним місцем, як уже відзначалось, були й лави, до яких, щоб збільшити ширину, приставляли ослони або широкі дошки на спеціальних каркасах, що вставлялись у бокові отвори. Іноді такі каркаси спиралися на підлогу.

На Волинському Поліссі, крім того, в сінях влаштовували *полати*, де зберігали постіль і спали в літню пору. Для цього в напільну стіну сіней і порогову комори врубували на висоті до 70 см два бруси, які з'єднувалися під прямим кутом, спираючись на стовп. У сінешну стіну й поздовжній брус задовбувалися поперечки, на які уклали дошки. У деяких районах, зокрема на Житомирщині, в заможних господарів під кінець XIX ст. піл замінюють дерев'яним ліжком роботи місцевих майстрів.

Давньою традицією в обладнанні поліського житла була система жердок, залишки якої зафіксовано нами в північних районах Волинської, Житомирської, Київської, Ровенської областей та суміжних районах Білоруського Полісся під різними назвами. Це передусім *греди*,

³ Nederle L. Zivot starych Slovanu. I.—Praha, 1913, s. 873.



Интер'єр хати XIX ст. в с. Дідковичах Коростенського району Житомирської області.

або *бальки*, які врубувалися у поздовжні й поперечні стіни нижче сволоків. Робили їх з круглої сосни середнього діаметра, з колотих плах, протесаною гранню догори, або з тесаного бруса; у побуті вони використовувались як жердки або полиці, в курних же хатах служили для осідання на них сажі.

Стационарне кріплення мала також *жердка-пересувка* або *носуля*, виявлена в північно-східних районах Ровенщини. Це кругла перекладаина, врубана одним кінцем у кутовий стовп печі, а іншим — у причілкову стіну. На ній плели волоки до постолів, снували й плели рогожі, підвішували колиски тощо.

Інша група круглих жердок невеликого діаметра (6—12 см) побутовала не лише на Поліссі, а й по всій Україні. Це так звані жердки-вішалки (місцеві назви *балічка*, *біло*, *брусок*, *вішалка*). Їх підвішували біля печі. За піччю, над полом на гужовках — спеціальних крюках або так званих вухах, добираючи відповідну природну форму дерева — *надібка*, або просто укладали на глиці — прибиті до стін бруски. На жердках розвішували буденний одяг, побутову тканину, підсушували цибулю, прядиво, в курних хатах — дрова. На Коростенщині, щоб прикрасити хату, на жердці над полом у заможних розстеляли домоткані килими, ряпчуни, рядюжки, а поверх навішували в один чи два ряди подушки з тканими або вишитими наволочками.

Для поліського житла характерний ще один різновид жердки — *грядка* для підвішування кросен (ткацького верстата). Це тоненька тичка, що закріплювалась упоперек до сволока проти одного з вікон чільної стіни. При цьому в землю проти неї вкопували дві сішки для обладнання примітивного ткацького верстата⁴.

Часткове використання стаціонарних жердок та сволока під полиці, на які ставили ночви для тіста, клали засушені квіти, прядиво, гребінь тощо, не могло повністю задовольнити потреби побуту. Тому в обладнанні житла передбачено власне полиці, які різняться розмірами й формою, що видозмінювались у процесі еволюції. За функціональним розподілом вони ділилися на два види: полиці для посуду і для підтримування ікон — локальні назви *божниця*, *подіконник*.

⁴ Див.: Таранушенко Стефан. Давнє поліське житло.— Народна творчість та етнографія, 1969, № 1, с. 13.

Найпростішою формою полиці для посуду та іншого дрібного начиння є тесана дошка, що лежить на забитих у стіну кілках з голівками. Щоб речі не скочувались, до ребра дошки прибивали вузьку планку або ж борт робився разом з полицею. Встановлювали такі полиці над дверима, передпінним вікном, над полом. Кілька таких полиць, розміщених одна над однією на сінешній стіні, утворювали *мисник* або *судень*, характерний для північних районів Правобережного Полісся.

На певному етапі полиці почали закріплювати і на дерев'яних підкладках, прибитих у кутку до чільної стіни та з протилежного боку до сторчової дошки. Така дошка зв'язувала мисник з верхньою полицею над дверима і часто була прикрашена вирізами, які первісно, очевидно, символізували голову коня. Звідси і назва дошки — *коник*. Такий тип мисника набув поширення у південних районах Полісся. Іноді полиці кріпилися на підкладках до двох бокових дощок. Сам мисник кріпився до стіни дерев'яними кілками чи металевими крючками. З розвитком господарства збільшується кількість посуду й відповідно — площа мисника. У заможних господарствах з'являються мисники — шафи з дверцятами.

Полиці, як і всі меблі поліського житла, не мають особливих декоративних прикрас. Найчастіше вони прикрашалися зубцями, вирізаними по краю дошки, дуже рідко — розмальовувалися олійними фарбами (Коростенський р-н на Житомирщині).

У багатьох мисниках є пристрої для зберігання дерев'яних ложок. Для цього по краю полиці вирізують отвори, в які закладають ложки, або ж прибивають до полиці чи стіни окрему дощечку з отворами для ложок. Часом виготовляють спеціальні ложники — *заложниці* — невеликі полочки з відповідними отворами. Підвішувались ложники за дужку з дубця або ж кріпились до стіни на двох кілках, вдовбаних у стіну.

Полиці для ікон найчастіше ставили над причілковим вікном. Це невелика дощечка шириною 3—5 см, довжиною від 1 до 2,5 метрів у залежності від розмірів хати. Часом така божниця прикрашалася різьбленням, найчастіше зубцями по краю дошки, а на Коростенщині й Овруччині інкрустували соломомою та розмальовували олійними фарбами, квітковим або геометричним орнаментом. Звичайно, заможні селяни мали змогу краще опорядкувати житло.

Влаштували полиці і на покуті — *кутовики*. Поруч з кутовиком вставляли в чільну стіну свічник (місцеве — «*свічарник*»), на його держак навішували спеціальний декоративний рушник.

Первісні форми рухомих столів з'явилися внаслідок розвитку їх з нерухомої конструкції. Основу стола становить масивна стільниця-дощка з потовщеннями, в які задовбують ніжки. Від лави та ослона такий стіл відрізняється лише розмірами і тим, що ніжки останнього іноді з'єднують для стійкості перечками. При відсутності широкої дошки-стільниці кріплять шпугами вужчі. Цей тип стола побутує на всій території Полісся. У 20-х роках етнограф Ю. Павлович спостерігав випадки, коли на верхніх перечках стола встановлювали ночви або дошку-полицю для посуду⁵.

В окремих районах Середньо-Прип'ятського Полісся, що межують з Білорусією, стільницю ставили на дві хрестовини, з'єднані перечками. Такі столи були характерні для білоруського житла.

Перед столом, як правило, ставили ослін. Це по суті лава на дерев'яних ніжках. Для ослонів часто робили надібки. Замість пари

ніжок іноді ставили один розсішок або добирали деревину з природними сучками чи кореневищем, які замінювали їх. Ще частіше застосовували надібки в маленьких ослінчиках, для яких, крім вищеописаних прийомів, спеціально підбирали природну форму деревини, зручну для сидіння.

Для зберігання одягу, тканини, цінних речей на Поліссі здавна використовували бодню — подібну до низької діжки посудину з клепок, що накривалась віком, часто з висячим замком. Звичайне місце бодні в хаті між полом і столом або в коморі; у бідніших однокамерних житлах її тримали на хаті (горищах), у заможніших господарів у другій половині XIX ст. почали з'являтися скрині й сундуки.

У бідніших селян у хаті перед полом стояли також жорна, ручку яких пропускали через кільце чи петлю, закріплені до жердки над полом. Іноді для цього перед полом, ближче до причілка, встановлювали спеціальну коротку жердку на жорна — *клопіт* (с. Городне на Волині).

Залежно від потреб у хаті розміщували й дитячі меблі. Найнеобхіднішою була, безперечно, колиска або *ненька*, яку підвішували до сволака чи жердки. Побутувало кілька різновидів колисок: рамка з чотирьох билець, обтягнута мішком; або ж невисокий дерев'яний ящик, дно якого перев'язувалося вірвочками й закладалося дощечками; були колиски з тоненьких рейок, зв'язаних шипами; плетені з лози чи соснового корінця; плетені з соснової чи дубової дражки на зразок великої, довгої коробки або звичайні дерев'яні довбані ночви. У минулому, коли разом жила велика нерозділена сім'я, в хаті могло бути одночасно кілька колисок.

У побуті поліщуків, як і у всіх східних слов'ян, широко відомі саморобні дитячі меблі й пристрої для навчання дітей сидіти, стояти, ходити; звідси і їх назви: *сидячка*, *стійка*, *ходячка*.

Сидячку видобують з колоди подібно до невеликого крісла зі спинкою. Спереду, щоб дитина не випала, вставляють прутик. Дві дошки, зв'язані між собою чотирма ніжками висотою до грудей дитини, утворюють стійку. У верхній дошці вирізають отвір для немовляти. Зустрічаються також комбіновані сидячки-стоячки.

Для ходячок або бігунців до підлоги й сволака кріплять кілок, а до нього — поперечку з лозовою дужкою. В утворене півкільце ставлять дитину, яка, спираючись на поперечку й дужку, ходить навколо кілка.

Навесні в хату вносили ткацький верстат, який ставили перед столом, а якщо хата була мала, то стіл виносили. Інколи верстат ставили біля передпінного вікна. Так же епізодично з'являлася в хаті й *снівниця*, яку розміщали посеред хати, закріплюючи до сволака.

Як бачимо, основні елементи обладнання давнього житла на Правобережному Поліссі сягають давнини й знаходять аналогії не лише в білоруському та російському житлі, а й серед усього слов'янства. Деякі елементи сформувались ще раніше.

Для опорядження давнього традиційного поліського житла характерна масивність основних конструктивних деталей. Майже кожен елемент мав у хаті своє місце, свої чітко визначені функції, які не змінювались протягом століть. Докорінні зміни соціально-економічних умов життя населення у наш час, безумовно, позначилося як на всьому житлі, так і на його обладнанні — з'явилися нові види меблів: ліжка, шафи тощо, нові конструкції й форми. Але в окремих елементах стосовно обладнання житла залишилися і деякі традиційні форми, що мають практичну доцільність.

⁵ Фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, ф. 39—1, од. зб. 5, арк. 5, іл. № 4.

ПІСЕННИЙ РЕПЕРТУАР СЕЛА ХОДОВИЧІВ

Для вивчення закономірностей розвитку фольклору важливе значення мають спостереження над репертуаром творів певного осередку і, зокрема, над його змінами протягом певного часу. З цього погляду значний науковий інтерес становить пісенність села Ходовичів Стрийського району Львівської області. Ще на початку ХХ століття з фольклорних матеріалів, які зібрав у цьому селі у 80—90 роках минулого століття, тобто майже сто років тому, І. М. Колесса, було упорядковано збірник «Галицько-руські народні пісні з мелодіями, записані в с. Ходовичах» (у світ він вийшов 1902 р.). З часом пісенний репертуар, ясна річ, зазнав змін. Для виявлення саме таких змін особливо важливі наслідки дає застосування методики повторних записів, яка останнім часом дедалі ширше використовується у вітчизняній і світовій фольклористиці¹. Автор цих рядків зробив спробу застосувати цю методику при вивченні фольклорного репертуару Ходовичів. З цією метою протягом останніх п'яти років у селі проводилося збирання як фольклору, так і даних про середовище, в якому він побутує.

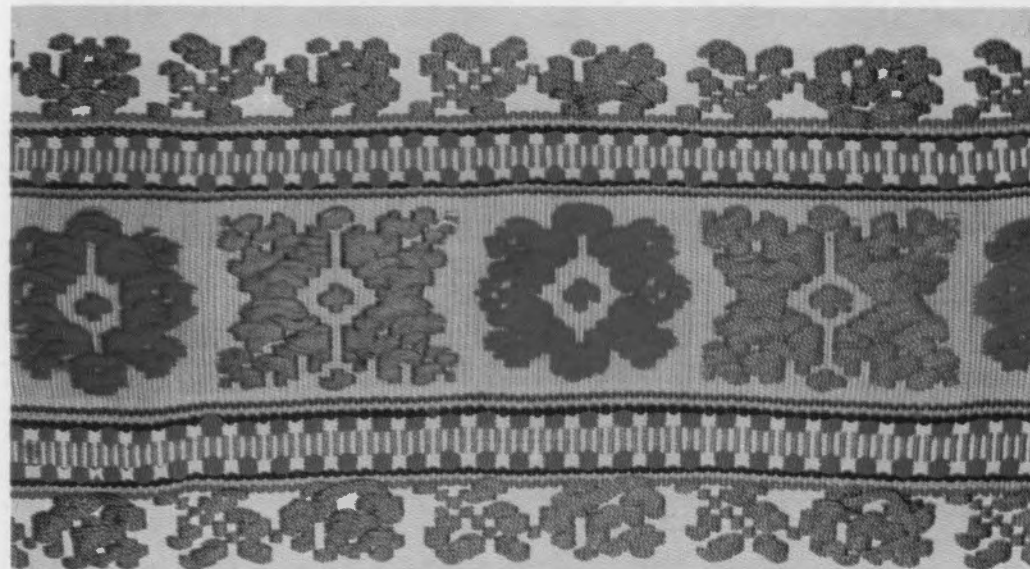
Перш ніж приступити до конкретного розгляду питання про особливості пісенного репертуару даного осередку і його зміни з кінця минулого століття і до наших днів, слід передусім хоча б коротко охарактеризувати фольклориста, записи якого лягли в основу збірки «Галицько-руські народні пісні з мелодіями». І. М. Колесса, старший брат видатного вченого-фольклориста (з 1929 р. академіка АН УРСР) Ф. М. Колесси, народився 1864 року в с. Сопоті в Сколівських горах. Згодом він разом з батьками переїхав у с. Ходовичі. Після закінчення гімназії І. М. Колесса поступив на медичний факультет Краківського університету. Тут, поряд з фаховими дисциплінами, захоплювався етнографією та фольклористикою, літературою і музикою. Скрутне матеріальне становище змусило його погодитися на військову стипендію, яка зобов'язувала згодом служити в австрійській армії. У 1891 році І. Колесса стає військовим лікарем. Як політично неблагонадійного (з погляду цісарського уряду), австрійська воячина засилає його далеко від рідних місць — в Угорщину, а потім у Герцоговину і Хорватію. За сім років осоружної служби здоров'я І. Колесси надломилось, і він помер у місті Карловац (Хорватія), проживши всього 34 роки.

І. Колесса був талановитим фольклористом. З юнацьких років він записував та вивчав народну творчість. У дитинстві під час канікул, які він постійно проводив в селі Ходовичах, Колесса мав можливість детально познайомитись з народним побутом, звичаями і пісенною культурою. З тих матеріалів, які він зібрав у Ходовичах (пісні, казки, перекази, приказки і т. д.), були опубліковані тільки пісенні записи. Частина цих матеріалів «Народження, хрестини, весілля і похорони руського народу в селі Ходовичах Стрийського повіту» надрукувала 1889 року Краківська академія наук². Тут було подано більше 100 текстів пісень і до 15 подано мелодії.

Збірник І. Колесси «Галицько-руські народні пісні з мелодіями» містить цінні матеріали для вивчення українського музичного фольклору. Пісні укладені в ньому відповідно до того, як вони супроводжу-

¹ Дет. про це див.: Померанцева Э. В. Фольклорный репертуар одного села за столет.— Русский фольклор. Т. XVI. М.—Л.: Наука, 1976. Можейко З. Я. Песенная культура Белорусского Полесья.— Минск, 1971.

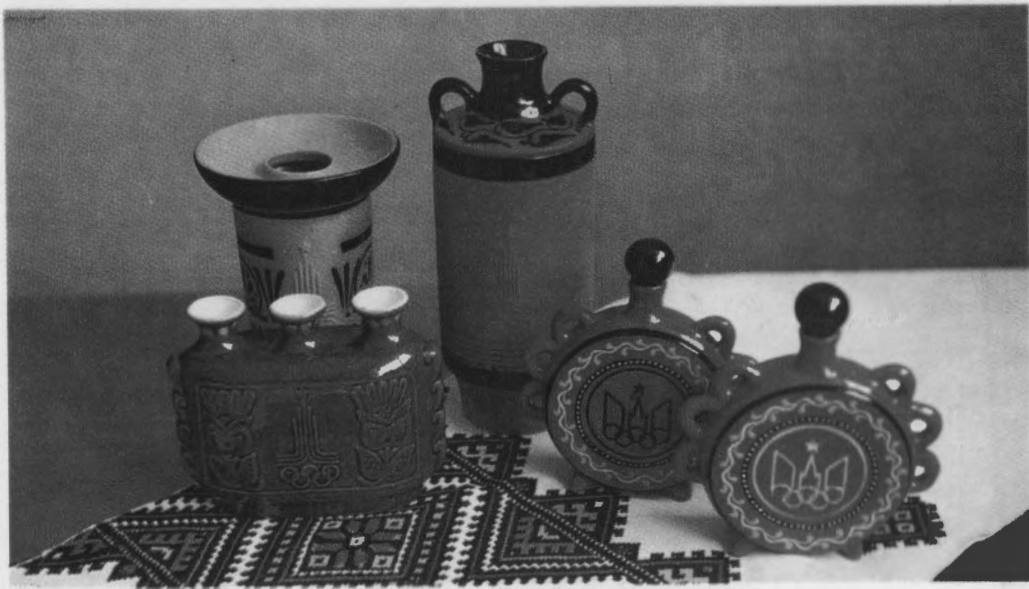
² Kolessa I. Narodziny, chrzciny, wesele i pogrzeb u ludu ruskiego we wsi. Chodowiczach, w powiecie Stryjskim.— Zbiór wiadomości do antropologii Krajowej. T. XIII.— Kraków, 1889, s. 117—150.



Г. І. Зайцева.
Рушник. Фрагмент. Ткацтво.
С. Лози Воловецького району
Закарпатської області. 1975.
Фоторепродукція Г. М. Федорця.



Е. М. Гонтарюк.
Рушник. Фрагмент. Вишивка.
Івано-Франківськ. 1978.
Фоторепродукція С. М. Сльозка.



Вироби народних майстрів Закарпаття.
Фото Л. О. Чоботька. 1978.



М. К. Тимченко, І. С. Скицюк.
Декоративний посуд.
Розпис на кераміці.
Київ. 1978.
Фоторепродукція Л. О. Чоботька.

вали людину протягом всього її життя — від материнських заколисувань до похоронних голосінь. І. Колесса як фольклорист надавав великого значення точності запису пісень. Він розцінював їх як джерело пізнання історії та культури свого народу. У збірнику вміщено понад 200 пісень з мелодіями та до двох тисяч коломийок.

Слідами І. Колесси в с. Ходовичах автор цих рядків записав близько 500 народних пісень. Нас передусім цікавило, які зміни відбулися із зафіксованими піснями і взагалі із народнопісенним репертуаром села приблизно за сто років.

Ходовичі виявилися цікавим об'єктом для фольклористичного дослідження. Сама назва села походить начебто від того, що в глибоку давнину воно було вічевим центром, куди сходилися з навколишніх сіл на віче. І зараз ще над річкою Стрий в Ходовичах зберігся майдан, який був ніби-то місцем сходін. Найближчими сусідами Ходовичів були Стриганці та Піщани (в минулому Татарське), де за повір'ями ніби-то зупинялися на постій татари. Зараз найбільша гордість села — склозавод, який є філіалом Львівської фірми «Райдуга». Високоякісна продукція заводу добре відома в ряді країн світу. На підприємстві працює понад 800 робітників — чоловіки й жінки різного віку. Таким чином, змінився соціальний склад села, оскільки його жителями є не тільки селяни, а й робітники.

Враховуючи зміни, що сталися в Ходовичах, ми не тільки записували пісенний фольклор, а й прагнули вивчати сучасний побут його жителів. Анкетним способом опитано 200 робітників склозаводу, з них 35 чоловіків та 165 жінок. Таке співвідношення не випадковість, оскільки серед працівників підприємства переважають жінки. Першорядним завданням, яке стояло перед нами, був збір статистичного матеріалу та виявлення культурних осередків в с. Ходовичах. «При соціологічному вивченні музичного життя будь-якої місцевості,— писав О. Сохор;— слід з'ясувати наявність музичних колективів, ансамблів (в тому числі аматорських), шкіл і гуртків, чисельність і склад тих груп населення, які беруть участь в музичній самодіяльності і побутовому музикуванні³.

У Ходовичах є клуб, бібліотека. Добру славу здобув ходовицький хор, особливо протягом 1960—1971 рр. На час наших соціологічних опитів 90% жителів села були забезпечені радіоприймачами, 80% — телевізорами. Робітників склозаводу характеризує високий рівень освіти. Найвищий освітній рівень серед молоді 16—20 років. Переважна більшість чоловіків і жінок у групі 21—30 років мають неповну і середню освіту. Найнижчий освітній рівень у робітників 45—50 років, оскільки в умовах панської Польщі небагато могли навчатися у школі. Майже всі вікові групи проявляють високий інтерес до народного мистецтва. Проте у різних груп він неоднаковий щодо видів і жанрів. Молоді найбільше імпонує естрадний жанр, хорове, танцювальне мистецтво. Робітники середнього віку на перше місце ставлять хорове мистецтво. При цьому жінки в порівнянні з чоловіками виявляють більше зацікавлення різними жанрами. Усі робітники, незалежно від віку і статі, віддають перевагу насамперед хоровому співу. І не дивно, бо у Ходовичах і навколишніх селах він має дуже давні і глибокі традиції.

Найбільше зразків народних пісень записано від Ганни Білинської. За панування панської Польщі родина їх була бідною. Ходовицькі багатії намагалися намовити батька прийняти католицтво і змінити національність, від чого він категорично відмовився. Ганна не мала можливості вчитися у школі і грамотою оволоділа самотужки. Ще в

³ Сохор А. Социология и музыкальная культура.— М.: Музыка, 1975, с. 3.

дитячі роки вона захворіла на туберкульоз. Та природний розум і талант розвивалися всупереч прогресуванню хвороби. Вона перечитала і вивчила напам'ять «Кобзар» Т. Шевченка, багато творів Лесі Українки, І. Франка, П. Тичини. Від природи співачка наділена відмінною пам'яттю, музичним слухом, прекрасним голосом — ліричним сопрано. В її репертуарі безліч колядок, щедрівок, гаївок. Вражає надзвичайне багатство різних варіантів ліричних пісень. Співає Ганна милозвучно. Пісня — невід'ємна частина її життя. У селі навіть жартують: Ганні легше співати, ніж говорити. І справді, на будь-який випадок життя вона заспіває пісню, яка завжди виявиться доречною.

Недавно хвороба прикувала її до ліжка. Та життєрадісність, любов до жарту і пісні не залишають її. Ганна з великим інтересом читає класиків світового письменства, історичні романи. Від неї ми записали 160 пісень.

Іншою оригінальною народною співачкою є Христина Форостина, від якої записано велику кількість весільних пісень, ладканок, історичних пісень, колискових. Вона нагороджена медаллю «Мати-героїня». Жодна радісна подія в селі не обходиться без її участі. Односельчани люблять її за веселу, життєрадісну вдачу, товариський характер. Особливістю виконання Христини Петрівни є схильність до імпровізації. Вона збагачує мелодії численними мелізмами, властивими, тільки для її виконання. Співає врівноважено, впевнено, ніби сама насолоджується кожним звуком свого приємного голосу. Від неї записано близько 30 пісень.

Христина Форостина співала в парі зі своєю подругою Ганною Куртою. Їх постійно запрошували на весілля, де вони щедро сипали народними жартами, примовками і піснями. Вони добре знають старі і нові обряди, вміють розвеселити людей і жартівливою піснею, і цікавою бувальщиною. Г. Курта також походить із бідняцької родини. У 1939 році, коли Червона Армія визволила Західну Україну з-під гніту панської Польщі, Г. Курта була обрана депутатом сільської Ради. Односельчани обирали її своїм депутатом і після війни. Довгий час вона була засідателем народного суду. Тепер Г. Курта на пенсії. Жартуючи, співачка говорить: «А голос мій на пенсію ще не хочеться!». Від Ганни Курти записано 19 пісень.

Цю когорту ходовицьких народних співаків доповнює і Рузя Федорів, від якої записано 36 пісень. Вона володіє низьким альтом. Зовні спокійна і врівноважена, говорить мало, але завжди доречно і дотечно. На склозаводі, де вона працює з сімнадцяти років, її люблять не лише за хорошу пісню, а й за сумлінну працю. Р. Федорів неодноразово нагороджувалась грамотами та грошовими преміями. Вона бере активну участь у художній самодіяльності заводу та села.

Приємне ліричне сопрано у Надії Рісної, спів якої теж давно полюбili ходовичани. Надія знає багато історичних пісень, хоч за віком належить до середнього покоління. Пісні свої вона перейняла від матері, яка знала їх дуже багато. З голосу Надії нами записано 50 пісень. Працює вона листоношею. Ця професія дає можливість щоденно спілкуватися з людьми. Старі люди знають: найкраща подяка для Надії — навчити її нові пісні.

Своєрідним співаком є Семен Сидорчик, який належить до найстаршого покоління жителів села (йому за 70 років). Літа дають себе знати — голос у нього старечий, та інтонує чисто. Колись він володів гарним баритоном, співав у сільському хорі. С. Сидорчик любить імпровізувати, сповільнювати або ж прискорювати темп. Особливо йому вдаються пісні-хроніки. Від нього записано кілька пісень цього різновиду, яких молодше покоління не пам'ятає. С. Сидорчик багато років працював на склозаводі.

Параска Шурко народилася у сусідньому селі Піщанах. У Ходовичі принесла чимало пісень з Піщан. За віком — ровесниця С. Сидорчика. Незважаючи на похилий вік, голосом володіє вільно, природа подарувала їй чудову музичну пам'ять. П. Шурко знає не тільки окремі пісні, а цілі їх цикли. Співає дуже охоче, бо гарна пісня для неї завжди є насолодою. Завдяки цій властивості молодь перейняла від неї багато стародавніх народних пісень, зокрема обрядових. Від неї ми записали близько 50 пісень. Пісні були записані не тільки від старожилів села, а й учнів старших, середніх і молодших класів. Майже третина записаних нами фольклорних творів наявна і в збірнику І. Колесси. Отже, й зараз побутує велика частина тих же народних пісень, які співали сто років тому.

Записані на плівку і розшифровані пісні належать до таких жанрових груп: календарно-обрядові (колядки, щедрівки, гаївки), родинно-обрядові (весільні), пісні про кохання, суспільно-побутові (про жіночу долю, наймитські, рекрутські), жартівливі пісні. Крім того, окремо виділяються пісні періоду Великої Вітчизняної війни та новотвори.

Порівняємо жанровий склад сучасного репертуару (500 пісень) із збірником Івана Колесси (225 пісень). На першому місці в обох записах стоять пісні про кохання: в «Галицько-руських народних піснях з мелодіями» вони становлять 29,8%, у нас — 32,8%. На другому місці у збірнику козацько-жовнірські пісні — 15,5%, у нас — весільні та жартівливі — 18,6%. На третьому місці у І. Колесси колядки та щедрівки — 12,9%, у нас — соціально-побутові — 11%. На четвертому місці відповідно коломийки-приспівки — 12,4% і балади — 10%; на п'ятому колискові — 8,9% і гаївки — 6,4%; на шостому весільні ладкання — 6,9% і рекрутські — 5,9%; на сьомому — балади — 5,3% і колискові — 4,6%; на восьмому гаївки — 4,9% і колядки та щедрівки — 3,6. У нас далі йдуть новотвори — 3,6% та давні історичні пісні — 1,4% та ін.

Із порівняння бачимо, що за століття пропорції в жанровому складі зазнали значних змін. Щоправда, пісні про кохання в обох випадках знаходяться на першому місці. Але, скажімо, колискові із п'ятого перейшли на сьоме місце. Зате вгору піднялися весільні та жартівливі пісні. З обжинковими піснями в цьому селі нам зовсім не доводилося зустрічатися. Це можна пояснити змінами в характері праці хлібороба у сучасному селі.

Пісні, які є у збірнику І. Колесси і повторюються в найновіших записах, є особливо цікавим матеріалом для дослідження трансформації, що відбулася з пісенним фольклором в даному осередку. Характерно, що саме ця частина пісень зазнала незначних змін. Є зразки, в яких мелодії залишилися без змін, а слова дещо інші. Зустрічаються і протилежні випадки: ті самі слова співаються на нові мелодії. Є й такі пісні, які зазнали відчутних змін і в словах, і в мелодії.

Цікаво порівняти сучасні записи із матеріалами збірки І. Колесси. Із десяти колядок та щедрівок маємо чотири дуже близьких тексти, чотири подібних та два різних. З них — однакових за кількістю рядків — чотири, розширених — два, скорочених — чотири. Мелодії: 2 — ідентичні, 4 — відмінні, 4 — різні. У групі гаївок вісім текстів дуже близькі, два різні. З них: шість однакові (за кількістю куплетів), два повніші і два коротші. Мелодії: 3 — ідентичні, 7 — з варіантними змінами.

У групі колискових усі десять текстів майже ідентичні. З них за кількістю рядків: три — однакові, два — повніші та п'ять — коротших; мелодії: 4 — ідентичні, 6 — з варіантними змінами.

У групі ліричних пісень в повторних записах є велика різниця: сім текстів дуже змінені, один подібний і два зовсім інші. З них —

два однакові за кількістю куплетів, три повніші та п'ять коротших; мелодії: 1 — ідентична, 2 — відмінні, 7 — різні.

Повторні записи дають нам змогу спостерігати за еволюцією лексики, ритмічної структури вірша та мелодії, мелізматикою, інтерпретацією рефренів (особливо в колядках та щедрівках), за ладовою структурою, змінністю звукового контуру в мелодії тощо.

Щоб зробити висновки з проведеного аналізу повторних записів і матеріалів І. Колесси, розглянемо жанрові групи пісень, які порівнювалися. Аналізуючи колядки та щедрівки (у сучасних записах і збірці І. Колесси) можна зробити висновок, що найстабільнішими виявились тексти, віршова і ритмічна форма пісні, менш стабільний інтонаційний склад мелодії. Порівняння сучасних записів гаївок із записами І. Колесси свідчить про велику популярність цього жанру в Ходовичах. Показово, що цілий ряд пісень, які колись зафіксував І. Колесса, ми записали навіть у повніших варіантах, наприклад: «Ялова дощечка», «Чому, Галю, не танцюєш?» та інші. З порівняння видно, що всі гаївки, які вдалося записати, дійшли майже у незмінному вигляді. Найстабільніший у них текст і ритмічна форма мелодії. Значно менш стабільний інтонаційний склад мелодії.

Порівняння показують, що і мелодія і тексти їх майже не змінилися, крім незначних відхилень. Силабічна будова вірша, лад, метр за невеликими винятками тотожні із записами І. Колесси. Зустрічаються варіанти пісень, в яких і текст і мелодія залишилися недоторканими. Деякі пісні виявились повнішими (більше куплетів), ніж у І. Колесси, трапляються й неповні записи (з меншою кількістю рядків, ніж у І. Колесси). Всі ці відмінності як у мелодіях, так і в текстах (і всі інші додатки, які знаходимо у повторних записах) ще раз свідчать про постійний розвиток народного мелосу і народної поезії.

Крім звичаєво-обрядових пісень, які ми вже охарактеризували, всі інші жанри народнопісенної творчості села також виявляють тенденцію до зміни інтонаційного складу мелодії і стійкість тексту та його ритмічної будови.

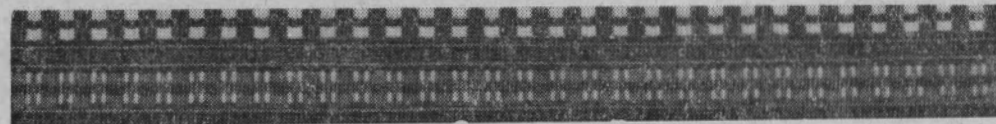
Зіставлення сучасних записів із записами І. Колесси виявили такі трансформаційні процеси: звуковий контур мелодій розвивався переважно в напрямку розширення; у певних групах пісень виникли варіанти мелодій; тематика старовинних пісень, що перейшли в сучасний репертуар, пристосована до сучасної дійсності.

Соціалістична перебудова села відіграла велику роль у формуванні нових рис музичного побуту села — з'явилася така форма творчості, як художня самодіяльність, яка, за словами академіка Б. Асаф'єва, покликана виховати «інтелектуальний слух» у народу, щоб розвинути його здатність до сприйняття вершин професійної музики, створеної геніальними композиторами.

Дослідження музичного побуту і пісенної культури села Ходовичів на основі порівняння власних записів із записами І. Колесси дає можливість ще раз пересвідчитись, що народно-пісенна творчість — безперервний живий процес, який не припиняється й тепер. Сучасний народнопісенний репертуар ходовичан характеризується жанровою і тематичною різноманітністю, багатством претичного і музичного стилю.

Львів

Є. І. ДЮДЮК



ЕКСПЕДИЦІЇ

ЗМІНИ В ХАРЧУВАННІ СІЛЬСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ

Возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Радянській державі, 40-річчя якого ми відзначаємо, стало поворотною віхою в історії нашого народу. За роки Радянської влади на західноукраїнських землях сталися величезні зміни в усіх сферах культури й побуту, зокрема і в харчуванні, розвиток якого зумовлюється соціально-економічними умовами, історичними особливостями, напрямком сільського господарства.

Головним завданням партійних, радянських органів у галузі сільського господарства в Карпатах після возз'єднання західноукраїнських земель було переведення його на соціалістичну основу. До кінця четвертої п'ятирічки відбудови і розвитку народного господарства завершено колективізацію сільського господарства, яке в роки панування буржуазної Польщі, Румунії та Чехословаччини носило напівнатуральний характер.

Внаслідок широкого застосування техніки, природних та мінеральних добрив, ветеринарної допомоги тощо в гірських селах успішно розвивається сільськогосподарське виробництво і тваринництво. Піднесення сільського господарства завжди стоїть у центрі уваги політики КПРС. Велике значення для його дальшого розвитку мають рішення липневого (1978 р.) Пленуму ЦК КПРС. Вони передбачають цілий комплекс економічних, політичних, організаційних та ідеологічних заходів, спрямованих на докорінне поліпшення становища сільського господарства, переведення його на індустріальну основу.

Оскільки зміни, які сталися в харчуванні сільських жителів карпатських сіл за роки Радянської влади, ще не повністю висвітлені, спробуємо детальніше зупинитися на окремих аспектах цього досить важливого питання матеріальної культури. Стаття написана на основі польових матеріалів, зібраних автором за останні роки в гірських селах Львівської, Івано-Франківської та Закарпатської областей.

Загальний розвиток харчування за радянського часу іде у напрямку підвищення калорійності та вітамінізації, роз-

ширення асортименту харчових продуктів і страв, усунення сезонних коливань. Значні зрушення сталися як у повсякденній, так і в святковій їжі. Вони проявляються у якісній зміні традиційних страв, у кількості їх вживання.

Основа харчування жителів карпатських сіл, як і раніше, становить хліб. Селяни гірських районів України в минулому гостріше, ніж будь-де, відчували нестачу хліба. Це було зумовлено малоземеллям, біднішими ґрунтами, низьким рівнем сільського господарства, високими податками тощо. Переважав прісний вівсяний «ощипок» чи кукурудзяний «малай», «корж». Хліб із заквашеного житнього чи пшеничного тіста споживався рідко, переважно заможною верствою населення у святкові дні. Часто хліб пекли із різноманітними домішками — тертою чи вареною картоплею, з бобом, горохом або мукою інших сортів — ячмінною (ярчаною), кукурудзяною, вівсяною. Особливо важким було становище трудового селянства в голодні, неврожайні роки, коли доводилось випікати хліб із домішками перемелених кукурудзяних качанів, грушаного борошна, кори дерев та ін.

За нашого часу змінилося кількісне співвідношення прісного і заквашеного хліба, серед якого перевага віддається заквашеному пшеничному. Централізована торговельна мережа безперервно постачає гірському населенню високоякісні пшеничні та житні вироби. Лише подекуди, в силу стійкої традиції, представники старшого покоління печуть «ощипок» (гірські райони Львівської та Закарпатської областей) або «корж» (гірські райони Івано-Франківської та Рахівський район Закарпатської області).

При виготовленні «коржа» й «ощипка» сталися зміни якісного характеру, поліпшилися їх смакові властивості; «ощипок» печуть із пшеничної муки, замішуючи тісто на молоці. Раніше «на корж» замішували кукурудзяну муку на воді, випікали його на капустяному листі. Зараз додають молоко, яйця, зелень кропу та цибулі. Печуть «коржі» в металевих формах.

Значно зросло споживання жителями гірських сіл пшеничної муки. За часів панування Австро-Угорської монархії та буржуазно-поміщицької Польщі білу муку, так само як житній чи пшеничний

хліб, вживали лише заможні селяни (бідні та малозаможні не завжди мали її навіть у свято). Нині ж біла пшенична мука ввійшла в повсякденний харчовий раціон селянських родин для приготування святкових і щоденних страв.

Зміни якісного характеру торкнулися і традиційних страв — картоплі, капусти, вареників («пирогів»), голубців, каш тощо. Це пояснюється використанням кращих продуктів, достатньої кількості м'яса та жирів (смаляцо, масла, сала, олії тощо).

У дорадянський час найпоширенішим способом приготування картоплі у будень та свята було варіння її в лущинні, щоб у такий спосіб зекономити продукти. Варену картоплю їли з квашеною капустою або розсолем, у скоромні дні — з молоком, бринзою, рідше із салом. Картоплю пекли також у печі і споживали із квашеною капустою. Нині переважно готують очищену картоплю. Ідуть її з маслом, салом, сметаною, квашеною капустою, кислими молочними продуктами, бринзою тощо. Поширився й інший спосіб приготування картоплі — смаження: її ріжуть тоненькими пластинками і готують на сковороді.

Зміни якісного характеру спостерігаються і в приготуванні голубців. Капусту на голубці рamiше квасили цілими головками. Наповнювали голубці вівсяною, ячмінною або кукурудзяною крупою, яку попередньо відварювали або запарювали кип'ятком. Лише заможні селяни мали змогу готувати їх з рису. Нині в будь-якій господі вас почають голубцями з рисовою, рідше з ячмінною, гречаною або кукурудзяною крупою (в селах Івано-Франківської області та в Рахівському районі на Закарпатті), змішаною із перемеленим на м'ясорубці м'ясом та підсмаженою на смальці цибулею. Страва стала калорійнішою, поліпшились її смакові властивості.

Сложивши яєць за капіталізму в селянських родинах було надто обмеженим. У бідних сім'ях їх їли лише кілька разів на рік — на свята або коли хтось хворів. Іноді готували яйця для малих дітей. У наш час яйця належать до щоденного харчування; їх варять, смажать, широко використовують для різноманітних видів печива і страв.

Кулінарія гірських жителів значно збагатилася новими харчовими продуктами та стравами. Так, поряд із традиційними, широко вживаються різноманітні мучні вироби — макарони, ріжки, лапша, вермішель, напівфабрикати харчової промисловості — каші, супи, киселі тощо.

Широко ввійшли в харчовий раціон горян помідори, огірки, м'ясні та рибні консерви, свіжоморожена риба, гречана крупа. Розширення асортименту страв у сучасному харчуванні сільського населення українських Карпат зумовлене впливом громадського харчування, тісними культурно-побутовими зв'язками з центральними областями України, наявністю спеціальної кулінарії літератури.

Поширеними мучними стравами у гір-

ських селах стали млинці («пончики», «ладіки», «плячки») та налисники. Тісто для млинців і налисників готують із муки, молока, яєць і соди, але різної консистенції, смажать на сковороді («пательні»). Для налисників із рідкого тіста випікають тонкі млинці на всю величину сковороди, намазують їх повидлом або перетерим із яйцями сиром, скручують, складають у посуд та заливають сметаною і ставлять у духовку.

Збагатили харчування горян і різноманітні салати. Салат із свіжої, дрібно посіченої капусти солять, поливають трохи оцтом, залишаючи деякий час постояти, мастять олією. Салат із огірків, помідорів та цибулі мастять переважно сметаною, рідше олією. Салати стали також необхідною закускою на святкових застатках та приправою до картоплі.

Значно розширився асортимент страв, які тепер готують на родинні та державні свята. Необхідною закускою став м'ясний салат, який у гірських районах носить назву «майонез»: подрібнену варену картоплю, моркву, варене чи печене м'ясо або ковбасу, квашені огірки й цибулю змішують із консервованим зеленим горошком та поливають майонезом.

У селах карпатського регіону дуже популярні відбивні котлети («відбиванки», «шницлі»): тонко порізану свинячу поладвицю відбивають кухонним молотком, солять, поливають невеликою кількістю оцту, посипають чорним перцем і смажать на сковороді. У будень і на свята смажать котлети із м'ясного фаршу, які подають із товченою картоплею¹.

Як приправу до картоплі й інших круп'яних страв у гірських селах готують м'ясну підливу («приливку», «гуляш»): обсмажені шматочки м'яса тушкують з невеликою кількістю води, додають лавровий лист та під кінець всипають трохи підсмаженої муки.

На свята печуть м'ясний рулет. Перемелене на м'ясорубці м'ясо, відповідно приправлене спеціями, розплекують на марлі, кладуть всередину варені яйця і заплілюють, надаючи йому вигляду продовгастого хліба. Перед випіканням марлю знімають². Порізаний тонкими пластинками рулет подають на стіл разом з іншими м'ясними продуктами — ковбасою, запеченим м'ясом, сальтисоном тощо.

Асортимент щоденних і святкових страв у гірських селах збільшився за рахунок купованих продуктів. Це переважно голландський сир, різноманітні салати, рибні та м'ясні консерви тощо.

Лише за радянського часу, особливо в останні десятиріччя, у селах стало традицією випікати велику кількість різноманітного печива: медовиків, рогаликів, сир-

ників, коржиків, бісквіту, перекладених різноманітними кремами, повидлом тощо. Солодке печиво горян відзначається високою калорійністю та приемними смаковими якостями, красивим зовнішнім оздобленням.

Великою популярністю у селян користується печиво, виготовлене з меду — медовики. Тісто для медовика готують із невеликої кількості муки, меду, яєць, сметани, перепаленого цукру, кухонної соди, горіхів та ізюму. Випікають медовик у металевій формі («блясі»).

Тонкі коржі («плячки») поширені в селах Надвірнянського району Івано-Франківської області. Для них тісто готують із муки, майонезу чи сметани, яєць та порошка для печива. Спечені коржі намазують повидлом або кремом і накладають один на одного. Крем готують із масла, яке розтирають у макітрі разом із цукром та збитими яйцями. Скрізь поширене випікання коржиків («печення»), тісто для яких замішують із муки, маргарину, невеликої кількості молока й оцту. Воно має вистояти декілька годин на холоді, після чого витискають круглі коржикі або роблять рогаляки.

Господині випікають також рулет («завиванець», «крученик») із дріжджового тіста. Для його приготування тісто розкачують на стільниці, намазують повидлом, розтертим маком або сиром, скручують і перед випіканням змазують зверху жовтком.

Характерною рисою життя радянського суспільства є інтернаціоналізація побуту, подолання міжнародних перепон. Цей процес має місце і в харчуванні — розширюється асортимент страв гірського населення завдяки запозиченням із кулінарії інших народів. Молодше покоління господинь готує сибірські пельмені й кавказькі шашлики. Чеська національна страва «кнедлики» поширена в селах Великоберезнянського району Закарпатської області (з дріжджового тіста виробляють невеликі варенички, наповнюють тертим маком або повидлом — «лекварем»).

У повоєнний час у консервуванні та домашніх заготовках продуктів сталися суттєві зміни. Крім традиційного «вудження» м'яса і сала, широкого розповсюдження набуло консервування сирого м'яса: шматки обсолують і щільно складають у трилітрові скляні банки, які закривають пластмасовими чи металевими кришками. Таке м'ясо називається «закладуване»; зберігають його у прохолодному місці. Поруч з цим поширилось приготування тушкованого м'яса («тушонки»). Порізани й посолені шматки смажать разом із салом, додають лавровий лист і перець, накладають у літрові скляні банки разом зі смальцем, накривають металевими кришками і пастеризують — варять у гарячій воді протягом 15—20 хвилин, після чого герметично закривають. Приготоване таким способом м'ясо може зберігатися протягом року.

Поряд з традиційним способом «вудження» ковбас у диму, поширеним став і но-

вий — наповнені м'ясом та салом, скручені кільцями ковбаси смажать у розтопленому смальці, після чого складають у полив'яний посуд і заливають розтопленим смальцем⁴. Завдяки підвищенню культури харчування їжа горян збагатилася стравами із свинячої печінки, яку смажать, а також готують з неї паштет і паштетну ковбасу («паштетівку»). Для «паштетівки» зварену печінку перепускають через м'ясорубку, додають варені яйця, білу булку чи сухарі, солять, посипають перцем, все змішують. Цією масою наповнюють ковбаси і варять їх у воді⁵.

Суттєві зміни сталися в заготовці ягід, фруктів, грибів на зиму. У карпатських селах готують багато варення та соків із лісових і садових ягід. Великою популярністю користується виготовлення соків та варення із малини, на яку багаті карпатські ліси. Очищені та помиті ягоди варять у сиропі з цукру і невеликої кількості води на легкому вогні. Новим способом готують і малиновий сік; пом'яту магоном малину проціджують крізь марлю, сік змішують із цукром і кип'ятять протягом кількох хвилин⁶. За традицією народного лікування малиновий сік вживають із чаєм при простудних захворюваннях.

Новим способом заготовляють і чорну смородину, ягоди якої перемелюють на м'ясорубці або розтирають магоном у макітрі та змішують із цукром. Зберігають смородину у прохолодному темному місці.

Останнім часом у гірських селах готують сік із пелюстків червоної троянди: очищені пелюстки варять, додають цукор і в гарячому стані розливають у банки та закривають кришками. Трояндовий сік п'ють із чаєм (у деяких випадках вживають як лікувальний засіб для пониження температури). Крім соку, з пелюстків червоної троянди готують запашну начинку для різного печива — пелюстки, змішані з цукром та лимонною кислотою, розтирають у макітрі; зберігають у скляному посуді.

Зміни торкнулися і місця приготування страв. Якщо в дорадянський період всі страви і різні види печива готували в печі, то тепер у гірських селах їжу готують на плиті («кухні», «шпаргеті»), яка має духовку для випікання печива. Приготування страв на плиті зручніше, ніж у печі. Це полегшує роботу жінці, заощаджує час. У весняно-літній період у карпатських селах широко використовуються газові та електричні плити.

За роки Радянської влади в гірських селах змінився також посуд і начиння. Глиняний посуд замінили металеві чавуни, каstrулі, гусятниці. Молоко і молочні

⁴ Записано в с. Волосянці Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл.

⁵ Записано в с. Верхньому Березові Коцівського р-ну Івано-Франківської обл.

⁶ Записано в с. Сопоті Сколівського р-ну Львівської обл.

¹ Записано в с. Либохорі Турківського р-ну Львівської обл.

² Записано в с. Лютий Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл.

³ Записано в с. Тихому Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл.

продукти зберігають у металевих бідончиках, скляних банках, хоч для цієї мети використовують і традиційні глиняні глечики та дерев'яні коновки, гелетки. Збагатилися і форми сервіровки столу. Горяни широко користуються металевими виделками, ложками, фаянсовими та фарфоровими мисками, тарілками, чашками, блюдами та цілими сервізами.

Для приготування страв, консервів використовується новий кухонний інвентар — м'ясорубки, кухонні молотки, клю-

чі для закривання консервів тощо. Тільки в радянський час у гірських селах поширилися сепаратори, соковитискачі й інша побутова техніка. Суттєві відмінності в харчуванні жителів карпатських сіл за роки Радянської влади є наслідком змін у соціально-економічному житті нашої країни, вони свідчать про всезростаючий добробут сільських жителів у період розвинутого соціалізму.

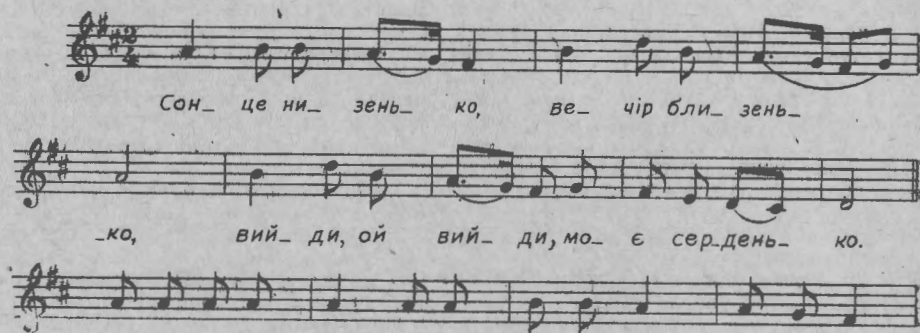
Львів

Т. О. ГОНТАР

ЗАПИСИ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ В ІВАНОВСЬКІЙ ОБЛАСТІ

1975 року в місті Іванові, одному з найстаріших центрів текстильної, зокрема бавовняної, промисловості СРСР, було відкрито державний університет. У новоствореному вузі відразу розгорнулася активна фольклористична робота, в яку включилися викладачі, студенти стаціонару, вчителі-заочники. Багато зусиль спрямовували вони передусім на записування народної поетичної творчості Івановського краю. За порівняно короткий час зібрано значну кількість матеріалів, що дають можливість скласти уявлення про побутування традиційних фольклорних жанрів в наші дні, поширення і характер

зразків народної творчості, їх модифікації. Цікаво, що поряд з традиційними російськими народними творами популярністю в ряді районів області, в яких працювали фольклористичні експедиції (Пістяковському, Савинському, Палехському та ін.), користуються і українська народна пісня. Так, 1976 року в с. Селищі Юзького району студенти Н. Пригунова і В. Лодзинський записали від Є. Покровської (1903 року народження, росіянка) українські пісні «Сонце низенько», «Коло греблі ростуть верби». Пісні ці значною мірою відрізняються від тих їх прототипів, які знаходимо в збірниках українського фольклору, але все ж і тут збереглося багато що з первісної основи. Візьмемо для прикладу початок пісні «Сонце низенько»:



Сонце низенько,
Вечір близенько,
Вийди, вийди,
Моє серденько.
Ой полола дівчина
Лободу, лободу
Я послала парва

По воду, по воду.
Иди, иди, парень,
По воду, по воду.
Через річеньку,
Через биструю,
Подай рученьку,
Подай другую...

Як бачимо, пісня пристосована до танцю. Виконувалася вона, за свідченням Є. Покровської, найчастіше на весіллях, звідси і її швидкий ритм, що особливо вражає поруч із куплетами дещо мінорного звучання.

Сама Єлизавета Василівна Покровська користується заслуженою славою співачки. Українські пісні вона засвоїла від ро-

бітниць вишивальної фабрики в м. Южі. Особливо велику популярність в даній місцевості має пісня «Со гори, гори едут мазуры». Ця пісня записана від учасників жіночого хору в с. Воскресенському Савинського району, в с. Сокольському Пестяковського району, від учасників художньої самодіяльності Палехського будинку культури.



Со горы, горы едут мазуры!
Едет, едет мазурочек,
Везет, везет мне веночек.
Венок золотой,
Венок золотой!
Приехали паньчи
При темной ночи.
Стук-бряк во колечко,
Выйди, выйди на крылечко.
Дай коню воды,
Дай коню воды!

Я не могу встать,
Коню воду дать.
Мне мамаша приказала,
Чтоб я с хлопцем не гуляла.
Матуси боюсь,
Матуси боюсь!
Матуси не бойся,
Садись на коня.
Мы поедем во чисто поле,
Там мы будем на просторе
Там и заживем,
Там и заживем!

Раніше пісня виконувалась, як згадують місцеві старожили, в основному в хороводах. Її своєрідний ритм зумовлений певною мірою рухом хороводу. Можна припускати, що пісня ця давнього походження. Її широкому побутуванню в дореволюційний час сприяло те, що вона була включена в репертуар творів так званого троїцького циклу. Можливо, що пісня «Со гори, гори едут мазуры» потрапила в наші краї на початку XVII ст. (під час війни Польщі і Росії), а потім була переосмислена і пристосована до троїцьких гулянь. Порівняння варіантів дає можливість стверджувати, що спершу вона побутувала, як балада, а потім трансформувалася і перетворилася в хороводну.

Пісня «Со гори, гори едут мазуры» досить популярна в Івановській області. Фольклористи університету записали близько двадцяти її варіантів. Крім того, один з її варіантів свого часу наведено у нарисах письменника-народника Ф. Д. Нефедова.

Перші записи пісні з подібним сюжетом відомі з початку XVII ст. Особливо значного поширення вона набула в XVIII—XIX ст. Відома подібна пісня в українському, польському і білоруському фольклорі¹. Про неї є спеціальна робота І. Франка «Козак Плахта, українська народна пісня, друкована в польській брошурі з р. 1625»².

¹ Дет. про це див.: Пісні та романси українських поетів. Т. 1.—К.: Радянський письменник, 1956, с. 308.

² Франко Іван. Студії над народними піснями. Ч. 1.—Львів. Накладом наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка, 1908, с. 110—117.

До цього твору сюжетно подібна пісня про козаків і шняккарку, варіант якої нам вдалося зафіксувати в селі Вознесення. Учасники фольклорної експедиції записали у Вічугському районі також українські пісні «Там над лугом зелененьким» і «Що у полі було, полі». Вони тут набули значного поширення. Їх варіанти нам зустрілися в селах Семигір'ї, Насакіному, Варезках.

Крім того, в селі Ілля-Високовому записано пісню «Хміль, ти мій хміль». Її виконувала Н. П. Карякіна, яка вивчила цей твір в роки Великої Вітчизняної війни від своїх однополчан-українців. Для неї ця пісня особливо дорога, оскільки пов'язана з пам'яттю про буремну добу, про тих людей, з якими їй довелося іти дорогами війни.

У селі Моденовській Лухського району від М. І. Сивової (1910 р. нар.) була записана пісня «Как во саде», у якій поєднані (можливо, дещо механічно) елементи російського і українського фольклору.

Наші спостереження над побутуванням української пісні в Івановській області РРФСР свідчать, що тут ми маємо справу з досить стійкою традицією взаємодії і співіснування народної російської і української лірики. Процес цей був досить тривалий, набував різноманітних форм, і для його з'ясування потрібні нові зусилля. Сподіваємося, під час наступних експедицій фольклористів будуть знайдені нові матеріали, які збагатять наші уявлення про шляхи поширення української народної пісні в середній зоні Росії.

Іваново, РРФСР

В. А. СМІРНОВ

НОВІ ЗАПИСИ ФОЛЬКЛОРУ НА ПОДІЛЛІ

Студенти філологічного факультету Кам'янець-Подільського педінституту щороку проходять навчальну практику в спеціально організованій експедиції, метою якої є збирання народної творчості. Особливо цікавою була їх фольклористична робота в таких населених пунктах Поділля, як Стара Ушиця, Теремці, Студениця, Устя, Жердя, Залуччя та інші.

Експедиції працювали здебільшого біля Дністра, у селах, територія яких незабаром підлягає затопленню у зв'язку із створенням нового великого водосховища. Ця обставина посилювала старанність молодих дослідників при збиранні фольклорних та етнографічних матеріалів, пов'язаних з життям давньої та сучасної Наддністрянщини.

Збирачі фольклору усвідомлювали також, що вони приймають почесну естафету від ряду попередників¹. На Поділлі записував народні пісні Тарас Шевченко². Згодом вивчали і використовували у своїй творчості місцеві фольклорні матеріали Степан Руданський³ та Анатолій Свидницький⁴. Одним з перших збирачів подільських переказів був відомий мовознавець і фольклорист В. І. Даль⁵.

Саме на Поділлі у другій половині XIX ст. фольклорист А. І. Димінський зібрав величезну кількість народнопоетичних творів, які вже за Радянської влади розпочала публікувати окремим виданням Академія наук УРСР⁶. Ще ранні його записи ввійшли в ґрунтовну багатотомну збірку П. П. Чубинського «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (СПб., 1874).

Заохочувала у роботі молодих збирачів і діяльність радянських дослідників подільського фольклору Г. Танцюри⁷, Н. Присяжнюк⁸, В. Тищенко⁹, працівників Хмельницького і Вінницького обласних Будинків народної творчості, які збирали велику кількість текстів і мелодій народних пісень.

¹ Дет. про це див.: Глинський І. В. Сторінки фольклористики Поділля.— Народна творчість та етнографія, 1967, № 4, с. 20—27.

² Дет. див.: Шляхами великого Кобзаря. Путівник.— К.: Молодь, 1964, с. 240—242.

³ Див.: Шумада Н. С. Степан Руданський і фольклор Поділля.— В кн.: Народні пісні в записах Степана Руданського.— К.: Музична Україна, 1972, с. 5—19.

⁴ Див.: Герасименко В. Я. Анатолій Свидницький. Літературний портрет.— К.: Держлітвидав України, 1959, с. 41.

⁵ Див.: Сваричевський А. В. В. І. Даль на Поділлі.— Народна творчість та етнографія, 1977, № 1, с. 34—37.

⁶ Левченко Микола. Казки та оповідання з Поділля в записах 1850—1860 рр.— К.: Вид-во Української академії наук, 1928.

Минали дні у наполегливих пошуках, і перед студентами відкривалися дедалі більші і цінніші фольклорні скарби. Вражали уяву й примушували замислитись етимологічні легенди й перекази. Почуття гордості за своїх славних предків пробуджували історичні пісні про народних героїв — Богдана Хмельницького, Устима Кармалюка, Олексу Довбуша. Особливий інтерес викликали перекази про Великий Жовтень і громадянську війну, про буремні події Великої Вітчизняної війни.

Чимало цікавих матеріалів зібрали фольклорні загопи В. Жураковської та Л. Палій. Проте найбільший за обсягом ужинок виявився в загопі Г. Гуранської. І не лише тому, що в селі Студениці, де працювали студенти, вдалося розшукати чимало талановитих носіїв фольклору (Є. Г. Буймистер, Д. С. Побережна, Й. М. Продан та ін.), а й через те, що всі члени загону — О. Винничук, Т. Кролик, З. Стратило, В. Тишкун — глибоко захопилися пошуками маловідомих поетичних перлин.

Під час практики студенти познайомилися з багатьма обдарованими носіями фольклору, свідками минулих подій. Цікавою була зустріч з 98-річним Л. Я. Ковалем у селі Залуччі. Від нього записано кілька переказів про турецько-татарські напади (ці перекази він засвоїв від свого діда ще колись у дитинстві), а також розповіді про першу світову війну, солдатські бунти і революційні події. Леонтій Якович належить до мудрих народних оповідачів. Він по-справжньому любить уснопетичні твори, має чудову пам'ять, уміє розповідати невимушено, майстерно, викликаючи загальне захоплення слухачів.

Влітку 1977 року експедиція збрала близько 800 фольклорних текстів (легенди, перекази, народні усмішки, приказки і прислів'я, частушки і коломийки, веснянки, колядки й щедрівки); на магнітофонні плівки записано понад 300 мелодій пісень (історичних, суспільно-побутових, весільних). Привертають особливу увагу записи народних балад, яких, щоправда, пощастило знайти лише десяток, але серед них цінні зразки: варіант балади «У містечку Богуславку» (про Бондарівну) і маловідомі балади «У Кам'янці на Поділлі», «Ой мала Ганнуса свекруху лихую».

Якщо згрупувати записані твори за тематикою, то впадає в око велика кіль-

⁷ Танцюра Г. Записки збирача фольклору.— К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. Із його записів упорядковано велику збірку «Пісні Явдохи Зуїхи».— К.: Вид-во АН УРСР, 1965.

⁸ Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище.— К.: Наукова думка, 1976.

⁹ Народ про Кармалюка.— К.: Вид-во АН УРСР, 1961.

кість пісень, легенд і переказів про турецько-татарські напади. Твори названої тематичної групи виникли на історичному ґрунті і відтворюють минуле Подільсько-українського краю¹⁰. Фольклорні твори про турецько-татарські напади відображають переважно типові ситуації далекої епохи. У них подані широкі художні узагальнення багатьох подій, що, мабуть, часто повторювались; деякі пісні, легенди і перекази зберегли певні сліди колишньої історичної конкретності. Наприклад, в переказі «Туркова могила» відтворено героїчну сторінку боротьби українського народу проти турецьких поневолювачів: «...Коли турки спинилися біля лісів, прозвучав голос Богдана Хмельницького: «Бий турка!». Козачі полки з криком і свистом як кинулися на турків... Живими залишилися і втекли лише кілька чоловік.

Хмельницький велів підібрати всіх мертвих турків і поховати їх у могилі біля шляху. Пройжджаючи шляхом, здалеку видно цю могилу. В народі її називають Туркова могила». (Зап. Т. О. Закардонєць від пенсіонера П. В. Гуцала в Новому Селі Ярмолинського р-ну Хмельницької обл.).

Серед зібраних матеріалів радянського періоду виділяються змістом і художньою досконалістю твори про Велику Вітчизняну війну. У цих творах носії

фольклору, з одного боку, намагаються зберегти конкретні історичні реалії (переказ «Переправа»), а з другого — передавати події, оповіти традиційною фантастикою, серпанком художнього вимислу (легенда «Розвідники»).

Влітку 1978 року студенти педінституту проходили практику в Чемеровецькому районі Хмельницької області. На цей раз фольклорні матеріали збирали вісім студентів.

Практиканти вивчили фольклорні середовища сіл Гуків і Кутаївців, встановили творчі контакти з носіями фольклору, записали з народних уст понад 250 творів (суспільно-побутові пісні і балади, легенди й перекази та зразки деяких інших жанрів). Крім того, студенти взяли участь у культосвітній роботі. Зокрема, провели кілька цікавих наукових бесід про жанри українського фольклору. Чемеровецький районний відділ культури подякував студентам за їхню роботу.

Фольклорні твори, записані під час студентської практики, ще раз засвідчили, як багато мистецьких скарбів зберігають у своїй пам'яті трудящі Поділля. Матеріалами експедиції, крім фольклористів педінституту зацікавилися місцеві літератори, історики, краєзнавці, композитори, керівники колективів художньої самодіяльності, учителі мови і літератури середніх шкіл.

¹⁰ Див.: Історія Української РСР у 2 т.— К.: Наукова думка, 1967, т. 1, с. 145—148.

Кам'янець-Подільський Ю. К. ТКАЧЕНКО



В. І. Лопара. Пісня.
Грав'юра. Київ 1978.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ І ЕТНОГРАФІЧНІ МАТЕРІАЛИ В ШЕВЧЕНКІВСЬКОМУ СЛОВНИКУ

Шевченківський словник.

Т. I.— К., 1976, 404 с.;
т. II, 1977, 408 с.

Своєрідним підсумком досягнень шевченкознавства, що за роки Радянської влади здобуло статус окремої галузі науки, став Шевченківський словник.

Це універсальне довідково-енциклопедичне видання містить науково виврені найважливіші дані про життя, творчість і революційну діяльність Т. Г. Шевченка, вшанування і увічнення його пам'яті, а також висвітлює широке коло питань, які стосуються вивчення його спадщини та відображення шевченківської теми в мистецтві, літературі й фольклорі. Над словником працювало близько 500 авторів — літературознавців, мистецтвознавців, філософів, письменників, фольклористів, істориків, художників і краєзнавців. Науково-редакційну підготовку двотомника здійснили Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР та Головна редакція Української Радянської Енциклопедії.

Видання відкриває вступна стаття відповідального редактора Є. П. Кирилюка «Тарас Григорович Шевченко», яка допомагає читачеві орієнтуватися в структурі даної праці, знайомить з основними періодами творчої біографії поета-революціонера. Вміщені в словнику проблемні статті узагальнюють матеріали, які визначають основні риси світогляду і творчості Шевченка. Детальніша розробка конкретних літературознавчих і мистецтвознавчих тем безпосередньо пов'язана з проблемними статтями та матеріалами, що стосуються кожного літературного і мистецького твору зокрема.

Двотомник ілюстрований репродукціями майярських творів Шевченка, зображеннями місць, пов'язаних з перебуванням у них поета, портретами людей шевченкового оточення та популяризаторів його творчості, образотворчими матеріалами про вшанування пам'яті великого кобзаря тощо. Всього в словнику подано близько

1000 ілюстрацій, з яких 63 — на вклейках (20 кольорових).

Зі сторінок книги Шевченко постає у всій своїй величч, розкривається всіма гранями свого могутнього таланту. Великі проблемні статті «Суспільно-політичні погляди Шевченка», «Філософські погляди Шевченка», «Метод творчості Шевченка-письменника», «Метод творчості Шевченка-художника», «Шевченкознавство» та ін. є синтезом багатьох наукових праць і досліджень вчених за роки Радянської влади. У них відтворено процес формування революційного світогляду письменника, утвердження його на позиціях революційного демократа, визначено етичний і естетичний ідеал Шевченка.

Статті, присвячені творчості Шевченка-письменника, висвітлюють його роль у становленні української літератури й української літературної мови. Про кожний літературний твір Шевченка є окрема стаття. У ній подано відомості про час і місце його написання, зміст, ідейну спрямованість, літературні джерела чи певні події, які послужили поштовхом до написання даного твору.

Внесок Шевченка в образотворче мистецтво оглянуто в статтях «Мистецька спадщина Шевченка», «Живопис Т. Г. Шевченка», «Акварелі Т. Г. Шевченка», «Автопортрети» та ін. У словнику детально проаналізовано серію офортів «Живописная Украина», якою художник започаткував розвиток критичного реалізму в українській графіці.

Про більшість творів мистецької спадщини Шевченка подано коротку «біографію». Тут і окремі елементи атрибуції картин та малюнків, історія виникнення мистецького твору, його зміст, манера виконання, дані про зображену особу (якщо йдеться про портрет), аналогії тощо.

У словнику є значна кількість матеріалів, що стосуються теми «Т. Г. Шевченко і народна творчість та етнографія». Висвітлення цієї теми у словнику є своєрідним підсумком багаторічної дослідницької і збирацької роботи в цій галузі. Воно допомагає скласти уявлення про те, як глибоко був обізнаний Шевченко з народною культурою, визначити значення її для формування світогляду письменника і розвитку його таланту.

Йдучи за принципом від загального до одиничного, словник подає статті узагальнюючого характеру про основні напрями вивчення взаємозв'язків творчості Т. Г. Шевченка і фольклору, висвітлює питання про джерела, які живили поета усною народною творчістю.

У ряді статей проаналізовано вплив українського фольклору на тематику, образи, поетику творів Шевченка, простежено трансформацію фольклорних сюжетів тощо. Як вказують дослідники, особливо близька за формою до народної пісні його рання творчість. Але при цьому вони зазначають, що Шевченко не копіював фольклорних зразків, а творчо переосмислював їх, надавав їм нового звучання, пристосовуючи до ідейно-творчих завдань своєї поезії.

Багато статей про окремі поезії Шевченка містять цікаві спостереження і міркування про творче сприймання поетом усної народної творчості, висвітлюють народнописенну основу ряду поетичних творів, а часто й конкретно називають ті народні пісні, які Шевченко використовував у процесі творення.

Широка обізнаність поета з усною народною творчістю була зумовлена, зокрема, і тим, що Шевченко велику увагу приділяв збиранню фольклору. Як зазначено у словнику, він записував українські народні пісні: історичні, антикріпосницькі, сатиричні, побутові пісні, приказки, прислів'я тощо. Письменник виявляв велику зацікавленість народною творчістю росіян, казахів та інших народів, про що свідчать не лише авторські записи, а й використання окремих фольклорних мотивів у поезіях, повістях і малюнках.

У словнику подані необхідні відомості й про діяльність Шевченка в галузі етнографії. Характеристика Шевченка-етнографа введена в контекст цілого ряду статей. З них можна довідатись, що переважно більшість етнографічних зарисовок художник зробив, подорожуючи по Україні за завданням Археологічної комісії, співробітником якої він був у 1845—1847 рр.

У словнику охоплено коло питань, що визначають роль Шевченка у розвитку народної творчості. Накреслено шляхи, якими проникли його поезії в усний і музичний фольклор, зазнавали певних трансформацій відповідно до вимог конкретних ситуацій, пробуджували у трудящих мас класову свідомість. Ім'я поета увійшло також у прозові фольклорні жанри — легенди, перекази, в яких Шевченко виступає як легендарний герой, захисник гноблених і знедолених.

Заслужують на увагу статті про шевченківську тему в народно-декоративному мистецтві. У них наголошено, що народні митці не тільки збагатили іконографію Шевченка, а й втілили у своїх творах хвилюючі образи його поезій. З матеріалів словника довідуємося, що дореволюційні народні митці здебільшого працювали над відтворенням зовнішніх рис Шевченка (переважно в портретах і етатетках).

Особлива увага сконцентрована на творчих досягненнях у цій галузі радянського декоративного мистецтва. Автори статей не обмежуються переліком певних творів і їх авторів, а подають характеристику зображень, аналізуючи композиційне і кольорове вирішення. Розмаїтість тем, образів, розроблених митцями різною технікою, в різних матеріалах, висока майстерність — все це збагачує радянську шевченкіану, знаменує новий, якісно вищий етап у розвитку радянського народно-декоративного мистецтва.

У словнику знаходимо ряд матеріалів, що стосуються теми «Т. Г. Шевченко і театр». Книжка знайомить читачів з постановкою на сцені п'єси «Назар Стодоля», роботою над шевченківською тематикою театральних колективів, зокрема Московського Малого театру, мандрівних труп М. Кропивницького, М. Старицького М. Садовського і їх послідовників, а також провінційних і аматорських колективів. Певна увага приділена інсценізації поетичних творів Шевченка. Наведено, зокрема, цікаві дані про постановку першої опери «Катерина» композитора М. Аркаса.

Особливо багато інформація про сценічне втілення творів Шевченка за радянського часу. Шевченківська тематика у репертуарах професійних і самодіяльних театрів посідає помітне місце з перших років Радянської влади. З часом вона збагачувалась за рахунок нових інсценізацій творів поета та творів радянських драматургів, присвячених Шевченкові. Заслужовує на увагу довідковий матеріал, що стосується репертуару театрів, акторів — виконавців певних ролей.

Важливе значення мають матеріали словника, що викривають ворожі теорії буржуазних націоналістів, які намагалися і намагаються заперечити революційну суть творчості Шевченка, його інтернаціоналізм, невтомну боротьбу за дружбу між народами і, зокрема, з братнім російським народом. Вміщені в словнику статті з цього питання розвінчують ворожі концепції, протиставляючи їм оцінку творчості письменника тогочасною передовою російською критикою, класиками марксизму-ленізму. У статтях називаються окремі видання, в яких тенденційно трактувалася творчість Шевченка, були допущені довільні купюри, перекручення в текстах. Наголошено на тому, що в сучасних умовах загостреної боротьби між комуністичною і буржуазною ідеологією буржуазні націоналісти намагаються використати ім'я Шевченка в антирадянській пропаганді. Словник містить статті про радянських вчених-шевченкознавців та державних діячів, які дають науково-обґрунтовану відсіч тим, хто намагається ідейно спотворити спадщину Шевченка.

Широко подана в словнику персоналія містить велику наукову інформацію. Крім загальновідомих імен родичів, близьких друзів Шевченка, видатних письменників, художників, композиторів, акторів, передових діячів культури, людей, які мали творчу співдружбу з українським поетом,

або в певні періоди життя надавали йому певну допомогу, є тут також імена перекладачів його творів, авторів художніх літературних творів і зразків образотворчого мистецтва на шевченківську тематику, популяризаторів його спадщини тощо. Цей багатий матеріал показує Шевченка у всіх його взаємозв'язках з діячами визвольного руху, висвітлює значення його творчості і громадсько-політичної діяльності, знайомить з тими визначними діячами пореформеної доби, які використовували пристрасне слово Шевченка як могутню зброю у боротьбі з царатом.

Сьогодні Шевченко заговорив усіма мовами народів братніх республік багатонаціонального Радянського Союзу. І в тому велика заслуга радянських письменників-перекладачів, імена яких займають належне місце на сторінках словника. Але цей список далеко не повний. Бажано було б мати відомості про всіх перекладачів творів Шевченка.

У книзі також названо багатьох зарубіжних письменників, що перекладають твори Шевченка, завдяки чому ім'я українського поета-революціонера стало відоме у найвіддаленіших куточках земної кулі.

Значну частину персоналії становить широке коло дослідників біографії Шевченка, його поетичної, прозової і образотворчої спадщини, його суспільно-політичних та історичних поглядів, оточення Шевченка, вшанування його пам'яті.

Матеріали словника висвітлюють доробок дореволюційних і радянських композиторів, режисерів, акторів театру і кіно, які зверталися до шевченківської теми.

Серед відомих популяризаторів творчості Шевченка в словнику зустрічаємо як дореволюційних, так і радянських кобзарів та бандуристів (О. Вересай, І. Кучугура-Кучеренко, Є. Мовчан, Ф. Кушнерик, В. Перепелюк та ін.), які несуть думу і пісню Шевченка в народ, славлять його дорого ім'я.

КНИГА ПРО ПОЛОНІНСЬКЕ ГОСПОДАРСТВО

Мандибура М. Д.

Полонинське господарство Гуцульщини другої половини XIX — 30-х років XX ст. Історико-етнографічний нарис.—

К.: Наукова думка, 1978, 192 с.

Матеріальну і духовну культуру гуцулів, як етнографічної групи українського народу, з великим інтересом досліджують мовознавці, мистецтвознавці, фольклористи, етнографи. Вже написано чимало цікавих праць, зокрема монографій.

Новим поштовком для подальшого дослідження стало створення 1959 року Міжнародної комісії по вивченню народної культури Карпат і прилеглих областей. Стало можливим не лише вивчення жит-

У багатьох статтях ідеться про вшанування і увічнення пам'яті Т. Г. Шевченка в роки Радянської влади. Це насамперед статті «Вшанування й увічнення пам'яті Т. Г. Шевченка», «Шевченківські найменування», «Шевченківські наукові конференції», «Пам'ятники Т. Г. Шевченку» тощо. Вони переконливо свідчать, яке велике піклування виявляють Комуністична партія і Радянський уряд про вшанування і увічнення пам'яті Шевченка, яка велика повага і любов радянського народу до геніального поета і художника.

Читач знайде в словнику матеріали про історію Державного заповідника «Могила Т. Г. Шевченка», про організацію шевченківських музеїв на Україні, в Казахстані, меморіальної шевченківської майстерні в Ленінграді, про широке відзначення ювілеїв поета на Україні, в братніх республіках і за кордоном.

Багато даних зібрано у книзі про шевченківські найменування і місця, пов'язані з перебуванням у них Шевченка, його діяльністю, виданнями його творів як українською, так і іншими мовами. Заслужують на особливу увагу статті, які висвітлюють зв'язки Шевченка з літературами інших країн, розкривають вплив його творчого генія на розвиток національних літератур Радянського Союзу.

Вміщені у словнику матеріали показують здійснення мрій і прагнень письменника у наш час, дівість і на сучасному етапі розвитку суспільства шевченківських ідей патріотизму, інтернаціоналізму, дружби народів.

Шевченківський словник — цінне джерело пізнання як для дослідників, так і для широких кіл читачів. Вміщені в ньому матеріали, зокрема фольклористичні й етнографічні, цілком заслужено привертують дедалі більшу їх увагу.

Київ

Л. І. ВНУЧКОВА

тя і побуту локальних груп населення Карпат, але і визначення певних закономірностей в розвитку культури народів, які тут проживають. Дослідження полонинського господарства гуцулів є складовою частиною карпатознавства в цілому.

Полонинське господарство Гуцульщини принагідно вивчалось багатьма етнографами, проте монографічно досліджується вперше. Автор рецензованої нами праці М. Д. Мандибура вже звертався до цієї теми, скориставшись цікавим фактичним матеріалом з етнографічних праць І. Вагилевича, Я. Головацького, О. Кольберга, В. Шухевича та інших.

Дослідження складається з трьох частин — «Соціально-економічне становище селянства Гуцульщини другої половини XIX — 30-х років XX ст.», «Побут пастухів. Матеріальна культура», «Духовна культура пастухів. Звичаєве право, вступу та висновків.

Аналізуючи соціально-економічне становище Гуцульщини, автор зупиняється на двох питаннях: полі тваринництва в сільському господарстві та боротьбі гуцулів за ліси й пасовища, яка не припинялася після реформи 1848 року.

У тваринництві Гуцульщини особливо виділялось вівчарство. М. Мандибура відзначає, що вівчарство в умовах натурального господарства забезпечувало горян основними продуктами харчування, давало вовну і шкіру для одягу. Дослідник далекий від будь-якої ідеалізації цієї галузі сільського господарства, він вказує на труднощі, яких зазнавали гуцули в умовах капіталістичного господарювання.

Полонини на Гуцульщині (десь близько 270) перебували переважно в користуванні держави, куркулів, лихварів, окремих громад. І це відбивалось насамперед на становищі біднішого селянства. Спекуляція полонинами призвела до того, що в 20-х роках XX ст. третина їх на галицькій Гуцульщині належала лихварям.

Ведення полонинського господарства — досить складна справа. Автор простежує цей процес від формування пастушої громади і до харчування та одягу пастухів. Не оминув дослідник і такого цікавого аспекту, як ієрархія пастушої громади.

Досить детально в монографії розповідається про породи худоби та особливості їх випасу на полонинах, способи доїння корів і овець, переробку молока та різноманітних молочних продуктів, полонинський посуд тощо.

Говорячи про житлові будівлі, М. Мандибура виділяє чотири типи: *застайка, стая, колиба, зимарка*. Найпримітивнішим житлом він вважає *застайку*. З інтересом читач дізнається про вибір місця для різних споруд, пов'язані з цим ритуальні дії. На основі аналізу будівель дослідник приходиться до висновку про єдність матеріальної культури різних частин Гуцульщини (галицької, закарпатської та буковинської). Він висловлює думку, що *зимарка* була однією з форм заселення цієї гірської території.

Цікавою є і третя частина монографії про духовну культуру пастухів та звичаєве право. Останнє, між іншим, мало досліджене в радянській етнографії. Харак-

АЛЬБОМ ТВОРІВ ФЕДОРА ПАНКА

Федір Панко.

Альбом.

Упорядник та автор вступної статті Глухенька Н. О.—

К.: Мистецтво, 1978, 80 с.

Надія Олександрівна Глухенька відома багатьма своїми дослідженнями народного декоративного мистецтва села Петриківки на Дніпропетровщині. В її книжках та упо-

терно, що пастуша громада навіть у 30-х роках XX ст. у відносинах з орендарями та власниками полонин користувалась звичаєвим правом.

У цій частині роботи, написаній переважно на основі архівних матеріалів Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові, охарактеризовано засоби народної медицини та ветеринарії, вірування, звичаї пастухів, різноманітні забобони, демонологію, свята, дозвілля. Автор безпосередньо зупиняється на тих змінах, які сталися у тій чи тій галузі полонинського господарства за роки Радянської влади, знаходить певні аналогії в господарстві сусідніх народів.

Хотілося б висловити й деякі побажання, вказати на упущення. У монографії полонинське господарство розглядається протягом значного періоду. Проте зміни, що відбулися за цей час, автор не фіксує. Матеріали другої половини XIX — поч. XX ст. об'єднані лише тематично. Інакше кажучи, полонинське господарство показано, крім окремих моментів, статично, без змін. Можливо, М. Мандибура і не ставив перед собою такої мети. А варто було б.

Невідомо, з яких джерел взяті дані (с. 41), що в 1929 році на полонинах Смітєній, Глистоватій, Гостів Косівського повіту в травні було 10 дощових днів, у червні — 7 і т. д. Нема посилаць, на основі яких джерел встановлено, що 3% овець гинуло на полонинах внаслідок різних захворювань та нещасних випадків (с. 138) і т. ін.

Автор, на жаль, не скористався і такими джерелами про розвиток тваринництва на Гуцульщині, як переписи населення, різноманітні статистичні збірники тощо.

В роботі використано чимало специфічних діалектичних термінів. Отже, на нашу думку, словничок малозрозумілих слів край необхідний.

Проте ці окремі упущення аж ніяк не применшують значення монографії, яка, безперечно, є цікавим науковим дослідженням матеріальної і духовної культури гуцулів.

Івано-Франківськ

М. М. КЛИМ'ЮК

рядкованих нею альбомах «Петриківські майстри декоративного розпису» (1959), «Петриківські декоративні розписи» (1965), «Тетяна Пата» (1973), «Петриківські розписи» (1973) та ін. розглянуто особливості живопису петриківців до революції, розвиток традиційного орнаменту за Радянської влади, застосування його в різних галузях художньої промисловості. Авторка зупиняється на творчості окремих майстрів, аналізує їхні роботи. Глибока обізнаність з темою дослідження, новаторство у висвітленні маловивчених аспектів народного мистецтва, обгрунтована характеристика ідейно-естетичних засад петриківських

майстрів, пильна увага до їхніх технічних засобів — визначальні риси її праць.

У полі зору Н. Глухенької — розписи Тетяни Пати, Віри і Галини Павленко, Надії Білокінь, Віри Клименко, Марфи Тимченко, Поліни Глущенко, Федора Панка. Роботи останнього майстра стали недавно предметом окремого дослідження мистецтвознавця. Новий упорядкований нею альбом докладно знайомить з творчістю цього яскравого представника петриківської школи декоративного розпису.

Коротко, в хронологічній послідовності оглядаючи у вступній статті видання життєвий і творчий шлях митця, Н. Глухенька вказує на витоки його таланту. Уродженець Петриківки, з дитинства оточений барвистими килимами, мальованим посудом і квітчастими рушниками, учень заслуженого майстра народної творчості УРСР Т. Пати, у якій вивчав основи місцевої орнаментики, Ф. Панко увібрав характерні особливості петриківського декоративного розпису. Закономірним для його робіт є переважання рослинного орнаменту, де бачимо зображення жоржин, чорнобривців, барвінку, айстр, соняшників, ягід вишні з листочками та ін., звернення до фантастичної форми квітів — традиційної «цибульки», схожої на розрізану навпіл цибулину, «кучерявки» тощо, увага до червоної каліни — улюбленого петриківського мотиву.

Водночас твори майстра по-справжньому сучасні. 1967 року в Дніпропетровську на ювілейній виставці петриківського декоративного розпису експонувалася розмальована Ф. Панком скриня «Козацькому роду нема переводу». На ній зображені козак-запорожець, будьонівець, воїн часів Великої Вітчизняної війни, а також радянський космонавт. Ця робота, як слушно підкреслює Н. О. Глухенька, — «вдала спроба майстра відновити традиції народного сюжетного розпису на новій тематичній основі» (стор. 9). На ювілейній республіканській виставці «Ленінським шляхом», відкритій у Києві до 60-річчя Великого Жовтня, увагу відвідувачів привернули написана на дереві картина «Дума про Пату» та розпис декоративної вази за мотивами роману Олеса Гончара «Прапороносці». Сучасна емблематика все частіше входить в орнаменти майстра.

У 36-и репрезентованих в альбомі станкових творах Ф. Панко, як і десятки його попередників, звертається для вираження своїх думок і почуттів до образу рослин. Узагальнене трактування квітів, ягід, плодів, ніби навмисна їхня деформація веде глядачів у галузь поетичної символіки. А як близька така система образного мислення сучасній людині!

Панно «Ранок». Два птахи (вони органічно входять в орнамент) клюють ягоди стилізованої каліни. Мир, злагода, буяння квітів і сонячних барв — це щастя, початок нового дня, ранок доброї надії. В іншій роботі — декоративному краєвиді «Реве та стогне Дніпр широкий» — глибоко передано узагальнений образ живої природи.

Образотворча умовність особливо яскраво виявляється в композиціях із зображенням тварин. У «Казці мого дитинства» символічне значення має силует червонозоряних коней. Це — швидка і невгамовна дитяча фантазія, стрімкий ритм юного життя, постійний рух пізнання, палка віра в красу довколишнього світу.

Видозмінюючи предмети, художник спрямовує думки глядача від конкретного до абстрактного, узагальненого. Філософським заглибленням у сенс буття проймає панно «Петриківська вишня». На синьому, безмежному, як всесвіт, тлі розкинулося біло-червоне величне дерево, що вирросло на могилі закоханих. Так автор стверджує ідею перемоги життя над смертю.

У роботах Ф. Панка має символічне значення кожна квітка, кожна стеблинка орнаменту. В панно «Лебедина вірність» поміж двома птахами — тим, що загинув, і тим, що падає до нього з неба, — розташовано по вертикалі дві широкі стрічки барвистого узору. Розмаїття його рослинних форм асоціюється з багатогранністю буття.

«Сукупність орнаментів... утворює той декор, який є невід'ємною ознакою певного стилю. Стиль у мистецтві будь-якої епохи — це своєрідна система художніх засобів, єдність образного сприйняття світу, в основі якого лежать певні економічні і соціальні умови. І орнамент як елемент художнього стилю живе і в архітектурі, і в скульптурі, і в живопису, і в графіці, але найчастіше і найбільше — в декоративному і прикладному мистецтві», — пише Т. Соколова¹. Орнамент Ф. Панка, у якому діалектично пов'язані традиції давніх майстрів декоративного розпису і новаторство автора, — наочне свідчення належності його до певної епохи.

Твори Федора Панка, як, зрештою, і всіх петриківців, неможливо зрозуміти поза кольором. Та чи інша тема обов'язково асоціюється в нього з певним колористичним рішенням — це неодноразово підкреслює Н. О. Глухенька. Червона фарба — а їй на аркушах майстра чи не найбільше уваги — символізує полум'я народного гніву, боротьби за волю, щастя, братерство (панно «Гайдамаки»), напружену працю трудівників заводів і ланів («Метал і хліб»), красу оновленого світу («Лапатий букет», «Цибульки»).

Чимало роздумів художника про людські шляхи і долі подано в синіх кольорах. Темні, з переходом у чорні фарби «Синіх квітів» викликають почуття неспокою. У панно «Сови» сині барви асоціюються з безмежністю неба, всесвіту.

Зелений — колір молодого листа, надії, оновлення. Його домінанта в «Павичах» звучить, як гімн природі. Жовтий — сяйво літнього сонця, без якого не колоситься колгоспній ниві, не множитися нашому достатку, — радує око в панно «Соняшники і рожі».

У композиціях Ф. Панка яскраво втілено

¹ Соколова Т. Орнамент — почерк епохи. — Л.: Аврора, 1972, с. 10.

народне розуміння кольору та його співвідношень. Репродукції робіт, включених до альбому, загалом вдало передають колористичні рішення художника. Добре, що окремі твори представлено не тільки у загальному вигляді, а й фрагментарно. Хотілося б, проте, щоб більше робіт майстра було відтворено у кольорі. Багатогранність внутрішнього змісту панно «Квіти», «Соняшники цвітуть», «Горлиці» та ін. не сприймається до кінця в чорно-білих репродукціях.

Текстову частину видання Н. О. Глухенька буде, ґрунтуючись на головних віхах творчості Федора Панка. Це насамперед три його персональні виставки: 1971 року коли майстер звітував про свою 25-річну діяльність, 1974-го — з нагоди 50-річчя з дня народження — у Дніпропетровську та 1976-го в Києві — присвяченої 30-літню творчої праці. Підбиваючи підсумки кожного з цих етапів, авторка розглядає разом і декоративні розписи на папері та картоні, і стінопис, і ужитковий розпис. Ілюстративний матеріал упорядковано за іншим принципом. Усі роботи поділено за головними напрямками творчої діяльності Ф. Панка. Тому репродукційна частина має два великі підрозділи: станкові твори та підлакові розписи.

Значне місце в доробку Федора Панка посідає вжитковий розпис. В альбомі репродуковано чимало (17 ілюстрацій) розмальованого митцем точеного з дерева посуду. Прикметно, що і в декоративних вазах, тарілях, мисках, ложках тощо тра-

диції стародавнього петриківського мистецтва поєднуються з вимогами сучасності. Панко не копіює старовинних зразків, а створює нові, сучасні форми посуду.

Чутливий до вимог часу, Ф. Панко приділяє велику увагу застосуванню традиційного петриківського орнаменту в архітектурному декорі. Н. О. Глухенька наводить кілька прикладів: розпис фойє Будинку культури в селі Хорошому Петропавлівського району (1965 р.), розпис музичної зали дитячого садка в робітничому селищі Терни на Криворіжжі, квітчасті вітражі для робітничої ідальні заводу «Запоріжсталь» (1976 р.), художнє оформлення українського розділу радянських виставок у Лос-Анджелесі (1977 р.) та павільйону УРСР на міжнародному ярмарку в Лейпцигу (1978 р.).

1970 року відкрито Експериментальний цех петриківського розпису, де під керівництвом Федора Панка працюють молоді умільці. Свої знання, досвід, уміння заслужений майстер народної творчості Української РСР передає новому поколінню.

Альбом вийшов у гарному художньому оформленні (художники М. Грох та Б. Тулін). Текст надруковано українською, російською, англійською, французькою й іспанською мовами. Видання, що вперше так широко і ґрунтовно розкриває оригінальну творчість Федора Панка, безперечно, прислужиться усім шанувальникам народного мистецтва.

Київ

О. Г. ВАРТАНОВА

ЖИТТЕДАЙНІСТЬ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ

Хоменко Б. В.

Народні джерела творчості
Марка Вовчка
(на матеріалах української прози).

К.: Вища школа, 1977, 160 с.

Про зв'язки поезики української прози 50—60-х рр. XIX ст. з поезикою фольклору написано чимало. Останнім часом посилюлася увага дослідників, зокрема, до питання про функціональну роль фольклору в становленні оповідної прози цього періоду. Серед праць на цю тему помітно є книга Б. Хоменка «Народні джерела творчості Марка Вовчка».

В українській усній народній творчості увагу автора «Народних оповідань» найбільше привертала пісня. «Це пояснюється, — пише Б. Хоменко, — не тільки питомою вагою пісні у скарбниці народної поезії, а й її винятковим значенням у житті трудящих України...» (стор. 35). Але, крім народних пісень, Марко Вовчок ретельно записував і твори інших жанрів українського фольклору — казки, прислів'я, приказки, загадки, обрядову поезію тощо.

Глибоке вивчення фольклору, його оцінка з позицій революційно-демократичної естетики сприяли (поряд з іншими факторами) формуванню передового суспільно-політичного ідеалу письменниці, розвитку її таланту.

Позитивною рисою книги є й те, що в ній поряд з українським матеріалом використано дані з літератури інших народів. Цікаві аналогії з російським, словацьким, французьким, естонським, калмицьким фольклором. Це дає змогу глибше проникнути в суть ідейно-художніх пошуків української письменниці, чіткіше визначити її місце в історії культури.

До кращих сторінок рецензованої праці належать спостереження над фольклорними мотивами, сюжетами та образами в українській прозі Марка Вовчка.

У реалістичних оповіданнях і повістях («Горпина», «Козачка», «Одарка», «Ледащина», «Інститутка», «Два сини» та ін.), як справедливо зазначає дослідник, бачимо в основному зразки оригінальної трансформації фольклору, відповідно до ідейно-творчого задуму письменниці. Наголується на внутрішній нескореності героїв, представників закріпаченого селянства, на пошуках у народі сил, здатних протистояти темному царству гноблення й соціальної несправедливості. Добре показано фольклорні витоки романтичного

струменя у творчості Марка Вовчка. Зокрема, йдеться про високохудожні варіації на відомі у народних піснях-баладах теми й мотиви в оповіданнях «Чари», «Чумак», «Свекруха», «Данило Гурч», «Максим Гримач», «Лимерівна», «Павло Чернокріл» та ін., уміння «дочитати» й «додумати» долю героїв уснопоетичних творів, Особливо ґрунтовно розглянуто революційно-романтичні казки письменниці, зокрема «Кармелюк». Увагу дослідника привертає поєднання в них рис народної казки й літературної повісті чи оповідання. Новаторство в інтерпретації матеріалів народнопоетичних джерел, як вказує автор, полягає в тому, що «фольклорні образи письменниці збагачує передовими ідеями свого часу, осучаснює їх, робить зримими» (стор. 67).

Аналізуючи усну народну творчість, як джерело художньої мови Марка Вовчка, дослідник цілком слушно стверджує, що в оповідній манері письменниці чітко виявився внутрішній зв'язок з народом, стилем та інтонаціями живої розмовної мови. Це пояснюється тим, що її оповідач, представник соціальних низів, людина дуже близька до того, що вона переказує, торкаючись самої суті найважливіших життєвих явищ, виходить з народних позицій, народного світогляду. «На дійсність оповідач Марка Вовчка дивиться очима мільйонів соціально й національно пригноблених трудівників, отже, його естетичні й морально-етичні оцінки суспільно зумовлені. Не варто забувати, що ці народні оцінки постійно поглиблює і збагачує автор, який хоч і приховує своє ім'я, але присутність його завжди відчувається».

Безперечний інтерес становлять роздуми дослідника про гумор і сатиру Марка Вовчка. Тим більше, що ця проблема не дістала ще належного висвітлення в науці, якщо не рахувати цікавого розділу про сатиру Марка Вовчка в монографії А. П. Бойчука «Українська сатира другої половини XIX ст.» (К., 1972). Б. Хоменко чи не вперше ставить питання про народнопоетичні джерела та особливості гумору в творах письменниці. Говорячи про уміння Марка Вовчка поєднувати сумне й веселе, драматичне (або й трагічне) з комічним, автор справедливо наголошує на народній основі «сміху кризь слюзи», який з такою силою зазвучав у творах Гоголя та інших класиків, що звертались до скарбниці фольклору. Марко Вовчек скористалася досвідом своїх попередників і сучасників щодо використання засобів народного гумору й дала чудові зразки оригінальної творчості.

Докладно аналізує Б. Хоменко словесну образність, поетичний синтаксис творів Марка Вовчка. Порівняння, метафори, епітети, символи й алегорії так само, як і інші компоненти художньої мови, він розглядає під кутом зору їх ідейно-естетичної зумовленості, на тлі художніх здобутків епохи. І, звичайно ж, у зв'язку з уснопоетичною творчістю народу. Тут чимало вдумливих спостережень, цікавих зіставлень і висновків. Добре, що він не по-

минув і такої важливої, та, на жаль, рідко досліджуваної проблеми, як ритміка прози. На численних прикладах доведено, що та «незрівнянна мелодійність» мови Марка Вовчка, якою захоплювався І. Франко, йде з народнопоетичних джерел. Цікаве зіставлення ритмомелодики «Народних оповідань» з ритмічною організацією українських народних дум.

Великий фольклорний доробок, яким оперує автор (не лише опублікований, але й взятий з рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР, ЦНБ АН УРСР, Вінницького обласного краєзнавчого музею, Вінницького літературно-меморіального музею М. М. Коцюбинського, власного архіву), дав змогу глибше проникнути в «секрети поетичної творчості» Марка Вовчка, виразніше з'ясувати ідейно-художню своєрідність її оповідань і повістей з народного життя.

Маючи незаперечні позитивні якості, книга Б. Хоменка не позбавлена і деяких недоліків. Автор стисло визначає мету своєї роботи, як «спробу дослідити велику і важливу проблему взаємозв'язків художньої майстерності Марка Вовчка з фольклором» (стор. 14). Таке визначення мети надто загальне. Потрібно було виділити окремі підпроблеми, вказати на основні й побічні лінії дослідження. Наведене завдання реалізується, як на нашу думку, переважно в третьому розділі, а попередні два ніби «не підпорядковані» йому.

Дослідник вдало охарактеризував фольклористичну діяльність Марка Вовчка, подав огляд її записів з уст народу. Проте варто було б уважніше простежити, які зразки уснопоетичної народної творчості вона записала сама, а які, можливо, узяла з відомих на той час збірок у процесі студіювання української мови. Крім того, автор не навів і не проаналізував згадані ним варіанти фольклорних творів, які зберігаються в рукописних фондах.

Досить стислими є підсумки цікавих і багатих на спостереження окремих розділів (напр., стор. 121). Бажаними були б ширші висновки (стор. 173—174).

Не можна не пошкодувати з приводу відсутності в монографії зведеної бібліографії та іменного покажчика. Помічено отримати в бібліографічних посиланнях: стаття І. Фрайка «Южнорусская литература» вміщена в т. 41 «Енциклопедического словаря Ф. Брокгауза и И. Эфрона» (СПб., 1904), а не у 81, журнальна стаття І. Пильгук «Фольклорні джерела творів Марка Вовчка» подається без зазначення сторінок (стор. 9).

Згадані недоліки, як бачимо, мають частковий характер і не впливають на загальну позитивну оцінку дослідження. Треба сподіватися, що книга Б. Хоменка «Народні джерела творчості» Марка Вовчка» сприятиме посиленню зацікавлення дослідників питаннями зв'язків творчості визначної революційно-демократичної письменниці з фольклором.

Кам'янець-Подільський В. І. ТИЩЕНКО

З НАШОЇ ПОШТИ

ШЛЯХИ ОДНІЄЇ ПІСНІ БУРЕМНОЇ ДОБИ

Минуло вже більше трьох десятиліть з часу закінчення Великої Вітчизняної війни, а пам'ять про народний подвиг в грізній битві з силами фашизму живе і житиме. Слава про цей подвиг, говорячи словами народної думи, «не вмере, не поляже однині до віку...»

Настрої народу в часи війни знайшли відображення в його поетичній художній творчості. У дні найтяжчих воєнних випробувань не тільки не замовкла народна муза, а навпаки, ще гучніше зазвучав її голос. Він кликав на самовіддану, мужню боротьбу, вселяв впевненість у своїх силах, наснажував людей завзяттям, вів до подвигу. Це було слово великої любові до Вітчизни і ненависті до ворога.

Чверть століття тому видавництво АН УРСР опублікувало збірник «Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну» (упорядники М. Родіна і М. Стельмах), в якій досить повно представлена народна творчість про героїку боротьби з фашистськими загарбниками. У наступні роки було записано ще багато народних творів на цю тему. Однак зібрані і опубліковані далеко не всі фольклорні матеріали.

Зокрема, авторів цих рядків свого часу вдалося записати від Івана Яковича Шаргородського, керівника самодіяльного ансамблю бандуристів в м. Балті на Одещині, цікаву пісню періоду буремної доби — «Од Сяну до Дону». Тоді ж І. Шаргородський розповів, де і як він її почув. Якось він їхав до Одеси. На одній із залізничних станцій у вагон зашшов гурт сільських дівчат. Повсідалися, погомоніли, а далі й заспівали. Полилася зовсім незнайома пісня. Вона помітно схвилювала пасажирів. І Шаргородський запам'ятав слова і мелодію твору. Дещо згодом від нього цю пісню записали фольклористи Одеського університету. Вона їх дуже зацікавила як яскравий зразок пісенності періоду Великої Вітчизняної війни.

Після тривалих пошуків вдалося виявити, хто був автором слів цієї пісні. Під час важких боїв з фашистськими агресорами Леонід Первомайський написав вірш багатого характеру, назвавши його «Пі-

сенька». Поетично проникливо, вдаючись до народнопісенних образів, автор розкрив глибину народної трагедії в жорстокі часи відступу. На «Пісеньці» позначився вплив не лише фольклору, але і художньої літератури, зокрема відомої «Гренади» Михайла Светлова (порівняй — у М. Светлова: «Однако не надо, не надо тужить!» і у Л. Первомайського: «Одначе не треба, не треба тужить!»).

«Пісенька» вперше була вміщена у книзі фронтової лірики Л. Первомайського, яку високо оцінила літературна громадськість. Так, у статті, написаній 1944 року (її було опубліковано в газеті «Радянська Україна»), М. Рильський писав:

«Від Сяну до Дону дорога лежить...
Від Сяну до Дону дорога не маленька.
Це дорога по всій Україні. Поет проробив її не лише фізично, як солдат, що відступав разом з армією. Він пережив її, як громадянин». Багато людей навкі полягло по краях цієї страшної дороги, багато посивіло й зігнулося дочасно під тягарем історичного й особистого нещастя. Поет зобов'язаний був про них пам'ятати. Далі М. Рильський зазначає: «Я почав цитувати «Від Сяну до Дону...». Гріх обірвати цитату. У «Пісеньці» Первомайського двадцять п'ять рядків. Важко знайти приклад такої міри народний вірш, такої міри вдале переквітлення в безіменну вічну душу народної пісні.

Від Сяну до Дону дорога лежить,
Розсідланий кінь по дорозі біжить,
Він зміряв пісцями,
Скривавив копита.

Одначе не треба, не треба тужити!
Розвихрено гриву нічного коня,
Ніхто по дорозі його не сплять,
Лиш дівчина плаче:

— Козаче, козаче...

Одначе не треба, не треба тужити!
О ночі суворі і дні бойові,
І чоло козацьке і груди в крові,
Горять на світанні
Зграєви баграєні.—

Одначе не треба, не треба тужити!
І чоло козацьке і груди в крові,
Давно він лежить в прибережній траві,
Над ним тільки сорі

Та місяць в дозорі,—
Одначе не треба, не треба тужити!
Не треба, не треба, не треба тужити!
У світі зостанеться дівчина жить,

Та дальня дорога,
Та в серці тривога,
Та тьха слюва, що на віях дрижить...

Коли й ким складена і проспівана ця пісня? Про що розповідає вона? У якому

Adagio $\text{♩} = 104$

степу Придніпров'я плаче за своїм милим ця дівчина, вічна супутниця української пісні?» Відповідаючи на ці питання, М. Рильський справедливо зазначає: «У тому і сила високої поезії, що раз прозвучавши, вірші здаються такими, що прожили довге життя багатьох поколінь. Вони й залишаються надовго»¹.

Досі невідомо, де, коли, за яких обставин, хто саме першим звернувся до цього твору, щоб створити пісню. З часом текст вірша зазнав значних змін, його було піддано своєрідному редагуванню, як це часто-густо буває з піснями літературного походження, що потрапляють в народний репертуар. Перша і остання строфи вірша залишилися в авторському варіанті, за

винятком заміни «розсідланий кінь» на «осідланий кінь»; наступні два рядки були перенесені з строфи в строфу. Зовсім була опущена третя строфа, яка, власне, ніскільки не посилює динаміку твору, не додає якихось нових рис, відтінків поетичному образіві, до того ж з погляду звукової структури ця строфа становить певну трудність для співу.

О ночі суворі і дні бойові,
І чоло козацьке, і груди в крові
Горять на світланні
Заграви багрянні,—
Одначе не треба, не треба тужити!

Майже всі зміни пішли тільки на користь новій пісні, надавши більшій цілісності образу ліричного героя, стрункості композиції і тієї талановитої простоти, якою саме відзначаються народнопоетичні твори. Вірш Леоніда Первомайського, ставши народною піснею, зажив новим життям.

¹ Рильський Максим. Поет суворі любові. — У зб.: Про Леоніда Первомайського. Спогади, статті, листи, нариси.—К., Радянський письменник, 1978, с. 15—16.

Багато фольклорних творів на початку свого виникнення мають авторів-заспівувачів (хоч є чимало випадків і колективного їх творення). У пам'яті народу залишилися тільки найвизначніші. Правда, серед виконавців ці імена — як авторів даних творів — дуже часто залишаються невідомими. Тому не дивно, що й досі не вдалося встановити, хто написав мелодію пісні. А вона, як нам здається, досить вдала, оригінальна.

Коли в Одеському університеті було створено ансамбль бандуристів, ця пісня ввійшла до його репертуару. Бандурний супровід (для тріо) в той час написав І. Я. Шаргородський. Пізніше її не раз можна було почути у виконанні ансамблю бандуристок Одеського цукрового заводу.

Років десять тому Леонід Первомайський був гостем Одеського університету. Після зустрічі з викладачами і студентами філологічного факультету у вузькому колі зайшла мова про його творчість, зокрема і про «Пісеньку». Він сказав тоді, що чув, нібито десь її навіть співають, але докладніших відомостей про це не мав. Тоді ми попросили студента Сергія Шаргородського виконати «Від Сяну до Дону» на бандурі і треба було бачити, яке хвилювання

охопило поета, викликане несподіваною зустріччю із своїм твором в Одесі. Свого часу Максим Рильський, знаючи ціну таким зустрічам, підкреслював: «Ще велика радість для кожного автора, котрий розуміє, що означають слова: «народна пісня»². Тоді ж Л. Первомайський попросив подарувати йому запис музики своєї пісні і прийняв це як найбільший подарунок Причорноморського краю.

Нещодавно мені довелося зустрітися із завідуючим кафедри загальної історії Вінницького педінституту ім. М. Островського професором М. М. Кравцем. Під час розмови з приводу запису фольклору виявилось, що він знає народну пісню «Від Сяну до Дону», яку почув кілька років тому в Чернівцях від І. О. Буржовського. Цей варіант пісні має чотири куплети. У ньому добре зберігся ряд ознак первісного авторського тексту («розсідланий кінь», «розвихрена грива»). Але разом з тим рядок «Він зміряв півсвіта, скривавив копита» тут трансформовано на — «Він зміряв півсвіта кривавим копитом». Значних змін зазнав останній куплет.

Не треба, не треба, не треба тужити!
На світі залишиться дівчина жить,
Та дальня дорога, а в серці тривога...
Одначе не треба, не треба тужити!

У новому варіанті до останнього куплета додано рядок «одначе не треба, не треба тужити», можливо, для підсилення оптимістичного звучання закінчення пісні. Але найбільш ймовірно, що його введено для того, щоб підпорядкувати куплет принципів побудови всіх попередніх (з їх однаковим останнім рядком). До того ж, така уніфікація всіх куплетів полегшувала запам'ятовування пісні. У мелодії нового варіанту порівняно з першим є деякі риси подібності, але загалом між ними помітні значні відмінності. Якщо «пульсуючий» розмір мелодії першого варіанту більше тяжіє до повільного маршу, то тридольність другого ріднить його з баладою. У мелодії пер-

шого варіанту відчутний відгомін міського романсу порівняно недалеких часів; тоді як у другому помітні мелодичні ознаки більш віддаленої доби.

Хоча свого часу ця пісня була опублікована у методичному посібнику «Народному секретареві — збирачеві фольклору» (1971), виданому в Одеському університеті, однак широка кола читачів знають про неї мало. А творі цей заслуговує на увагу.

Одеса П. Т. МАРКУШЕВСЬКИЙ

² Рильський Максим. Поет-бієць. — Радянська Україна, 1951, 20.III.

ШЕВЧЕНКІВСЬКА ПІСНЯ У РЕПЕРТУАРІ КОБЗАРЯ Є. Х. МОВЧАНА

Мені пощастило особисто знати цілий ряд видомих кобзарів. Всі вони любили і охоче виконували народні пісні на слова Тараса Шевченка. Дуже любив їх співати і один із найвидатніших кобзарів кінця XIX—поч. XX ст. Єгор Мовчан (1898—1968).

Є. Х. Мовчан розпочав свою кобзарську діяльність в 1913 році. Вже в той час у його репертуарі були окремі народні думи та чимало пісень. Після Великої Жовтневої соціалістичної революції молодий кобзар познайомився з творчістю Т. Г. Шевченка: «Народ просить співати саме про революцію, а в мене немає чого і — повчитись нема в кого, — розповідав Єгор Хомич Мовчан. — Досадило до сліз. Але ось колись один якийсь чи студент, чи вчитель і дає мені «Кобзаря». «Ось, каже, що треба співати». Так було, як візьму та як заспіваю «Думи мої, думи мої...», чи «Літа орел, літа сизий», а чи «Заповіт», так народу видимо-невидимо. Так-то Тараса Григоровича слухали!»¹. Відтоді й почав кобзар співати пісні на слова Т. Г. Шевченка, а пізніше й твори, присвячені поету.

1918 року разом із своїм земляком — кобзарем Г. С. Кожушком Мовчан уперше потрапив до Москви. «Нас запросили до одного наукового товариства, — згадував він, — там прочитали доповідь, в якій відзначалась і діяльність українських кобзарів, вказувалось на революційний зміст кобзарських пісень та на широку популяризацію кобзарями безсмертного Тараса Шевченка». Після цієї доповіді виступили Є. Х. Мовчан і Г. С. Кожушко. Обидва вони виконували українські народні думи і пісні, а також твори про Тараса Шевченка.

З року в рік поповнювався репертуар кобзаря, зокрема і за рахунок шевченківських пісень, які він так любив.

1939 року під час роботи Першої республіканської наради кобзарів і лірників виступив і Є. Х. Мовчан. Його змістовна промова викликала велике зацікавлення у присутніх на нараді. Потім він проспівав відому тепер по всій Україні і далеко за її межами думу про В. І. Леніна «Хто ж той сокіл, товариші?», а також кілька народних пісень, серед яких були й твори на слова Т. Г. Шевченка. Його спів справив глибоке враження на учасників наради.

Тут же, на нараді, наукові співробітники Інституту українського фольклору Академії наук УРСР записали багато дум і пісень, що були в репертуарі митця. Пісні й думи, виконувани Мовчаном, записувалися тоді в Києві також у республіканському Радіокомітеті, а пізніше і в Москві, коли був там Є. Х. Мовчан на всесоюзних фольклорних нарадах, зокрема, у Всесоюзному Будинку народної творчості, під час свят-

кування Дня Перемоги над фашистською Німеччиною, на IV Всесвітньому конгресі славістів тощо. Були записані тут і пісні на слова Т. Г. Шевченка.

Майже всі шевченківські пісні, які входили до репертуару Є. Х. Мовчана, у його виконанні я чув не раз. Найчастіше слухав їх у Пущі-Водиці (біля Києва), в Республіканському будинку ветеранів сцени, куди Є. Х. Мовчан переїхав з с. Великої Писарівки на Сумщині в серпні 1965 року і де він жив до своєї смерті. Єгор Мовчан знав такі шевченківські пісні: «Думи мої, думи мої...», «Заповіт», «Рева та стогне Дніпр широкий», «Тече вода в синє море», «Зоре моя вечірняя», «Тяжко, важко в світі жити», «Тополя», «Нащо мені чорні брови», «Б'ють пороги, місяць сходить», «Бандуристе, орле сизий», «Садок вишневий коло хати», «Стоїть в селі Суботові», «Ой одна я, одна», «Ой три шляхи широкі», «Ой не п'юється пива, меди», «Ой чого ти почорніло», «Утоптала стежечку через яр», «Тече вода з-під явора», «Немає гірше, як в неволі» та ін.

У репертуарі Є. Х. Мовчана були й пісні, присвячені Тарасу Шевченку: «Довго ждав, Тарас, ти волі», «На високій дуже кручі», «Зійшов місяць, зійшов ясний», «Не на шовкових пелюшках», «Сподівалися Шевченка». «Де б я не співав народні думи та пісні, я обов'язково виконую шевченківські пісні, які так сердечно любили мої слухачі та й я сам», — розповідав кобзар.

Є. Х. Мовчан з якоюсь особливою любов'ю ставився до поета, називав його «батьком Тарасом». Це, звичайно, можна сказати і про більшість інших кобзарів. Так, коли учасників наради (1939 р.) дирекція Інституту українського фольклору АН УРСР запросила фотографуватися у Шевченківському парку біля пам'ятника Т. Г. Шевченка, це запрошення було з радістю прийняте співцями. Директор Інституту академік АН УРСР Ю. С. Соколов, взявши під руку Єгора Хомича, вів його до пам'ятника. По дорозі між ними відбулася розмова про Шевченка. Виявилось, що Є. Х. Мовчан добре знає біографію поета, його творчість і особливо ті поезії, які стали народними піснями.

Згодом Ю. М. Соколов ділився своїми враженнями про цього цікавого, ерудованого співбесідника. «Я одержав досить велике задоволення від хай нетривалого, але цікавого і приємної розмови», — підкреслював він. Майже так само говорив про Є. Х. Мовчана як розумного, вдумливого співбесідника М. Т. Рильський. «Кожна розмова з Єгором Хомичем відкриває нові сторони цієї надзвичайно обдарованої натури. Чи заговорите ви з ним про поезію, яку тонко розуміє і відчуває наш кобзар, чи почне він згадувати своє нерадівне дитинство, чи своє навчання, що навіки зріднило його з «кобзою мальованою», яку він любить, мов живу істоту, чи зайде мова про сумні або смішні людські пригоди, — скрізь Єгор Хомич каже своє слово, скрізь покаже щедре багатство своєї творчої індивідуальності. Скрізь виявляє він те, що я назвав би виявом багатівкової культури українського наро-

ду — народу, який під найтяжчими утисками проїс у світлу далечинь своє слово, свою музику, свої високі етичні ідеали»².

На фото учасників Першої республіканської наради кобзарів і лірників та колективу наукових співробітників Інституту фольклору АН УРСР у першому ряду бачимо Єгора Хомича. Коли йому дарували це фото, він попросив три відбитки. «Ще подарую, — казав він, — кобзарям, які не змогли прибути на цю нараду». Він дорожив подарунком, зберігав його, як дорогоцінну реліквію, як спогад про важливу подію в його житті. Фото було на видному місці в хаті Є. Х. Мовчана у Великій Писарівці і у Пущі-Водиці.

Незабаром після наради був створений ансамбль кобзарів, до складу якого ввійшов і Є. Х. Мовчан. Репертуар цього мистецького колективу складався з народних дум і пісень, в тому числі й пісень на слова Шевченка та присвячених йому. Окремі з них з великим успіхом виконував Є. Х. Мовчан.

Ансамблю довелося виступати на ювілейному пленумі правління Спілки письменників СРСР, присвяченому 125-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка, який відбувся 5—8 травня 1939 року в Києві. Шевченківські пісні виконував тут Є. Х. Мовчан. Виступи справили на учасників пленуму, письменників з усіх братніх республік Радянського Союзу, сильне враження.

1940 року Є. Х. Мовчан, як і всі інші учасники ансамблю кобзарів, був запрошений до Москви на Всесоюзну нараду народних співців, що була скликана Всесоюзним Будинком народної творчості. В столиці нашої Батьківщини українські кобзарі вперше зустрілися з своїми побратимами — видатними народними співцями різних національностей Радянського Союзу. Після заключного засідання наради відбувся великий концерт народної пісні. Почалося творче змагання між народними співцями, в якому перше місце зайняв Є. Х. Мовчан. Він проспівав кілька пісень про сучасне життя та дві пісні на слова Т. Г. Шевченка: «Думи мої, думи...» та «Зоре моя вечірняя».

У Москві ансамбль було запрошено для виступу в Московському університеті, Спілці письменників СРСР, Радіокомітеті тощо. Тоді ж за ініціативою Ю. М. Соколова, який був головою секції фольклору Спілки письменників СРСР, відбулася цікава зустріч кобзарів з московськими ученими-фольклористами, етнографами та літературознавцями. Кобзарі дали тут концерт. Прозвучали тут і шевченківські пісні у виконанні Єгора Хомича Мовчана. Цей концерт пройшов з великим піднесенням.

Коли наша країна готувалася до відзначення сторіччя виходу в світ «Кобзаря», народні співці виявили бажання створити велику колективну поему про Т. Г. Шев-



М. М. Маловський. Портрет кобзаря
Єгора Мовчана.
Туш, перо. Київ. 1979.

ченка. Для здійснення цього задуму президія Спілки письменників Радянської України та дирекція Інституту фольклору АН УРСР запросила кращих кобзарів України: Єгора Мовчана, Федора Кушнерика, Володимира Перепелюка та ін. у Миргород, де вони в санаторії працювали над створенням поеми «Слава кобзареві». Щоб детальніше ознайомити кобзарів з життям і поезією Т. Г. Шевченка, Спілка письменників УРСР направила в Миргород також члена секції фольклору Спілки письменників Дмитра Косарика. Внаслідок їх колективної праці була створена поема, яка до ювілейної дати опублікована в журналі «Народна творчість».

Поступово кобзарська діяльність Єгора Мовчана набирала дедалі ширших масштабів. Особливо зріс його авторитет після успішного виступу на IV Міжнародному з'їзді славістів, який відбувся 1958 року в Москві.

Того ж року наша громадськість відзначила 60-річчя з дня народження Є. Х. Мовчана. 10 травня 1958 року на батьківщині кобзаря, в селі Великій Писарівці Сумської області відбувся ювілейний вечір, присвячений видатному народному співцеві. На ювілей приїхали гості з сусідніх сіл і міст, з Сум та Києва. Зокрема, прибули сюди й шанувальники кобзарського мистецтва з Російської Федерації. Делегацію фольклористів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук

¹ Рильський М. Т., Лавров Ф. І. Кобзар Єгор Мовчан. — К., Вид-во Академії наук УРСР, 1958, с. 21.

² Рильський М. Т., Лавров Ф. І. Кобзар Єгор Мовчан, с. 4, 5.

УРСР та письменників столиці України очолював поет-академік М. Т. Рильський.

Урочистий ювілейний вечір відкрив своєю яскравою промовою М. Т. Рильський. Після доповіді автора цих рядків на тему «Життя і кобзарська діяльність Є. Х. Мовчана» присутні почали вітати ювілара та підносити подарунки. Найбільше схвилював Мовчана подарунок від колективу науковців-фольклористів Інституту, який вручив кобзареві Максим Тадейович. Це була чудова дзвінокоголоса кобза з вигравіруваним портретом Тараса Шевченка. Кобзу цю було придбано в Городищі (Черкаської області), неподалік від місця, де народився Т. Г. Шевченко. Шанобливо, з особливим хвилюванням узяв Мовчан у свої руки цей подарунок. Не було кінця й краю радощам, коли він тут же довідався, що на кобзі є зображення Т. Г. Шевченка. Довго не забував кобзар цієї радісної хвилини. Він пишався подарунком, часто розповідав про нього своїм друзям. Ось уривок із листа, який я одержав через місяць після ювілею. «Трудно мені висловити, — писав кобзар, — яке було хвилювання й радісне почуття, коли я зустрівся з Максимом Тадейовичем, з Вами, Федір Іванович, Дмитром Михайловичем Косариком, Ющенком, Перепелюком та іншими в нашому клубі в день мого ювілею... А скільки радості приніс мені дорогий подарунок — кобза! Я весь час мріяв придбати собі нову кобзу, навіть уві сні уявлялась вона мені. І ось моя мрія збулася. Коли Максим Тадейович з своїх рук передав її мені, поцілувавши кобзу, я провів пальцями по голосистих струнах. Я так схвилюваний був цим подарунком, що не знайшов слів для подяки.

А якби Ви знали, Федір Іванович, як звучить ця кобза! Мені здається, що голоснішою від цієї, що ви подарували, немає в усьому світі. З нею я вже виступав перед механізаторами нашого району 8 червня. Народ був задоволений виступом і довго, довго аплодував»³.

На адресу М. Т. Рильського сказав Мовчан іще багато теплих слів і в інших листах. «Довелось мені, — пише кобзар, — виступати у Грайвороні, грати на своїй улюбленій кобзі, яку мені подарували на пам'ять у 1958 році в день мого 60-річчя. Я од усього серця дякую дорогому й незабутньому М. Т. Рильському за його чудовий подарунок. Нехай йому щастить у житті, багато йому найкращих успіхів, на довгі літа у радощах прожити»⁴.

Пізніше, зустрічаючись з Є. Х. Мовчаном, я не раз чув про його бажання відвідати Тарасову гору, де похований Т. Г. Шевченко. Незабаром ця його мрія здійснилася. Незрячого кобзаря вирішили супроводжувати в подорожі шанувальники кобзарського мистецтва Ігор Бугаєвич (Чернігів) та Іван Ільченко (Київ), які не раз

бували у Мовчана в Пущі-Водиці. Теплою липневого дня 1967 року вони в трьох вирушили в Канів.

Прибувши на Тарасову гору, біля могили поета Єгор Хомич кілька хвилин постояв у Мовчанні. Потім він тихо попросив, щоб йому показали, де знаходиться камінь, на якому сідають кобзарі. Поважно зняв кобзу і заспівав «Заповіт». Потім він з особливим піднесенням виконав народну пісню «На високій дуже кручі».

На високій дуже кручі
Над самісіньким Дніпром,
Спить Шевченко в домовні
Непробудним вічним сном.

Любий сину України,
Наш Тарасе дорогий,
Тебе в світі вже немає,
Та в серцях же ти живий.

Ніби зачароване кобзарською піснею, здавалось, закам'яніло людське коло. А кобзар заспівав ще одну народну пісню про Шевченка — «Зійшов місяць, зійшов ясний».

Спи, Тарасе, тихо, тихо,
Поки час рабауде,
Твого слова премудрого
Народ не забуде...

Хвилинка перепочинку, і вже лине пісня на слова М. О. Максимовича «На похорон Т. Г. Шевченка під Каневом».

Сподівалися Шевченка
Сей рік на Україну,
А діджались побачити
Його домовину.

Стоїть в Каневі в соборі
Вся квітами ввіта,
По-козацьки червоною
Китайкою вкрита...

Наприкінці свого імпровізованого виступу Мовчан виконав кілька сучасних радянських пісень.

Велике враження на Мовчана справили розповіді працівників музею про життя і діяльність великого Кобзаря, про всенародне вшанування його пам'яті. Єгор Хомич разом із своїми супутниками відвідав тоді Богуслав, де народився друг Т. Г. Шевченка — художник І. М. Сошенко. Про цю свою подорож кобзар згадував часто до останніх днів свого життя.

Півстоліття ніс Є. Х. Мовчан кращі зразки пісенного мистецтва в найширші кола трудящих. Особливо самовіддано пропагував він шевченківську пісню. Кобзар добре усвідомив, що найкращим, найдокідливішим засобом популяризації народної пісні і тісно пов'язаної з нею творчості Т. Г. Шевченка є сердечна, щира й натхненна мова мистецтва.

Київ

Ф. І. ЛАВРОВ

³ Літературна Україна, 1968, 28.V.

⁴ Там же.

ОЛЕШНЯНСЬКІ ГОНЧАРІ

Розмальований вохрою посуд і кахлі виготовлялись на Чернігівщині вже в XVII—XVIII століттях. На них зображували сцени з навколишнього життя (козак на коні, козак на похованні, дівчина-пряля), орнаментальні мотиви (квіткові вазонки, букети), історичні та побутові сцени.

Як свідчать документи, в середині XIX ст. на Чернігівщині було близько 412 заводів, на яких виготовляли гончарний посуд на суму 8 000 карбованців сріблом¹. Глиняні речі збували по довколишніх селах та південних районах Чернігівської губернії, а також на Полтавщині. У Ріпкинському районі, зокрема в селах Олешні, Грибовій Рудні, Олександрівці, Грабові, Ловині, а також в окремих селах Коропського району ще й тепер виготовляють ужитковий посуд.

Кожен керамічний центр відрізняється один від одного технікою виготовлення посуду та декоруванням глиняних речей. Має свої чітко вироблені традиції оleshнянський посуд.

Природні умови та багаті поклади сірої глини сприяли розвитку тут гончарного промислу. Перша згадка про це село в історичних довідках датована 1765 роком. Інші документи засвідчують, що в XIX ст. тут існувало розвинуте гончарне та скляне виробництво.

В Олешні було організовано школу гончарів, де навчали майстерності виготовлення посуду на гончарному крузі. В губернській газеті оголошено конкурс прийому до гончарної школи². Школа ставила за мету знайомити гончарів з новими знаряддями виробництва (муфільна піч) та вдосконаленими технічними прийомами, навчити їх виготовляти ужитковий посуд на гончарному крузі. Було складено програму навчання, в якій приділялась велика увага технології глини і гончарної печі, вказувалося, що учні ліпитимуть моделі, відливатимуть з них гіпсові форми, завдяки чому підвищуватимуть свою фахову майстерність.

З розповідей селян довідуємося, що в цій школі довгий час працював народний майстер Павло Каленикович Денисенко, який давав певний напрямок у виробництві форм та декоруванні посуду. Зараз ці мистецькі традиції продовжує Михайло Григорович Денисенко, який працює головним художником на Васильківському керамічному заводі.

По-новому запрацювала керамічна майстерня за Радянської влади. Глину почали добувати механізованим способом. Привозили її з кар'єрів, заливали водою, щоб трохи розмокла, потім перемішуючи, збивали дошками у великі кулі. В гончарному

цеху робили з них менші, для формування посуду на крузі, потім ще раз перемішували і після цього починали виготовляти потрібний посуд.

1929 року в Олешні організовано промартіль. З часом на виробництво прийшло багато молоді, яка навчалася високому ремеслу ліплення та виготовлення посуду на гончарному крузі. Поступово праця в артіль була механізована. Виробництвом гончарного начиння в селі займалися також майстри-надомники, які згодом перейшли до артілі. Артіль назвали іменем В. І. Леніна. Виготовляли тут як звичайний кухонний посуд, так і кашпо для квітів. Ці вироби надходили до магазинів Чернігівської та Полтавської областей. Організатором і першим керівником промартілі імені В. І. Леніна був Лука Степанович Денисенко, старий комуніст, учасник громадянської та Великої Вітчизняної воєни.

Раніше в Олешні гончарні вироби розписували рідко. Посуд виготовляли полив'яний, добуваючи поливу самотужки: додавали в переплавлений свинець польовий шпат, перемелений на жорнах, марганець або інший барвник. Тільки подекуди посуд розписували різними лініями (прямими та хвилястими), кривулями, цятками.

Тепер у гончарному цеху на випуклих боках глечиків та макітер штампують орнамент, стилізований під квітку, схожу на троянду. Після нанесення малюнка виріб зверху посипають фритую, і продукцію завантажують у піч для випалювання.

Цікаві за формою та розписом вироби майстра І. І. Бібіка, який народився і виріс в Олешні. Довгий час працював у гончарному цеху цегельного заводу. Різноманітні за формою його вироби — вазни, вазонки, глечики, ринки, набір для вареників — прикрашені ангобними розписами. Іван Іванович застосував у декорі не тільки різноманітні лінії, а й стилізовані квіти. До 30-річчя Перемоги І. І. Бібік виготовував вазу для підлоги з тематичним розписом. Майстер неодноразовий учасник обласних та республіканських виставок.

Цікавим явищем у гончарному моделюванні посуду є продукція І. М. Величка. В основному це вироби вжиткового призначення. До поливи майстер додає небагато марганцю. Після випалювання вироби приємно вилискують поливою. Вазни, декоровані рельєфом «троянд», оригінальні.

Позначена професійною вправністю та мистецькою красою продукція Д. П. Нечипоренка, який працює на заводі з 1943 року. Тепер Дмитро Петрович творчий майстер в художньому цеху. Випукулі боки глечиків він декорує контррельєфним орнаментом, витискуючи його штампом з випаленої глини по в'яленому виробу.

Успішно продовжуючи та розвиваючи народні традиції, оleshнянські гончарі роблять вагомий внесок у розвиток українського народного мистецтва.

Чернівець

Т. Ф. НЕМИРІВСЬКА

¹ Домонтович М. Матеріали для географії та статистики Росії. — СПб., 1865, с. 359.

² Чернігівские губернские ведомости, 1895, с. 24, 85, 101.

З ІСТОРІЇ НАРОДНОЇ МЕТРОЛОГІЇ

Дослідження історії розвитку народного господарства нашої країни пов'язане з вивченням знарядь праці, засобів виробництва, виробничих відносин тощо. До знарядь праці свого часу належали і належать різноманітні пристрої для вимірювання довжини, площі, об'єму, без яких людина практично не могла обійтися.

Одиниці виміру виникли в глибокій давнині, а їх кількість збільшувалася одночасно з ростом виробництва.

Ускладнення виробничих відносин вело до ускладнення мір та змін у їх системі. Вивчення мір дає можливість докладніше уявити собі стан господарства, потреби населення і способи їх задоволення, вяснити розмір й вартість окремих робіт чи предметів та визначити ціни на продукти.

У багатьох працях, присвячених цій темі, характеризуються найуживаніші міри об'єму, довжини, поверхні й ваги¹. В літературі зустрічаємо згадки, які стосуються, зокрема, обмірів риби. У даному повідомленні узагальнюються окремі відомості, взяті з літератури та неопублікованих джерел, про міри на рибу, які використовувалися до запровадження єдиної системи мір на Україні.

Як свідчать документи, чумаки міряли рибу переважно на сотні й тисячі. Одиницею виміру риби в них був віз. На чумацький віз вмщалося в середньому 1100—1300 штук чабака, сули крошої 1300, боконні 3000—4000, чехони 4000, судака 6000, тарані 7000 штук². Інколи рибу, правда дуже рідко, продавали мішками: «Посилал я рибу ловит у ставу... и уловил там з мѣхъ» (м. Глухів, 1737 р.).

Популярною мірою риби, зокрема солоної, здавна була бочка, солянка: «За 3 бочки оселедців 44 фл.» (м. Львів, 1775 р.)³. Величина бочок з різних місцевостей була неоднаковою. Так, у князівстві Литовському солянка становила 102 літри⁴. Львівська бочка на шуку і лина містила 232 л⁵.

Оскільки частина українських земель у минулому входила до складу Речі Посполитої і мала постійні економічні зв'язки з польськими землями, на Україні побутували також краківські, варшавські, гданські та інші міри.

Варто звернути увагу на метрологічний термін туна, зафіксований у праці Т. Фуртака. Це міра, в якій умщалося 1040 оселедців⁶. С. Б. Лінде ототожнював туна з малою бочкою, осьминою, анталом, величина яких прирівнювалася до 18 гарців чи 72 кварт⁷.

С. Гшовський вважав, що одиницею виміру риби був цебер, який до 1764 р., тобто до запровадження єдиної загальнодержавної системи основних мір на польських і українських землях феодальної Речі Посполитої, ділився на 4 чверті або 8 осьмин і мав приблизно 120 літрів. У пізніші роки ця міра зменшилася до 6 гарців, приблизно 22 літри⁸.

Цінні відомості про спеціальні міри для риби збереглися в матеріалах судової справи про фальшування мір 1815—1854 років. Тяжба велася між покупцями риби та власниками маєтків у Отиневичах і Комарні на Львівщині. Документи про цю справу зберігаються в Центральному державному історичному архіві УРСР у Львові, серед них є, зокрема, міри на рибу та їх взірці, виявлені старшим охоронцем фондів архіву Р. М. Шевчуком. Серед архівних документів Шляхетського суду у Львові знайдено 10 дерев'яних мір, у трьох в'язках⁹. При вивченні їх з'ясувалося, що 7 із них у формі лінійок були зразками-еталонами мір (3 — оригінальні, а 4 — копії), 3 інші міри були робочими, використовувалися на практиці для визначення довжини шуки, коропа і лина.

За одиницю виміру було прийнято популярну антропометричну лінійну міру — цаль, яку прирівнювали в народі до ширини великого пальця або 12 зерен ячменю, що становило приблизно 2,6 см¹⁰.

Еталон довжиною 33 см і шириною 2,5 см, з одного боку є зразковою мірою на шуку, яка від зябрів до пупка повинна мати 7 цалів (при нашому уточненні 17 см), а від очка до пупка 10 цалів (24,7 см). На зворотній стороні відзначена міра на лина від початку голови до кінця хвоста довжиною 6 цалів (15 см). Написи зроблені на наклеєному папері чорнилом. Відрізки встановленої довжини закріплені сургучними печатками. На вільному місці написано, що міра видана Комарнівським економічним управлінням.

Другий еталон довжиною 17,5 см і шириною 1,5 см — зразкова міра на лина від зябрів до пупка. Написи зроблені чорнилом на дереві. Міра закріплена сургучними печатками.

⁵ Sochanewicz K. Miary i ceny produktów rolnych na Podolu w XVI w.— „Lud”. Т. XXVII, 1928. — Lwów—Warszawa, s. 165.

⁶ Furtak T. Ceny w Gdańsku 1701—1815.— Lwów, 1935, s. 43.

⁷ Linde S. B. Słownik języka polskiego.— Lwów, 1859, V, s. 741.

⁸ Hoszowski S. Ceny we Lwowie w latach 1701—1914.— Lwów, 1935, s. 86.

⁹ ЦДІАЛ, ф. 149, оп. 4, спр. 12801—12804.

¹⁰ Там же, ф. 146, оп. 86, спр. 1203, арк. 49.

Третій еталон довжиною 31 см, шириною 2 см становить зразкову міру на шуку від зябрів до пупка — 24,7 см. Напис зроблений чорнилом на дереві. Відрізок визначеної величини також закріплений сургучними печатками.

У другій в'язці — завірені копії чотирьох еталонів мір. Написи зроблені чорнилом на наклеєному на дереві папері. На першому, довжина якого 32 см, ширина 2,5 см, відзначена міра на шуку від зябрів до пупка величиною 7 цалів (17 см) і від очка до пупка 10 цалів (24,7 см). Міра виготовлена і закріплена сургучними печатками в Комарні.

На другому еталоні, довжиною 35,5 см і шириною 2,5 см, відзначена і закріплена сургучними печатками отиневичська міра на шуку, яка від зябрів до пупка має 24,7 см.

Третій еталон довжиною 25,5 см і шириною 2,5 см становить собою комарнівську міру на лина, який при вимірюванні від початку голови до кінця хвоста повинен мати 6 цалів (15 см).

На четвертому еталоні довжиною 35 см, шириною 2,5 см зображена міра лина довжиною 17,5 см. Міра виготовлена для с. Отиневичів.

У третій в'язці бачимо міри риби, що використовувалися для практичного вимірювання. Вони нагадують геометричні фігури, в основі яких лежить прямокутник.

Перша міра, розміром 24,5 см × 2,5 см × 1,5 см. Вирізьблені на усіх чотирьох сторонах написи свідчать, що це умовна комарнівська міра на шуку, величина якої від зябрів до пупка становила 24,5 см і використовувалася при спуску води 1 вересня 1815 р.

Друга міра розміром 20,5 см × 2,5 см × 1,5 см. Це комарнівська міра 1815 р., яка використовувалася для обміру маленьких коропів, із ставу в Отиневичах. Величина малюків від зябрів до пупка становила 20,5 см.

МАЙСТЕР АГІТАЦІЙНОЇ ПОРЦЕЛЯНИ

У перші пореволюційні роки народилося нове мистецтво, що відображувало життя держави робітників і селян та утверджувало їх комуністичні ідеали. Серед різновидів декоративно-прикладного мистецтва особливе місце належало агітаційній порцеляні. В ній чіткіше, ніж в інших видах декоративного мистецтва проявляється шляхи підходу до нового життя, яскравіше відчутні прикмети художнього стилю тих буремних років. Вироби з порцеляни, фаянсу, створені в 20—30-х роках, набули великого поширення в побуті радянських людей і з успіхом експонувалися на вітчизняних, зарубіжних і міжнародних виставках.

Перші пам'ятки агітаційного фарфору з'явилися в Петрограді. Вони створювали-

Третя міра розміром 17,5 см × 2,5 см × 1,5 см. Вирізьблені з трьох сторін написи підтверджують, що це отиневичська локальна міра на лина 1815 р. Величина риби від зябрів до пупка дорівнює 17,5 см. Усі три міри по краях завірені урядовими сургучними печатками.

Якщо такі метрологічні одиниці як бочка, солянка, туна, цебер, віз та інші служили для вимірювання великої кількості риби при оптовій закупівлі-продажу, то малі міри були призначені для поодинокого вимірювання. Відповідність мір, якими користувалися в Отиневичах і Комарні, прийнятим еталоном контролювали порівнюючи із зразками. Дані метрологічні заходи пов'язувалися з конкретним випадком — скаргами на неточність.

Із зізнань свідків на суді виявляється, що перші міри для даної місцевості виготовляли 1813 року. Через три роки їх нормалізовано і затверджено економічним управлінням у Комарні. У 1830 р. отиневичькі міри звіряли з мірами Комарна¹¹.

Місцеві жителі твердили, що це була перша суперечка між покупцями і власниками маєтків за неточність рибних мір. Раніше величину риби вимірювали не цалями, а довжиною виструганих з дерева і опечатаних з обох кінців паличок. Необхідно підкреслити, що вимірювання деяких видів риби проводилось з особливою точністю. Якщо риба при спуску води зі ставу була більшою чи меншою від погодженої міри, її кидали до сажалок. Це насамперед стосувалося шуки і коропів. Лина купували іноді на око. Точне вимірювання для них було не обов'язкове.

Отже, міри на рибу в народному господарстві, як бачимо, мали не менш важливе значення, як і на інші товари. Тому вони заслуговують на докладне вивчення.

¹¹ ЦДІАЛ, ф. 149, оп. 4, спр. 12801, арк. 32, 35.

Львів

Я. Г. СЕНИК

ся відомими радянськими російськими митцями С. Чехоніним, К. Петровим-Водкіним, М. Добужинським, В. Кузнецовим, Н. Данько, Н. Альтманом, О. Щекотихіною-Потоцькою на Державному фарфоровому заводі імені М. В. Ломоносова. На Україні агітаційна порцеляна з'явилася дещо пізніше, в середині 20-х років¹. Її авторами були художники-професіонали, випускники Межитирського керамічного і Миргородського художньо-керамічного технікумів, заводські майстри з Баранівки, Буд, Довбиша, Городниць, Коростеня, зокрема І. Українець, М. Котенко, П. Му-

¹ Агітаційна порцеляна Радянської України та її майстри невідомі нашій художній громадськості, за винятком статті Олега Чарновського «Агітаційний фарфор». — Образотворче мистецтво, 1970, № 6, с. 7—9.

¹ Зокрема див.: Сидоренко О. Ф. Традиційна народна метрологія. — Народна творчість та етнографія, 1976, № 4.

² Єрофіїв І. До питання про старі українські міри, вагу та грошовий облік. — Роботи з метрології, ч. 2. — Харків, 1927, с. 28.

³ Центральный державный исторический архив УРСР у Львові (далі — ЦДІАЛ), ф. 409, оп. 3, спр. 9, арк. 3.

⁴ Ісаєвич Я. Деякі питання української метрології XVI — XVIII ст. — Науково-інформаційний бюлетень Архівного управління УРСР. — К., 1961, № 2, с. 11.



І. К. Українець. Фото. 1918 р.

сіенко, Ж. Діндо, М. Романюк, Л. Губічев, Ю. Гаврилюк та інші.

Іван Каленикович Українець — один з провідних художників агітаційного мистецтва в порцеляні². Він народився 18 серпня 1888 року на Волині в селянській родині³.

1913 року Іван Українець вступив до Миргородської художньо-промислової школи імені М. В. Гоголя. Навчався у славнозвісного українського художника-реаліста, фольклориста і громадського діяча О. Г. Сластьона та досвідченого кераміка С. А. Патковського.

Перші його спроби в кераміці відносяться, ймовірно, до періоду, коли художник працював у Баранівці. В заводському музеї нині зберігається плакетка з портретом великого Кобзаря і підписом автора. Учнівським роботам Івана Українця пригаманний стиль модерн. Вони виконані в 1913, 1914, 1916, 1917 роках і експонуються в музеї кераміки при Миргородсько-

му керамічному технікумі імені М. В. Гоголя. Серед цих виробів виділяється велика за розмірами майолікова ваза, на якій ангобами відтворено панорамний краєвид з березами, річкою, лісом вдалині і небом. Гоголівська школа в Миргороді давала своїм вихованцям добру фахову підготовку, і саме ця технічна вправність, віртуозність мазка властива вазі молодого митця, створеній в 1916 році.

Про подальшу долю Івана Українця довідуємося з його прохання в 1917 році, поданого директору художньо-промислової школи: «Так як я майже два роки самостійно працював у літографській майстерні і досить засвоїв як літографію, так і виробництво декалькоманії, покійно прохаю, якщо мене знайдете придатним, призначити на посаду завідуючого літографською майстернею⁴. У цьому документі двадцятидев'ятирічний майстер з почуттям власної гідності засвідчує, що він став фахівцем у кераміці.

1917 року він переїхав до м. Ічні на Чернігівщині, де працював учителем образотворчого мистецтва в семирічній районній школі.

Через десять років художник повернувся до Миргорода. Рішенням центральної штатної комісії при Укрголовпрофосвіті Народного комісаріату освіти УРСР в 1927 році художника було затверджено лектором II групи по керуванню керамічною майстернею⁵. Викладаючи на відділенні художньої кераміки Миргородського художньо-керамічного технікуму, Іван Українець вчив учнів різних видів художнього оформлення посуду, а також завідував музейною збіркою навчального закладу.

1927 року технікум брав участь у всеукраїнській художній виставці, присвяченій 10-м роковинам Жовтневої революції. Окрім академічних і самостійних творів студентів, виконаних у майоліці та порцеляні, експонувалося 12 робіт Івана Українця⁶. Жюрі виставки «10 років Жовтня» нагородило її учасників від Миргородського технікуму четвертою премією.

У Миргороді і Шишаках Полтавської області, Баранівці Житомирської зберігаються 30 творів майстра. Всі вони підписані чи мають монограми з літер «І. У.», частина з них — датовані. Ці роботи ним виконані в Миргороді в студентські роки, а також, коли викладав.

В творчості митця знайшли художнє відображення величчі події тогочасного життя. На старі форми, що залишились в спадщину від старого часу⁷ наносився но-

⁴ ПОДА, ф. 837, оп. 1, од. зб. 33, арк. 44.

⁵ Центральний державний архів Жовтневої революції і соціалістичного будівництва УРСР, ф. 166, оп. 6, т. 4, од. зб. 5798, арк. 85.

⁶ Каталог всеукраїнської ювілейної виставки.— Харків—Київ—Одеса, 1927, с. 51—52.

⁷ У дореволюційні роки у Гоголівську школу завозили багато чистого, нерозвиненого посуду з Німеччини, Данії.

вий декор, який, до певної міри, хоч і тяжів до графічних композицій чи політичного плакату, але мав чисто «фарфорову основу». Декор вирішувався Іваном Українцем у поєднанні з матеріалом. Його порцеляновим розписам характерне чисто графічне трактування декору і розуміння форми. У більшості випадків у центральному полі тарілки розміщувався чорно-білий або кольоровий портрет, декоративна композиція, по борту — шрифтові написи, гасла, орнаментальні мотиви, що будувалися на послідовному повторенні одних і тих же елементів. Образотворчі засоби у творах митця доцільні й вишукані. Портрети виконані ним професійно й блискуче. Художник був великим майстром живопису, що помітно в орнаментальних розписах, виконаних від руки, акварельних розлівах підполивного розпису (до речі, виконаних барвними окислами металів, а не солями, як це поширено тепер), а також у картинах, намальованих на дикті.

Найзначніші мистецькі досягнення Івана Українця припадають на кінець 20-х — початок 30-х років. Він створив зразки нового посуду: агітаційні тарілки й блюда з написами, портретами діячів революції, тематичними і декоративними композиціями, сервізи, подарункові чашки, келихи, вазі і вазочки для квітів. Йому належать агітаційні тарілки з революційними гаслами: «Не ждїть рятунку ні від богів, ні від царів», «Хай живе міжнародна солідарність пролетаріату», «Виконаймо зустрічний» та інші. На виробах наносився декор з радянською емблематикою, знаряддями праці, колосками, вирішених, як правило, експресивно, що було так характерно для мистецтва тих років.

Значне місце в творчості художника займає ленінська тематика. Портрети В. І. Леніна митець створював переважно літографською технікою на виробах. Тематичних ваз із зображенням вождя було зроблено декілька. Одна з них представлена в експозиції районного краєзнавчого музею с. Шишаки на Полтавщині⁸. На круглій поверхні вазі (висота 30 см) відтворено промисловий краєвид із заводськими димарями, на їх тлі — постать вождя в повний ріст. Інший варіант вазі — силует постаті В. І. Леніна на тлі індустріального пейзажу. Фігура вождя революції на вазі Шишацького районного музею займає центральне поле овального блюда. По овалу — ритмічно повторюється зображення серпа, молота, у верхній частині розміщена велика червона зірка.

Погрудне зображення усміхненого Ілліча в кашкеті і з червоним бантом на грудях зображено на тонкій порцеляновій плакетці (1931, музей кераміки при Миргородському керамтехнікумі, розмір — 23 см на 11,8 см). Портрет обрамлений тонкою прямокутною рамкою і відзначається співвідношенням малюнка і чистого тла.

Цілісну та ідейно значиму композицію створює шрифтова та зображувальна час-



І. К. Українець. Агіттарілка з портретом Г. І. Петровського. Фарфор, літографський розпис. 1930.

тина тарілки з гаслом «Виконаймо зустрічний» (1929, музей кераміки при Миргородському керамтехнікумі). Лозунг з своєрідно написаним шрифтом органічно пов'язаний із зображеннями силуетів заводських корпусів, труб з димом і двох шестерень, поданих у русі. Тарілка виконана з нагоди першої п'ятирічки і призначалася для масового розповсюдження. Лаконічно вирішена композиція по борту тарілки відповідала технологічним вимогам фарфорового виробництва на заводі.

Вироби з портретами В. І. Леніна, М. О. Скрипника, Г. І. Петровського (1930), плакетка «Ілліч» (1931), «Автопортрет» (1929) (останні три зберігаються в музеї кераміки Миргородського керамтехнікуму) виконані в дуже складній техніці — літографії, якою художник володів віртуозно.

Структурна побудова тарілок з портретами М. О. Скрипника та Г. І. Петровського подібна. Портрет М. О. Скрипника прикрашає мереживо з українських народних узорів, навколо портрета Г. І. Петровського — напис матовим золотом «На день десятиріччя незалежного селянства. Організатор КНС Г. І. Петровський». Напис виділений смугами червоного відведення.

Значну увагу митець-кераміст приділяв також виготовленню вжиткових і декоративних виробів. Серед них виділяється чайний сервіз, оздоблений смугами візерунків, запозичених з традиційної української народної вишивки. Київський дослідник мистецтва П. Н. Мусяк стверджує, що розпис цього сервізу належить Івану Українцю. На початку 30-х років він зустрічався з художником і в його

⁸ У 1970 р. з нагоди 100-річчя з дня народження В. І. Леніна вчителі Е. і В. Антоненки з с. Федунки Шишацького району Полтавської області цю вазу подарували музею. Під час Великої Вітчизняної війни вони переховували її від німецько-фашистських окупантів.

майстерні зафотографував цей сервіз для своєї майбутньої книжки⁹.

У музеї технікуму в Миргороді зберігається багато експериментальних робіт майстра. Це — вазочки із зображенням кованярів, зимового краєвиду, квітів, ваз, чашок, келихів з автопортретами, написом «Миргородський керамічний технікум». У майстернях технікуму була виготовлена партія подарункових кухлів з портретами великого російського хіміка Д. І. Менделєєва і написом «Всеспільковий Менделєєвський з'їзд 1932 р., м. Харків». Їх дарували учасникам з'їзду.

Розглянуті твори Івана Українця цікаві й обізнаності як з боку мистецького, так і обізнаності їх автора з розмаїттям технічних видів декорування порцеляни, фаянсу та майоліки. Художник майстерно виконував вироби з підполивного чи надполивним ручним розписом, у техніці літографії та фотокераміки, наносив візерунки, витравлені плавиковою кислотою, в техніці матового золота і цировки агатовим каменем, робив металізацію і розписував ангобом. Мистецький хист у майстра органічно поєднувався з любов'ю до технології кераміки, до проведення дослідів. Художник дружив з учителем хімії О. Янушкевичем. Колишній викладач технікуму, нині пенсіонерка Є. Неїжко згадує як Іван Українець разом з О. Янушкевичем працювали над виготовленням пастельних відтінків підполивного розпису вази для квітів «Іриси». Наслідки своїх пошуків і наукових спостережень митець записував у товсту книгу.

Іван Українець мав хист живописця. Він любив малювати краєвиди, етнографічні сценки. Оди з його картин зберігаються в Миргородському керамічному технікумі, якій характерна багата колористична гама: тонкі градації й переходи голубих, сріблястих, сірих відтінків. Написана на дикті, як це було характерно для народного малярства довоєнних років, картина має чотирикутну намальовану раму. Митець створив поетичний образ весняної природи у стані спокою й вічної краси.

⁹ *Мусянко П. Н.* Техніка художественного оформлення фарфора и фаянса. — Харьков: Украинское государственное издательство легкой промышленности, 1934. На стор. 39 сервіз репродуковано без зазначення автора. Цей же сервіз ілюстровано у виданні «Історія українського мистецтва». — К., 1967, т. 5, с. 386.

БОЛГАРСЬКИЙ МАЙСТЕР ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ ПЕТР ГІГОВ

Сучасна Болгарія славиться колоритною і самобутньою народною творчістю. Серед різноманітних її форм особливе місце зай-

Іван Каленикович був не лише своєрідним художником, а й мав талант до педагогічної діяльності. Його учениця — Л. Усик, донька відомого українського різьбяр Я. Усика, розповіла про період навчання в Миргороді в 20-ті роки. У майстерні керамічного малювання вихованці художника працювали з ентузіазмом. Він умів створювати робочу атмосферу, з тактом підійти до кожного, вчив основам керамічного мистецтва. Під його керівництвом учні розписували посуд з символами народної влади, відображали індустріалізацію, колективізацію, життя і побут радянських людей. Л. Усик зберегла кілька фотокарток 1927—1928-х років. На них сфотографовані учні з І. К. Українцем: у майстерні, на полицях виставлені роботи вчителя, поряд — студентські проекти й керамічні вироби. На іншій фотокартці зображена агітаційна порцеляна учнів Івана Українця: тарілка з написом «С.С.С.Р.» Ю. Хлистуна, блюдо Й. Проскура і тарілка Л. Усик (всі зазначені твори з музею технікуму загинули під час Вітчизняної війни). Тепер у музеї експонується незначна кількість робіт вихованців Івана Українця, і серед них красиві польові квіти на порцеляновій вазі В. Панащатенко (1928 р.).

З нагоди 40-річчя існування Миргородського керамічного технікуму районна газета писала: «До таких митців керамічної справи належить і старий працівник, видатний художник Іван Каленикович Українець... Його шанують, поважають всі лектори (тобто, викладачі — В. Х.) й студенти. Його твори — художні малюнки на різному посуді, що зберігаються в музеї технікума, виділяються з усіх експонатів надзвичайною майстерністю, смаком, оригінальністю, кольоровкою, реалістичною правдивістю, розкішним виконанням»¹⁰.

Наприкінці 1976 року в художньому музеї Полтави з нагоди 80-річчя Миргородського керамічного технікуму була влаштована виставка кераміки. На ній широке кола громадськості й шанувальники мистецтва мали змогу ознайомитися з найкращими роботами своєрідного й талановитого художника порцеляни Івана Калениковича Українця.

Полтава

В. М. ХАНКО

¹⁰ *Дяченко В.* Сучасна робота технікума.— Червона трибуна (Миргород), 1936, 23.VI.

має мистецтво болгарських майстрів-кераміків.

З матеріалів досліджень болгарських учених відомо, що вітчизняні майстри успадкували цінні керамопластичні традиції місцевого неоліту, егейців, фракійців, еллінів, римлян, причорноморських народів і на їх основі створили свою оригі-

нальну кераміку. В Середньовіччя, коли вона досягла високого розквіту, виділилося три основні школи: Преславська декоративна рисована кераміка IX—X століть, Тирновська палацово-трапезна XIII—XIV і Тирново—Месемврійська архітектурно-декоративна XII—XIV ст.¹

Майже 500-літнє османське ярмо звело досягнення болгарських майстрів до виробництва побутових гончарних виробів. Проте, як відзначає Кирил Кристев, «...в ці століття в болгарській кераміці зберігаються найтісніші структурні форми античної і слов'янської спадщини, виробляється своя дивовижна логічна пластичність, суворая функціональна краса і стабільність основних форм»².

Період болгарського Відродження, особливо після визволення Болгарії від османського ярма (1878 р.), характеризується новим піднесенням духовних сил народу. Поряд з іншими видами мистецтва розвивається кераміка.

Одним з найстаріших самобутніх центрів народної кераміки є село Бусинці, розташоване в Тринському окрузі, у західній частині країни. Протягом багатьох століть бусинські майстри, передаючи свій досвід з покоління до покоління, створили чудові зразки побутової, декоративно-прикладної, архітектурної і культової кераміки.

Бусинській кераміці притаманні веселі, яскраві фарби і декоративні мотиви, різноманітні за своєю композицією, але незмінні: квіти, птахи, фігури людей і тварин.

Найцікавішими витворами бусинських майстрів вважаються весільні стомни. В їх оздобленні знайшла своє відображення невичерпна фантазія болгарського народу. Ці вироби позначені багатством пластично-декоративних рішень. Їх пластика, на думку деяких дослідників, має глибокий зв'язок з різьбленими стелями травненських будинків і позолоченими алтарями Рильського монастиря. Прикраса стомни є безпосереднім продовженням болгарської різьби по дереву і зразків декоративної скульптури, які відтворювали сцени народного побуту.

Чудові зразки весільних стомн зберігаються в музеях Софії, Самокова, Враци, Габрова, Сливена та інших. Струнки й втончені форми стомн рясно прикрашені квітами, зображеннями птахів, левів, зміїв, домашніх тварин, сцен з народного весілля. Створюючи ці вироби, майстер має можливість проявити свою фантазію: в пишні рослинні мотиви вплітає фігури гротескних чудовиськ або ж у верхній частині стомни малює побутові сцени, а навколо її випуклої частини розміщує розетки, гірлянди з квітів і гілок. Звичайно

стомни розфарбовуються темнокоричневим ангобом і поливою, але більшість з них строкаті. Весільна стомна належить до предметів побуту, здебільшого декоративного призначення. Нею не користуються щодня, але тримають у хаті на видному місці.

Керамічні вироби бусинських майстрів цікаві передусім символами сонця та небосхилу — посудинах для вина, глечиках, мисках. На дні глибокої миски зображується сонце, що має форму спіралеподібної зірки, або згорнутої в кільце змії. В найновіших посудинах походження даного орнаменту та його смисл уже забуті, і майстри відтворюють звичайну спіраль.

Зараз тут живе і працює відомий майстер Петр Гігов. Уряд Болгарії високо оцінив його працю, присвоївши звання Заслуженого діяча народного мистецтва і нагородивши орденом Кирила та Мефодія I ступеня.

Майстрові 60 років, але працює він з юнацьким запалом. В будь-яку пору року майже щодня можна бачити П. Гігова на околицях села. Він розкопує землю, шукає різні сорти глини і мінералів, залишки старих керамічних посудин, терпляче їх збирає і класифікує. Багато років він самостійно проводить науково-дослідну роботу: вивчає глини, руди і мінерали, досліджує рештки давніх посудин, відновлює форму.

Петра Гігова справедливо називають гончарем, археологом, мінералом і етнографом, хоча він і не має спеціальної освіти. Майстер зібрав єдину в Болгарії колекцію зразків бусинської кераміки. Деякі з віднайдених ним старовинних посудин є великою рідкістю — розписні миски (паниці), глечики (стомни), посудини для приготування їжі (рикатки), весільні кронди для вина, що характеризуються багатством форм та оздоб.

Творчо сприймаючи і розвиваючи доробок попередніх поколінь майстрів-кераміків, Петр Гігов осучаснює старі форми, надає їм більшої пластичності.

Останні його роботи вражають чистотою форми і ліній. У процесі праці П. Гігов багато уваги приділяє поліпшенню технології виробництва кераміки, використовуючи зібрані матеріали і зразки. На відміну від багатьох сучасних майстрів, що користуються фарбами та поливами фабричного виробництва, П. Гігов виготовляє їх сам з місцевих руд і мінералів, а також білих, жовтих та червоних глин. Кераміка з червоних бусинських глин після випалення набуває гарного терматого кольору, а облита білим ангобом та розфарбована світлокоричневими смугами, що надають виробам легкості й завершеності, може задовольнити найвишуканіший естетичний смак.

Майстер продовжує народні традиції, широко використовуючи для оздоблення виробів графічні декоративні елементи, що складаються з рисочок, кіл, трикутників, прямих, кривих і хвилястоподібних ліній; комбінує їх і перебудовує, як це робили бусинські майстри протягом усіх

¹ Див.: *Кристев Кирил.* Георги Бакърджиев. — София: Български художник, 1965, стор. 5.

² *Кристев Кирил.* Георги Бакърджиев, с. 5.

слох. «Графічні декоративні елементи в бусинській кераміці, — пише Георгій Бакирджієв, — явище місцеве і стародавнє»³.

Останнім часом П. Гігов створює кераміку виключно декоративно-прикладного характеру. Весь процес виробництва — від грудки сирі глини до випалювання — досить детально описаний у науковій літературі. Проте безпосереднє спостереження за роботою майстра дає велике задоволення, відчуваєш немовби свою причетність до процесу творення. Крутиться гончарний круг, і з безформлених грудок глини під руками майстра народжуються найрізноманітніші форми. Розкладені на полицках у напівтемному і добре провітреному приміщенні, вони просихають протягом кількох днів.

До процесу оздоблення П. Гігов довго і старанно готується. На робочому столі розкладає різці, пензлі й шило, ставить посудину з довгим гусячим пером, баночки з мінеральною фарбою, білою і кольоровою глиною — ангобом.

Спочатку на виріб наноситься полива з метою створення основного тла, а потім відповідний кольоровий орнамент або ж різцем вирізьблюється графічне зображення. Свіжі фарби на сирому керамічному

виробі утворюють неможливу кольорову дисгармонію, але майстер знає, що після випалювання вони набудуть дивовижної краси і гармонійності.

Завершуючим і найвідповідальнішим процесом керамічного виробництва є випалювання. Розфарбований і висушений виріб майстер вкладає у вогнетривку форми і заповнює ними піч. Після того, як затулить отвір у печі, замаже його глиною, він розпочинає вкладати буюві дрова. Протягом доби, поки триває випалювання, постійно стежить за рівномірністю полум'я і підтримує потрібну температуру. Ще добу піч охолоджується і настає час виймати форми. Частину керамічних виробів майстер відкладає для дальшої обробки: вони будуть политі поливою і вдруге випалені, інші — вже готові.

Невисокий глинобитний дім майстра прикрашений барвистою керамікою. Задивившись на її яскраві фарби і візерунки, побачиш квітуче Знеполе з його зеленими левадами, чистими струмками і золотим сонцем, відчуєш заспокійливий аромат квітів і трав. Сюди, в цей скромний дім, сходяться люди з різних кінців світу, милуються, захоплюються і залишають у книзі гостинного господаря записи подяки російською, українською, польською, чеською, англійською, японською та іншими мовами.

Київ

Л. Г. ВОЛОХОНСЬКИЙ

³ Бакирджієв Георгій. Бусинската кераміка. — София: Български художник, с. 14.

ХРОНІКА

ІНСТИТУТ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО В 1978 РОЦІ

У 1978 році Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР згідно з державним планом досліджував матеріальну і духовну культуру українського народу, вивчав проблеми історії і теорії мистецтва, народної художньої творчості, народного побуту. Всю свою роботу науковий колектив проводив у світлі історичних рішень XXV з'їзду КПРС і XXV з'їзду Компартії України, основоположних документів ЦК КПРС і ЦК Компартії України.

Інститут брав участь у республіканській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми дальшого розвитку самодіяльної художньої творчості і зростання її ролі в комуністичному вихованні трудящих», у підготовці і проведенні всесоюзного семінару-наради з питань соціалістичної обрядовості, а також аналогічного міського семінару-практикуму. Крім того, Інститут був учасником міської науково-практичної конференції «Проблеми морального виховання в світлі завдань перетворення Києва в місто високопродуктивної праці, високої культури і зразкового суспільного порядку», де керував секцією «Соціалістична культура і формування високих духовно-моральних принципів трудящих зразкового міста».

Достроково видана колективна монографія «XXV з'їзд КПРС і методологічні проблеми мистецтвознавства», вийшов у світ навчальний посібник для середніх шкіл «Українське радянське образотворче мистецтво», підготовлені збірники «Спілкування художників і народної поезії», «Мистецтво і соціалістичний спосіб життя».

У 1978 році опубліковано ряд планових праць співробітників Інституту. З них передує слід назвати книги колективів авторів: «Народнопоетична творчість в ідейно-естетичному вихованні радянських людей», «Українські народні пісні в записках Осипа і Федора Бодяньських», «Пісні літературного походження», «Соціальні функції радянського мистецтва». Цього ж року вийшли в світ планові дослідження О. І. Дея «Поетика української народної пісні», О. А. Правдюка «Українська музична фольклористика», О. І. Дея «Композиційні принципи і прийоми пісенності східних і за-

хідних слов'ян» (Доповідь на VIII Міжнародному з'їзді славистів), В. А. Юзвенко «Специфіка художніх прийомів слов'янської фантастичної казки» (Доповідь на VIII Міжнародному з'їзді славистів), Н. С. Шумади «Сучасна пісенність слов'янських народів» (Доповідь на VIII Міжнародному з'їзді славистів), М. М. Гайдая «Етичні та естетичні принципи в слов'янській народній баладі» (Доповідь на VIII Міжнародному з'їзді славистів), Д. В. Степовика «Болгарське образотворче мистецтво 1878—1978 рр.», А. П. Пономарьова «Сучасна сім'я і сімейний побут робітників Донбасу», Г. Т. Пашкової «Етнокультурні зв'язки українців і білорусів Полісся», О. В. Курочкіна «Новорічні свята українців: традиції і сучасність», Л. А. Дашківської «Ярослав Галан і театр», В. В. Цвіркунова «Традиції і новаторство в радянському кіномистецтві».

Крім того, співробітники Інституту підготували і видали поза планом ряд монографій, досліджень, статей, навчальних посібників: «Радянські свята і обряди в комуністичному вихованні» (колектив авторів); «Сучасне образотворче мистецтво Болгарії» (Д. В. Степовик); «Дорогами братерства і єдності» (В. А. Афанасьєв); «Радянська дійсність в образотворчому мистецтві» (І. І. Чуліпа); «Амвросій Бучма» (Ю. А. Косач); «Кіноконтрасти» (Н. М. Капельгородська); «Лідія Чернишова» (Ю. О. Станішевський, І. А. Мамчур).

Інститут провів значну роботу по підбору, розстановці та підготовці наукових кадрів, формуванню в них марксистсько-ленінського світогляду, високих ідейно-політичних і ділових якостей. Проведена конференція молодих вчених Інституту на тему «Цілісність художнього твору». Керуючись настановами, які були висловлені в доповіді президента АН УРСР Б. Є. Патона «Про аналіз діяльності Академії наук УРСР в 1973—1977 рр. і завдання на 1978—1980 рр.», Інститут розробив програму заходів, спрямованих на вдосконалення планування наукової роботи, подальше зростання ефективності і якості наукових досліджень.

Науковці Інституту брали участь у складанні плану соціально-економічного розвитку м. Києва на 1980—1990 рр. (розділ «Задоволення культурних запитів населення»).

У третьому році десятиї п'ятирічки Інститут розробляв дві комплексні проблеми: «Теорія соціалістичного реалізму і питання формування мистецтва і літератури комуністичного суспільства» і «Закономірності формування соціалістичної і комуністичної духовної культури». Ці проблеми включають чотири теми, з проблеми «Закономірності формування соціалістичної і комуністичної духовної культури» завершено роботу над такими темами: «Художня творчість, звичаї і побут трудящих як складової частини соціалістичної культури» (керівник — доктор філологічних наук О. І. Дей); «Соціалістичний реалізм — основоположний метод українського радянського кіномистецтва» (керівник — кандидат мистецтвознавства М. І. Слободян); «Утвердження прогресивних ідей в слов'янській фольклористиці» (керівник — кандидат філологічних наук В. А. Юзвенко); «Проблема реалізму і ідеологічна боротьба в сучасному зарубіжному кінознавстві» (керівник — М. І. Слободян).

Завершено також окремі розділи перехідних тем проблеми «Теорія соціалістичного реалізму і питання формування мистецтва і літератури комуністичного суспільства».

Закінчено розділи колективної теми «Серйне багатотомне видання «Українська народна творчість»: «Народні порівняння, ідіоми, перифрази» (виконавець-упорядник кандидат філологічних наук М. М. Паєзак); «Народні соціально-побутові оповідання і новели» (виконавець — кандидат філологічних наук С. В. Мишанич).

Співробітники відділу етнографії провели дві експедиції з метою збирання матеріалу для історико-етнографічного атласу (випуск «Одяг») в Одеску, Херсонську і Миколаївську області (керівник експедиції кандидат історичних наук В. В. Миронов). Здійснена експедиція в Донецьку, Запорізьку і Одеську області для збирання польового матеріалу до планових тем «Загальні риси в сучасній весільній обрядовості різнонаціонального населення УРСР (на матеріалі Приазов'я)» і «Загальні і специфічні риси в господарстві і матеріальній культурі (їжа, домашнє начиння, посуд)», (керівник — кандидат історичних наук В. К. Борисенко).

Відділ фольклористики здійснив три експедиції і три експедиційні виїзди, які мали на меті збирання фольклорних матеріалів до багатотомного видання «Українська народна творчість»; вивчення пісенного фольклору по слідах З. Доленги-Ходаковського; збирання матеріалів для конкретних планових тем; придбання для рукописних фондів Інституту матеріалів місцевих збирачів.

У 1978 році співробітники Інституту брали активну участь у всесоюзних, республіканських і міжвузівських конференціях, сесіях і нарадах. Зокрема, в роботі Всесоюзної наради по підсумках польових етнографічних і антропологічних досліджень за 1976—1977 рр. (м. Єреван, квітень 1978 р.) брали участь С. Д. Зубков, В. А. Юзвенко, Н. С. Шумада, В. А. Маланчук, В. К. Борисенко. На цій нараді виступили з допо-

відями: В. А. Маланчук («Соціально-етнографічні аспекти прози І. Я. Франка») і В. К. Борисенко («Загальні риси в весільній обрядовості народів Приазов'я»).

В. А. Юзвенко взяла участь у роботі Всесоюзної наради з питань координації славістичних досліджень, скликаній Проблемною Радою Інституту слов'янознавства і балканістики АН СРСР (Москва).

На республіканській науковій конференції лекторів-філософів «Комплексний підхід до виховання нового соціального типу особи (людини) в умовах розвинутого соціалізму» виступив заступник директора Інституту Б. В. Подов з доповіддю «Вплив на особу обрядово-символічної сфери радянського способу життя».

У роботі VII Міжнародного конгресу соціологів (м. Упсале, Швеція) брав участь завідувачий відділом теорії мистецтва доктор філософських наук М. В. Гончаренко, де він прочитав доповідь «Спадкоємність як фактор розвитку культури».

Координацію наукової діяльності в галузі мистецтвознавства, фольклору та етнографії здійснювала наукова рада з проблем «Закономірності розвитку культури і мистецтва на сучасному етапі» (голова — директор Інституту доктор філологічних наук С. Д. Зубков). Ця наукова рада об'єднує 25 організацій системи АН УРСР, Міністерства культури УРСР, Міністерства вищої і спеціальної освіти УРСР і творчих спілок України, які виконують п'ять комплексних тем: «Художня творчість, звичаї, побут трудящих як складові частини соціалістичної культури», «Художня і традиційно-побутова культура трудящих як фактор розвитку і зміцнення соціалістичного способу життя»; «Соціалістичний реалізм і ідейно-художнє збагачення українського радянського мистецтва», «Інтернаціоналізація культури і мистецтва України в умовах розвинутого соціалізму», «Методологія, методика, теорія і історія художньої критики».

У травні 1978 року відбувся розширений пленум ради на тему «60-річчя Комуністичної партії України і проблеми соціалістичної культури». На ньому були прочитані такі доповіді та повідомлення: «60 років Комуністичної партії України», «Партійне керівництво і проблеми підготовки творчих кадрів», «Творче ставлення до роботи — основа соціалістичного способу життя», «Соціалістичний спосіб життя і формування комуністичного світогляду творчої молоді», «Нова історична єдність — радянський народ і соціалістичний побут», «Проблеми естетичного виховання молоді в світі рішень XXV з'їзду КПРС і XXV з'їзду Компартії України» та інші.

Відділ етнографії виконував у координації з іншими науково-дослідними установами ряд тем, проводив значну науково-організаційну і громадську роботу. Здійснювалася кооперація з Музеєм етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові по випусках «Одяг» і «Народне житло» Історико-етнографічного атласу; з Інститутом етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР — по написанню розділу «Давній одяг українців»; з відділом

етнографії і мистецтвознавства АН Молдавської РСР по плановій темі «Етнокультурні взаємозв'язки населення України і Молдавії в період соціалізму».

Співробітники відділу проводять роботу по вивченню нових свят і обрядів та їх популяризації спільно з Комісією по радянських традиціях, святах і обрядах при Раді Міністрів УРСР, з аналогічною комісією Київського міськвиконкому і відділом нових радянських обрядів Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові.

Наукова робота відділів фольклористики і слов'янської фольклористики здійснювалася в координації з Інститутом слов'янознавства і балканістики АН СРСР, Інститутом мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН БРСР, Інститутом етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР (група фольклору), кафедрами слов'янської філології Львівського і Київського університетів, а також кафедрою фольклору Московського університету.

Підготовка до видання фольклорної серії «Українська народна творчість» велася відділом фольклористики в тісному контакті з кафедрами української літератури ряду вузів республіки — Ужгородського, Дніпропетровського університетів, Ворошиловградського, Ровенського, Черкаського, Івано-Франківського та інших педінститутів.

Відділ теорії мистецтва підтримує наукові зв'язки з кафедрою етики і естетики Київського університету, Інститутом філософії АН УРСР, а також Чернівецьким університетом.

Відділ образотворчого мистецтва координує свою роботу з Науково-дослідним Інститутом теорії і історії образотворчих мистецтв Академії мистецтв СРСР і Музеєм етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові.

Відділ музикознавства разом з Всесоюзним науково-дослідним інститутом мистецтвознавства Міністерства культури СРСР і відповідними науковими установами союзних республік взяв участь у підготовці VI тому «Історії музики народів СРСР». Спільно з Київською консерваторією і Спілкою композиторів України він підготував збірники «Музична культура Української РСР» і «Творчість С. Людкевича».

Кінознавці координують свою роботу з Науково-дослідним інститутом теорії та історії кіно Держкіно СРСР. Науковці відділу беруть активну участь у роботі Спілки кінематографістів України, художніх рад українських кіностудій, Республіканського бюро пропаганди радянського кіномистецтва.

Наукові співробітники Інституту були учасниками багатьох теле- та радіопередач, виступали з доповідями на наукові та політичні теми на підприємствах м. Києва, в областях і районах республіки, в колгоспах і радгоспах.

Лекторська група Інституту нараховує понад шістьдесят чоловік. Ряд співробітників входить до складу науково-методичної ради з питань літератури і мистецтва, що працює при республіканському товаристві

«Знання». У 1978 році силами лекторської групи Інституту проведені «Дні науки» на заводі «Точелектроприлад» і 6-й взуттєвій фабриці м. Києва.

Співробітники Інституту прочитали за рік понад 320 лекцій. Зокрема, доктор філософських наук М. В. Гончаренко виступив з лекцією на тему «Художня культура і ідеологічна боротьба» (на семінарі театральних працівників міст Одеси і Києва); кандидат мистецтвознавства Ю. В. Малишев прочитав лекції «XXV з'їзд КПРС і питання розвитку соціалістичної культури», «Соціалістичний спосіб життя і музична культура» на шахтах і новобудовах Ворошиловградської області, кандидат філологічних наук Н. С. Шумада виступила перед трудящими Печерського району м. Києва з доповіддю «100-річчя визволення Болгарії від турецько-османського іґа», доктор мистецтвознавства Ю. О. Станішевський прочитав цикл лекцій з питань розвитку сучасного театрального процесу перед театральною громадськістю міст Одеси, Львова, Києва; директор Інституту С. Д. Зубков виступив з доповіддю «Г. Ф. Квітка-Основ'яненко — видатний письменник України» на урочистих зборах в м. Києві, присвячених 200-річчю з дня народження письменника; доктор мистецтвознавства М. М. Гордійчук виступив з доповіддю «100-річчя видатного народного художника» на урочистому засіданні, присвяченому 100-річчю з дня народження М. Леонтовича в м. Києві.

У відділах Інституту ведеться бібліографія нових видань, літописи художніх виставок, картотеки, реферуються вітчизняні і зарубіжні фольклористичні видання.

Інститут проводить активну роботу щодо зміцнення наукових зв'язків із спорідненими за профілем і науковою діяльністю установами зарубіжних країн. Здійснювалося наукове співробітництво з такими науковими установами як Інститут фольклору Болгарської АН, Інститут мистецтв Польської АН, Інститут етнографії Словацької АН, Інститут фольклору Югославської АН.

Кандидат мистецтвознавства М. І. Слободян брав участь у роботі Міжнародного кінофестивалю документальних фільмів у Лейпцигу. Кандидат мистецтвознавства Н. К. Капельгородська брала участь у поїзді в США, організованій Спілкою кінематографістів СРСР. Кандидат мистецтвознавства Д. В. Степовик виступав з доповіддю на міжнародному колоквиумі «Візантія і слов'янський світ» (Москва, березень 1978 р.), а також брав участь у роботі міжнародного симпозіуму з питань вірменського мистецтва (Єреван).

Інститут підписав програму наукового співробітництва з Інститутом етнографії Словацької АН, яка передбачає вивчення ролі традиції в культурі і побуті сучасної соціалістичної сім'ї; теми боротьби з фашизмом в народній творчості, фольклору періоду Великої Вітчизняної війни, збойницького і опришківського фольклору Карпатського регіону, впровадження прогресивних народних традицій в систему со-

діалістичної культури, розвиток наукових зв'язків СРСР і Чехословаччини в галузі етнографії і фольклористики.

З метою посилення наукових зв'язків Інститут відвідали кандидат філологічних наук Інституту фольклору (НРБ) Коцева Йорданка Драганова, заступник директора Інституту слов'янознавства Польської АН Базил Бялокозевич, кандидат філологічних наук Центрального інституту історії літератури АН НДР Рольф Габнер, вчений з СРР Петреску Паул, група канадських вчених, яка була на курсах української мови, організованих товариством «Україна», музикознавець з НДР Анелоре Герлах, професор слов'янознавства університету м. Буффало (США) Н. М. Третьак-Шилде.

Завідуючий відділом театрознавства Ю. О. Станішевський брав участь у міжнародному симпозіумі з питань сучасної драматургії і театру в Югославії, де виступав з доповідями: «Соціалістичний гуманізм і патріотичний пафос радянського театральського мистецтва» (Академія театру і кіно, Белград), «Ідейна єдність і художня багатогранність радянського театру в контексті розвитку сучасного світового сценічного мистецтва і драматургії» (Хорватська академія театру і кіно, Загреб).

На засіданні Вченої ради була заслухана доповідь директора Інституту етнографії Словачкої АН Божени Філової «Про основні напрями роботи Інституту етнографії (Братислава) та про форми співробітництва словацьких і українських вчених».

У травні 1978 року відбулася зустріч співробітників відділу слов'янського фольклору з академіком Болгарської АН, директором Інституту фольклору Болгарської АН П. М. Дінековим. Інститут приймав також літературознавця Пітера Кірхнера з Інституту літератури АН НДР.

У 1978 р. відбулося 28 засідань Вченої ради, на яких систематично контролювалися виконання перехідних тем, заслуховувалися квартальні звіти відділів про виконання плану науково-дослідних робіт, затверджувалися і коригувалися робочі плани Інституту і теми дисертаційних робіт аспірантів першого року навчання, проводилися перевірбори наукових співробітників на нові терміни.

РЕСПУБЛІКАНСЬКА ВИСТАВКА ТВОРІВ НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ

Минуло більше чотирьох років відтоді, як була опублікована Постанова ЦК КПРС «Про народні художні промисли»¹. За цей час у розвитку народних художніх промислів нашої республіки відбулися поміт-

¹ Про народні художні промисли. Постанова ЦК КПРС. — Радянська Україна, 1975, 27. II.

На засіданнях Вченої ради обговорювалися постанови Президії АН УРСР і Бюро Відділення літератури, мови та мистецтвознавства АН УРСР.

Співробітники Інституту систематично інформували Вчену раду про з'їзди, конференції і пленуми. Були заслухані інформації В. А. Юзенко про Всесоюзну конференцію по підсумках експедиційних досліджень за 1976—1977 рр. (м. Єреван) і про VIII Міжнародний з'їзд славистів (Югославія). О. К. Федорук інформував раду про нараду вчених країн соціалістичної співдружності на тему «Методологічні проблеми наукового управління і прогнозування розвитку художньої культури». В. А. Афанасьєв виступив з повідомленням про республіканський семінар-нараду «Актуальні питання українського образотворчого мистецтва».

Огляд досягнень українського мистецтвознавства за 1977 рік зробив вчений секретар Інституту О. К. Федорук. З доповіддю «Тенденції розвитку сучасної документалістики» виступив М. І. Слободян.

Велику увагу рада приділяла координації науково-дослідної роботи Інституту з діяльністю інших наукових установ, підготовці кадрів, в тому числі вищої кваліфікації. Вчена рада затвердила план експедиційних досліджень, слухала інформації про підготовку співробітників до експедиційних виїздів і звіти про виконання плану польових робіт.

На засіданнях Вченої ради з науковими доповідями виступали академік АН СРСР, директор Інституту етнографії АН СРСР Ю. В. Бромлей, завідувач відділом соціології культури Інституту культури Міністерства культури СРСР С. М. Плотников, член-кореспондент АН Білоруської РСР В. К. Бондарчик.

Колектив Інституту з великим піднесенням сприйняв рішення листопадового (1979 р.) Пленуму ЦК КПРС і грудневого (1979 р.) Пленуму ЦК Компартії України і намітив у їх світлі шляхи поліпшення своєї роботи. Мистецтвознавці, фольклористи і етнографи Інституту усвідомлюють, що їх успішна праця сприятиме розвитку науки і культури Радянської України і всієї братньої сім'ї народів Радянського Союзу.

Київ

О. Ф.

ні зміни. Значно розширилась їх географія, зросли економічні потужності, підвищився мистецький рівень виробів.

Про значні досягнення і різноманітність творчих пошуків багатотисячного колективу митців свідчила Республіканська виставка творів майстрів народних художніх промислів, що відбулась у Києві наприкінці минулого року. Вона була творчим звітом підприємств системи «Укрхудожпром», Художнього фонду, міністерств сільського й лісового господарства УРСР та окремих майстрів. На цій виставці було представлено більше двох тисяч різноманітних виробів.

Центральне місце в експозиції займали килими. Килимарство — один з провідних видів українського декоративно-прикладного мистецтва. Основними його осередками є Решетилівка на Полтавщині, Дігтярі на Чернігівщині, Глиняни на Львівщині, Косів і Коломия на Івано-Франківщині, Хотин на Буковині, Ганичі на Закарпатті тощо. Останнім часом килимарські промисли відроджено на Житомирщині, Тернопільщині та в інших областях.

У кожному осередку використовуються традиційні місцеві техніки ткацтва і засоби художнього оздоблення, завдяки чому сучасні українські килими відзначаються великою різноманітністю візерунків, неповторністю кольорового вирішення. За цими ознаками виразно виділялися на виставці решетилівські килими з характерними для Полтавщини пишними квітковими орнаментами. Зокрема, привертала увагу квіткові килими «Весна», «Літо», «Зима» заслуженого художника УРСР Л. Товстухи, в яких митець засобами орнаменту і кольорів відтворив характерний для кожної пори року настрій. Ця тема знайшла продовження в композиціях заслуженого майстра народної творчості Н. Бабенко. Її монументально трактованим килимам «Свято весни» і «Прозора осінь» притаманні м'які, ніжні кольори, краса дивовижних квітів і фантастичних птахів, вишукана композиційна побудова.

Килими глинянської фабрики «Перемога», а також інших осередків західних областей України, характеризує геометричний орнамент і строго симетрична побудова візерунків. Поперечно-смугасті композиції, або ритмічно-зірчасті візерунки, виконані в золотисто-коричневій гамі визначають твори художників В. Карася, який працює на цій фабриці понад двадцять п'ять років. В килимах художника І. Пастуха з хотинської фабрики ім. Н. Крупської візерунки також геометричні з симетричним композиційним розміщенням, однак у кольоровому вирішенні переважають поєднання чорного, червоного і сірого тонів, інколи замість червоного або темно-вишневого він використовує золотисто-жовтий, світло-коричневий. В основі його килимових малюнків лежать буковинські традиційні орнаменти, композиційні схеми і кольори.

За останнє десятиріччя килимові виробниці коломийської фабрики здобули широке визнання. Немала заслуга в цьому художника І. Гулика, а також молодого художника О. Паламарчук. Її килим, представлений на виставці, відзначається вишуканими орнаментальними формами і багатим колоритом, характерним для місцевих традицій.

Гуцульські ліжники виготовляють в окремих селах Івано-Франківської, Закарпатської і Чернівецької областей. Попит на них досить великий. На виставці експонувалися виробниці майстрів з Яворова Косівського району А. Корпанюк і П. Хім'як. Їх ліжники мають характерний для цього району ромбовидний візерунок, виготовлені з натуральних кольорів чорної, білої і сірої вовни. Таке строго, лаконічне за компози-

ційною побудовою і стримане за кольорами оздоблення ліжників відповідає вимогам сільського і міського інтер'єрів.

Закарпатські килими були представлені, на жаль, тільки одним зразком і до того ж не зовсім характерним за рисунком.

Широко були показані на виставці узорні тканини. Вражали багатством орнаментів і кольорів традиційні плетиві тканини Дігтярівської фабрики художніх виробів ім. 8-го березня. Візерунки і кольорову гаму для них розробляє на підприємстві художниця В. Семенченко.

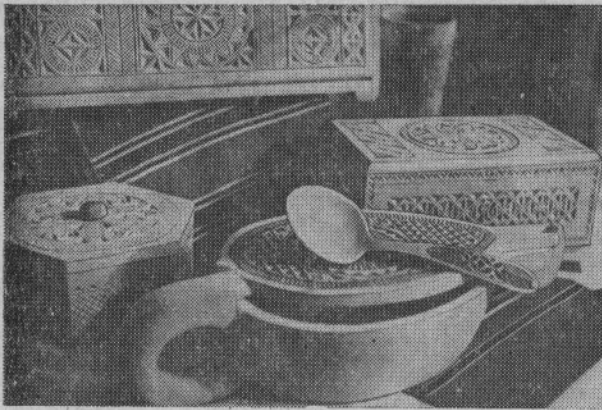
Нині ткацтво Київщини репрезентують також твори майстрів села Обуховичів Іванківського району. Там уже багато років існує ткацький цех Київського виробничо-художнього об'єднання ім. Т. Г. Шевченка. Більшість виробів — рушники, декоративні доріжки тощо виткані за зразками відомого майстра О. Бондаревої-Козяр, окремі з них демонструвалися на виставці. Ініціатором організації в Обуховичах ткацького цеху була Г. Верес, лауреат Шевченківської премії, заслужений майстер народної творчості. На цій виставці були показані нова робота Г. Верес — декоративна тканина «Навіки разом», а також глибоко змістовний твір «Зорі юності», витканий її дочкою Валентиною.

Неповторними в своїй красі композиційними ритмами візерунків і барв відзначалися рушники, скатерки, налавники й інші вироби, виготовлені на Богуславській фабриці художніх виробів «Перемога». Вони зберігають традиції народного ткацтва Київщини і збагачені сучасними мотивами. Їх автори — художники Н. Сколець та І. Мечипоренко.

Виділялися в експозиції рушники Г. Герасименко з села Нової-Басани на Чернігівщині і Р. Добрицької з с. Ріпки. Тут ткацький промисел організовано нещодавно, проте вироби новобасанських майстрів уже здобули широку популярність.

Всесвітньо відомим осередком ручного візерункового ткацтва на Україні є Кролевець Сумської області. Особливо прославилися його майстри орнаментальними рушниками. Ще в дореволюційні роки вироби кролевецьких ткачів експортувалися великими партіями в зарубіжні країни. В радянський час традиційний ткацький промисел було відроджено і нині там існує спеціалізована фабрика ручного декоративного ткацтва. Проте на виставці фабрику було представлено мало і, на жаль, не кращими виробами. Значно ширше експонувалися декоративні тканині вироби, виготовлені в Кролевецькому профтехучилищі художніх промислів. Зокрема, слід відзначити великий обрядовий рушник «На щастя», який виткала Н. Заєць за ескізом викладача училища О. Соловйової.

Львівський ткацький цех Художнього фонду УРСР, де працює великий колектив досвідчених художників і народних майстрів, цього разу був представлений тільки роботами М. Мацківської — декоративні доріжки з виразним малюнком і гармонійно дібраними кольорами.



В. М. Кондратенко, В. К. Нагнибіда.
Рибальський набір.
Кременчук.
Полтавської обл. 1978.

Знаменним є той факт, що на виставці було показано народне ткацтво в усій самобутності місцевих технік, візерунків і барв. Тут слід назвати роботи майстрів з Вінниччини — М. Григораш, Л. Гусак, Г. Тополяк, Г. Гринчук, Тернопільщини — Г. Головатой і Г. Гуменюк, Буковини — А. Дячук, М. Півторак, Я. Шарабурак, Ровенщини — Г. Леончук, М. Кравець, У. Кот, Закарпаття — К. Антоник, Е. Вешелені, І. Дерцені, М. Профус, Івано-Франківщини — К. Бович, П. Шкрібляк-Хім'як.

Вишивка була представлена виробами відомих колективів фабрик решетилівської ім. К. Цеткін, львівської ім. Лесі Українки і Чернівецької ім. Ю. Федьковича, художньо-виробничих об'єднань «Полтавчак», «Вінничанка» й ім. Т. Г. Шевченка в Києві та іншими підприємствами народних художніх промислів республіки, а також творами окремих майстрів. У кожному з цих колективів дбайливо зберігаються і використовуються багатовікові традиції місцевої народної вишивки, що в творчості радянських майстрів набувають нового звучання.

Неповторна своєрідність орнаментів, гармонійність кольорів і довершеність технічного виконання притаманна роботам М. Федорчак-Ткачової зі Львова, В. Ходарківської і Н. Медвецької — Чернівців, Н. Гречанівської, Н. Веселовської і Н. Ляхової — Києва, О. Василенко і В. Великодньої — Полтавщини, М. Сидоренко, П. Люберець і Г. Ляльки — Вінниччини, Г. Григоренко — Чернігівщини, О. Долинської — Тернопільщини та ін.

На виставці також експонувалися роботи майстрів декоративних розписів, якими давно славиться Україна. Нині цей вид мистецтва набув великого розвитку в системі художніх промислів. Провідним його осередком є с. Петриківка на Дніпропетровщині, де працює багато майстрів, які успадкували традиції народного мистецтва. Розпочинався художній промисел у Петриківці з підлакових розписів. Майстри розмальовують шкатулки, блюда, вазочки та інші речі сувенірної характеру. Останнім часом успішно використовують декоративний розпис для оздоблення точених і різьблених виробів з дерева — вази, ложки,

набори для кухні та інші речі, що мають практичне призначення. З такими виробами виступили на виставці відомі майстри Ф. Панко, В. Соколенко, Г. Самарська.

Останнє десятиліття принесло багато здобутків у художній деревообробці. Коли ще 10—15 років тому такими виробами славилася майже виключно західні області, то на нинішній виставці вони представлені з різних кінців республіки.

Серед найпомітніших експонатів — меблевий гарнітур майстрів кременчуцького лігоспу (О. Ворона, П. Кондратенко, В. Лифар, В. Нагнибіда, М. Переверзіна, В. Фомін). І не лише тому, що вперше представлено такий великий комплект: два столи зі стільцями, лава-диван, сервант, мисник, ліжка й кошика. Ці зразки, виконані з чистого білого дерева, є кроком уперед на шляху художнього вдосконалення виробів. Так, у них уже нема декору на робочих поверхнях, масштаб і ритм різьблених розеток і орнаментних смуг більше відповідає розмірам самих предметів, які зроблені не з дефіцитного матеріалу, що передбачає можливість налагодження їхнього ширшого випуску.

Кременчук виставив і найбільший асортимент художньо-побутових речей. Продовжуючи народну традицію, майстри показують чисте, не лаковане дерево, а декором підкреслюють його природну красу. Саме завдяки майстрам з Кременчука такий спосіб обробки став сьогодні загальноновизнаним. Подібні творчі принципи, як засвідчили експонати, впливають і на стилістику ряду інших різьбярів.

Виставка показала, що розробка нових і відновлення традиційних зразків найдієвіше відбувається в молодих осередках Міністерства лісового господарства УРСР. У кращих з них прагнуть відроджувати місцевий стиль в ужиткових речах (не бутфорських), порівняно недоорогих і придатних для користування. Так, майстри Тернівського лігоспу на Київщині (В. Корякин, М. Марущак, Ф. Можаровський) освоюють напівзабуті народні способи виготовлення технічно складних посудин із круглим і овальним вставним дном, дуже надійних в експлуатації. Своєрідні вироби з дрібномасштабною різьбою та гравіров-

кою, виконані у Клесівському лігоспі Ровенської області.

Дуже популярне різьблення на тонованому й полірованому дереві. Ця технологія, що поширюється переважно випускниками Яворівського училища на Львівщині, сьогодні застосовується і для відновлення самобутного місцевого різьбярства на Поділлі, Слобожанщині, Сіверщині (Буцацький, Сумський, Новгород-Сіверський лігоспи та майстри Художнього фонду УРСР).

Багатством декору і високою технікою виконання відзначаються вироби майстрів карпатського регіону. Вони стали загалом гармонійніші і скромніші, ніж на попередніх виставках. Багато експонатів оздоблено чистою різьбою, часом з домірним використанням металу.

Поруч із виїмчатою і плоскою різьбою застосовуються й інші різновиди художньої обробки деревини. Окрасою експозиції були оздоблені випалюванням бондарні вироби Г. Панасюка з Дубна. І. Ариванюк (Ківерці, Волинська область) вдало прикрашає шкатулки схожим на фляндрівку, так званім «карбованим розписом», що був поширений у польському народному меблярстві аж до 60-х років.

Токарні мальовані вироби дедалі більше стають дерев'яними, а не «керамічними». У Миргороді й Петриківці з'явився цілий асортимент добаних форм, причому помітно поліпшується їхній художній рівень. Миргородські малювальниці, здебільшого випускниці місцевого керамічного технікуму, удосконалюють невластивий дереву характер письма.

Ще складніше завдання стоїть перед петриківськими майстрами, адже розпис на дереві з самого початку відроджувався тут не стільки за традиціями цього виду мистецтва, скільки під впливом стилістики, що формувалася у витончених малюнках на пресованих шкатулках і тарілях, папері й порцеляні в умовах фабричної організації праці. З цього погляду є дуже перспективними пошуки представників молодшого покоління петриківчан (І. Дмитрюк, В. Михайличенко, А. і М. Пікуш, М. Раджабов та інші), яких уже не задовольняє зовні ефектна рафіновано-каліграфічна манера.

Соковито розмальовані дерев'яні іграшки Ю. Приймою з Яворова на Львівщині. Як і в її ушавленого батька — В. Прийма, її розпис також komponується з двох-трьох першоелементів (кілочок і мазків-відтисків) з використанням обмеженої палітри — зелена, рожева, жовта барви. На відміну від сестри, М. Пундяк репрезентує новітній стиль Яворова: анілінові фарби розпускають не на воді, а на ацетоновому білілі, використовується темне тло, форми переважно токарні, а не столярські. Її дерев'яні писанки, ложки, ручки — розмальовані живо, енергійно.

Мініатюрний писанкарський візерунок набагато перекопливший на справжній ячній шкарлупі. Колекції двох писанкарів з села Космача А. Кіщук і Є. Линдюк були розташовані в експозиції поруч, що дало можливість побачити особливості кожної

з них, хоча обом характерні однакові орнаментні схеми і навіть мотиви; відмінності полягають у характері графіки і в колориті. У Є. Линдюк переважають жовтогарячі лінії на темному тлі, в той час як у А. Кіщук — білі, немов з паморозі, волокнини.

Вперше на цій виставці експонувалися зразки народного плетіння: кошики, килимки, капці, бриль та інші вироби, зроблені з рогами та соломи майстрами Тернопільщини й Полтавщини. Принадність цих речей якраз у тому, що вони не втратили вжиткового призначення, а також і естетичної перекопливости.

Привертав увагу на виставці і розділ кераміки. Тут з'явилися нові імена: І. Мазур з Буковини та Р. Санюта з Чернігівщини представили класичний чорнолощений посуд. Красивим розписом ангобами на теракотовому тлі черепка відзначалися роботи І. Бойка (Тернопільщина) та О. Піржіжок (Хмельницька область).

Майстерна фляндрівка на неполив'яних мисках Ф. Міщенко з Бубнівки на Вінниччині по-справжньому заграла б під поливою. Серед експонатів був традиційний і типовий для гончарних районів України череп'яний точений димар-вивід на чотири отвори, увінчаний фігуркою півня, — один із зразків малодослідженого різновиду народної кераміки. Безпретензійністю відзначається мальований посуд народних гончарів із Закарпаття.

Досить повно була представлена продукція підприємств художніх промислів. Молодий майстер з Косова В. Джуранюк особливо гармонійно співвідносить крупномасштабні мотиви соковитого розпису з тлом, завдяки чому останньому відводиться активна формоутворююча роль у художньому вирішенні виробу. Декор робіт її колеги Л. Прокопик жорсткіший, підкреслено графічний, але також по-своєму самобутній. Красиві бароккові форми розпису застосовує Я. Прокопик.

Велике розмаїття форм і оздоблювальних засобів демонстрували гончарі Опішні; був і рельєфний та ритований декор, відсутність якого відзначали на деяких попередніх виставках. Серед фігурних посудин чи не найбільш органічні й властиві кераміці роботи Ф. Гнідого з Валків під Харковом.

У більшості творів майстрів Васильківського майолікового заводу переважає авторське начало, а не місцева традиція, як у Косові чи Опішні. Васильківській продукції притаманний ручний розпис, що ґрунтується на естетичному й граматному засвоєнні принципів народного гончарства, та високий технологічний рівень. Натомість загальне враження від цих речей дещо знижується через м'яві штамповані форми посуду.

На виставці експонувалися й інші жанри мистецтва. Це вироби з гутного скла, більшості з яких характерні застосування народних прийомів і стилю. Художній метал було представлено ковальством О. Стасюка, мосяжництвом В. Семчука, О. Корбутяка та М. Угляря. Вони продемон-

стрували величезні мистецькі можливості традиційних технік, які сьогодні ще належно не використовуються. Це ж можна сказати про ювелірні гравіровані В. Шарковим і вперше показані побутові вироби з рогу й кістки (м. Сарни Ровенської області).

НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ В СЕЛІ РІЧЦІ

Наприкінці минулого року в гірському селі Річці Косівського району відбулася наукова конференція на тему «Розвиток народного мистецтва в с. Річка за роки Радянської влади», присвячена 40-річчю воз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною. Конференція була організована за ініціативою Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини і підтримана партійною організацією колгоспу ім. 40-річчя Жовтня та Річківською сільською Радою народних депутатів.

На конференцію зібралися майстри різьби по дереву та інкрустації, ткацтва, художньої обробки металу і шкіри, учні й учителі місцевої школи, народні митці Верховинського району та багатьох сіл Косівщини, гості з Івано-Франківська, Коломиї, Косова. Для учасників конференції наукові працівники Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини прочитали доповіді: «Розвиток різьби, інкрустації та випалювання по дереву в с. Річка» (О. А. Кратюк), «Декоративно-вжиткове ткацтво» (М. П. Сахро), «Розвиток художньої обробки металу та шкіри» (М. Т. Рибарук), «Коломийський музей — скарбниця народного мистецтва Гуцульщини» (В. М. Стефанко), завідувача Косівським музеєм Л. В. Березка виступила з доповіддю «Розвиток мистецтва вишивки».

Про майстрів виробів із сиру розповів викладач Косівського технікуму народних художніх промислів О. О. Слободян. У доповідях був глибоко проаналізований розвиток народного мистецтва в с. Річці в минулому і за роки Радянської влади.

Село Річка — один з головних центрів народного мистецтва Гуцульщини. Здавна його жителі займаються різьбою та інкрустацією по дереву, художнім випалюванням, обробкою металу та шкіри, ткацтвом, вишиванням, виготовленням виробів із сиру. В минулому відомі майстри Марко Мегедінюк (1842—1912), Микола Медвідчук (1880—1944), Ілля Кішук (1874—1945), Федір Якіб'юк (1879—1959) своєю творчістю сприяли розвитку народного мистецтва Гуцульщини. Народне мистецтво с. Річки дорадянського періоду розвивалося у важких умовах панування Австро-Угорщини та буржуазно-поміщицької Польщі. Голод і холод зачіявся у хатинах народних майстрів. Тяжко було добувати матеріал для виробів, а ще тяжче їх збувати.

Нову сторінку в історії розвитку народного мистецтва села відкрив вересень 1939 року. Відбулися великі соціальні перетво-

рення, де експонувалися понад дві тисячі виробів 500 майстрів, продемонструвала значні успіхи народних художніх промислів України.

Київ А. К. ЖУК, М. Р. СЕЛІВАЧОВ

рення в усіх сферах матеріального та духовного життя. В забуття пішли нестатки та голод. Заможно живуть сьогодні горняки.

Великий загін народних майстрів села працює в Річківському філіалі Косівського виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина», Косівських художньо-виробничих майстернях та в художньому цеху колгоспу ім. 40-річчя Жовтня. Найбільше в селі розвивається різьба та інкрустація по дереву. Народні майстри-різьбярі виготовляють речі різного асортименту: шкатулки, альбоми, рахви, тарілочки, що зберігають традиційні форми, а також вироби для оформлення житлових і громадських приміщень, сувеніри. Для їх оздоблення використовуються переважно інкрустація (різнокольорове природне та фарбоване дерево), бісер, перламутр і значно менше різьба. Відомими майстрами різьби та інкрустації по дереву є М. М. Медвідчук, М. З. Кішук, В. Я. Тонюк — члени Спілки художників СРСР, а також В. С. Білак, І. Г. Пітеляк і В. В. Шмадюк.

Традиції художнього випалювання розвивають брати — член Спілки художників СРСР І. Ю. Грималюк та В. Ю. Грималюк.

В галузі художньої обробки металу працює І. Ю. Тинкалюк.

Широко відомі ліжники та килими, виткані сестрами П. М. Мицкан, М. М. Мицкан та М. Д. Копчук.

Народні майстри П. П. Пітеляк, П. С. Грешняк, Е. П. Кішук, А. І. Абрамович виготовляють казкові вироби з сиру.

Творчість багатьох народних майстрів села широко відома, їх роботи експонуються на республіканських, всесоюзних, міжнародних виставках, зберігаються в багатьох музеях нашої країни. Народні майстри В. Ф. Кішук, М. Г. Кішук, М. З. Кішук, М. М. Медвідчук, І. Ю. Грималюк, В. Я. Тонюк, І. Ю. Тинкалюк, В. Ф. Боринський — члени Спілки художників СРСР, а М. Ф. Кішук та Д. Ф. Тонюк мають звання заслуженого майстра народної творчості УРСР.

В доповідях та виступах на конференції говорилося не тільки про досягнення, але й зверталася увага на негативні сторони. Зокрема, було відзначено, що продукція художнього цеху колгоспу, більшість якої не відповідає традиціям села, часто має низьку художню якість. Було піднято питання про дальший розвиток художньої обробки металу та шкіри, ткацтва, вишивки, випалювання.

На конференції виступив голова колгоспу ім. 40-річчя Жовтня М. Г. Копчук, завідувачий художнім цехом колгоспу І. Л. Пітеляк, завідувачем допоміжних промислів

облвиконкому І. Д. Лапко, завідувачем пропаганди та агітації Косівського РК КП України Л. Д. Шудря.

В приміщенні клубу експонувалася виставка «Народне мистецтво с. Річки», створена з фондів Коломийського та Косівського музеїв, а також творів виготовлених майстрами для виставки. Багато

ВИДАННЯ ЗВОДУ РОСІЙСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Ще в 30-х роках О. М. Горький і О. М. Толстой поставили питання про необхідність створення й видання зводів національного фольклору, зокрема — російського. Видання таких зводів — справа винятково складна, вона пов'язана з необхідністю проведення величезної збирацької роботи, виконанням колосального завдання по систематизації друкованих та рукописних матеріалів, розв'язанням ряду теоретичних проблем фольклористики, нарешті — з труднощами поліграфічними. Не дивно, отже, що видання таких зводів посувається не так швидко, як цього хотіли б спеціалісти та громадськість. Однак слід також сказати і те, що у цій справі немало вже зроблено. Зокрема, на Україні вийшло шістьнадцять томів серійного видання «Українська народна творчість». Багато зроблено й у справі видання Зводу білоруського фольклору (з'явилася п'ятнадцять книг), мордовського й деяких інших. Доречно тут згадати і про виданий у 60-х роках Звід болгарської народної творчості у тринадцяти томах. Взагалі, у всіх країнах соціалістичної співдружності провадиться значна робота по виданню фольклору. Досить згадати про перевидання й видання нових томів (колосального зібрання О. Кольберга (в Польщі), а також серії збірок словацької народної пісні тощо.

У 50-х роках питання про видання Зводу російського фольклору було поставлене сектором фольклору Інституту російської літератури АН СРСР (Пушкінський дім). Для його розв'язання тут було проведено деяку попередню роботу під керівництвом М. О. Скрипіля. Кілька років тому сектор та дирекція Інституту практично приступили до підготовки видання Зводу. Зокрема, було опубліковано спеціальний том збірника «Русский фольклор», в якому розглядалися теоретичні та практичні питання видання різних жанрів російського фольклору. Таким чином, було створено основу для дальшої розробки проблем даного видання.

5—6 грудня минулого року в Ленінграді в Пушкінському домі відбулася спеціальна всесоюзна конференція для обговорення завдань дальшої роботи над Зводом. У ній взяли участь близько п'ятдесяти фольклористів, переважно з Москви, Ленінграда, а також Свердловська, Петрозаводська, Улан-Уде й інших міст. З основ-

учасників виставки були нагороджені грамотами.

Присутніх на конференції вітали учні Річківської середньої школи. На закінчення відбувся концерт силами художньої самодіяльності клубу села.

Коломия

О. А. КРАТЮК

ною доповіддю виступив завідувачий сектором О. О. Горелов, що зупинився на загальних і особливих дискусійних питаннях видання, пояснюючи, доповнюючи і уточнюючи окремі твердження, висловлені у згаданому спеціальному томі «Русского фольклора». Загальний обсяг Зводу становитиме від 120 до 250 томів, які складатимуть 18 серій, присвячених конкретним жанрам. Першою передбачено видавати серію «Билини» (25 томів). Публікація Зводу здійснюватиметься протягом кількох десятиліть.

З великою увагою вислухали учасники конференції доповідь відомого фахівця з мови фольклору А. П. Євгеньєвої. Вона висвітлює питання про розвиток лексики у мовній практиці народу в наш час, підкреслила необхідність максимальної точних записів фольклору і належної текстологічної підготовки матеріалів Зводу.

На конференції виступило двадцять п'ять фольклористів. У центрі уваги стояли питання видання билинного епосу. Але разом з тим більшість промовців торкалась завдань видання інших жанрів фольклору. Як сказав К. В. Чистов (Москва), це має бути систематизований Звід, а не бібліотека фольклору. Він заговорив увагу на важливості опису архівів, які містять фольклорні фонди. І. В. Зирянов вказав на необхідність створення окремих комісій для керівництва виданням кожної серії. А. М. Іезуїтов, Р. П. Матвеева (Улан-Уде) та ряд інших промовців підкреслили необхідність проведення роботи не тільки над серією билин, а й над підготовкою інших серій з тим, щоб видання Зводу не тривало занадто довго. П. Г. Ширяєва звернула увагу на те, що не передбачена окрема серія, присвячена робітничому фольклору, тоді як він у росіян багатший, ніж у інших народів Європи. М. М. Плісецький (Київ) підкреслив, що радянські фольклористи, працюючи над творчістю трудящих мас, сприяють розвитку народної культури і протистоять сучасній реакційній ідеології. Публікація російського фольклору повинна відповідати тому значенню, яке має російський народ в сучасній історії людства. Це мусять бути багаті й зразкові з наукового погляду видання, з глибоко продуманою систематизацією, із досконалим апаратом і оформленням.

Серію билин ні в якому разі не слід збіднювати, це жанр особливо дорожчий, гордість російської культури. Билин-балади слід подати в цій серії, як і пародійні та бурлескні билини. Порядок

розташування конкретних сюжетів у серії не такий важливий. Великі труднощі будуть з контамінованими билинами; не завжди можна встановити, який сюжет чи епізод в тексті домінує. А таких текстів безліч: промовець нараховує 312 варіантів билини «Добриня на весіллі своєї жінки», значна частина цієї кількості міститься у контамінованих билинах. Можливо, контаміновані тексти слід друкувати окремо, але в довідковому алараті треба точно зазначити епізоди, що увійшли до контамінації.

Промовець говорив про необхідність початку роботи над переказами та усними оповіданнями. Бажано, щоб ці жанри зайняли належне місце в Зводі. Адже вони відображають величезний шлях нашої Батьківщини: Великий Жовтень, громадянську війну й боротьбу з іноземною інтервенцією, індустріалізацію й колективізацію, Велику Вітчизняну війну, післявоєнні п'ятирічки, освоєння цілини, БАМ та ін. Ці теми треба зробити старанно, вони надзвичайно потрібні історикам, соціологам, пропагандистам і широкому колам читачів; вони піднесуть суспільне значення всього видання Зводу. Необхідно вже тепер широко розгорнути збирацьку роботу в цьому напрямі, і можливо, не дуже відкладати справу видання перших томів цієї серії. До створення Зводу треба включити й ті матеріали, записані російською мовою, які зберігаються в архівах союзних республік. Необхідно насамперед організувати опис цих фондів.

Л. А. Астафьева (Москва) вважає, що балади не слід включати до билинної серії, а такі міжжанрові модифікації як пародійні билини треба видати окремим томом. Ф. М. Селіванов (Москва) зазначив, що історію Зводу треба розпочинати з 40-х років XIX ст., коли В. І. Даль видавав звід прислів'їв, О. М. Афанасьєв — казок, П. Киреевський готував звід пісень. Промовець вважає необхідним включити до серії билин.

Г. Л. Виходцев висловив думку, що видання Зводу потребує передусім поліпшення організаційної роботи. У зв'язку з цим 1979 року відбудеться Всесоюзна нарада по координації збирання фольклору. Вперше створюється велике дослідження з питань фольклору на тлі розвитку народної культури. Інститут, беручи до уваги думку присутніх на конференції фахівців, повинен звернутися у відповідні інстанції з тим, щоб організувати збирацьку роботу (у вузах, культосвітніх організаціях й т. ін.) в усіх районах. Слід домогтися, щоб ідея Зводу стала справді загальнонаціональною, загальнонародною справою. Перевидання старих збірок, як частин видання Зводу — ідея помилкова. Необхідна велика робота в архівах.

А. М. Іезуїтов (заст. директора Інституту) рекомендував схвалити роботу сектора по підготовці до видання Зводу, намітити строки видання перших томів, звернутися до державних органів, зокрема до Міністерства освіти РРФСР, щоб у перс-

пективному плані інститутів передбачалась їх участь у підготовці Зводу. Можливо, слід створити оргкомітет по виданню Зводу.

А. І. Баландін (вчений секретар Наукової ради по фольклору при Президії АН СРСР) повідомив, що оскільки до координаційного плану ввійшло створення Зводу російського фольклору, вузівські працівники в план своєї наукової роботи можуть включити описи письмових джерел, зокрема тих, що знаходяться в даному вузі, виявлення й вивчення таких джерел, як губернські періодичні видання, взагалі вузи повинні взяти на себе певну частину роботи над Зводом. Необхідно широко інформувати громадськість про видання цієї праці. Крім загальносоюзних конференцій, треба скликати й регіональні. Передбачається розгляд на засіданні Президії АН СРСР питання про видання Зводу. Від цього засідання залежить, зокрема, виділення відповідних додаткових коштів та ін. Промовець вважає, що поруч з виданням серії билин, можна приступити й до видання серії казок, бо матеріал тут краще систематизований, ніж, наприклад, у ліриці.

В. П. Кругляшова (Свердловськ) вказала на необхідність офіційного введення до планів наукової роботи в вузах тем, що передбачають участь у підготовці Зводу. Зокрема, в план Уральського університету треба внести тему «Робітничий фольклор». Слід організувати регіональні конференції, подібні до тієї, яку нещодавно проведено в Свердловську. Збирацькій фольклористичній роботі буде сприяти прийняття нового закону «Про охорону і використання пам'яток історії та культури». А. М. Новикова підкреслила, що поки що пропаганда народного художнього слова у нас недостатня. Звід має дати для неї дуже багатий матеріал. При цьому основний наголос слід зробити на багатстві та історії збирання фольклору, а не історії його вивчення.

Багато промовців торкалось інших проблем. Так, дехто надавав великої ваги послідовності публікації билинних сюжетів у серії і розміщенню текстів певного сюжету всередині тому.

Найбільше дискусій викликало питання про те, як розташувати матеріали билинної серії — за сюжетами чи за регіональним принципом. Це питання остаточно не вирішене. Треба сказати, що суперечки, власне, йшли між прихильниками сюжетно-регіонального й регіонального принципу. Згідно з першим принципом, матеріал кожного тому, присвяченого конкретному сюжету, мусить бути розташований за певним порядком, з врахуванням регіонального принципу.

Регіональний принцип передбачає класифікацію матеріалів певної серії тільки відповідно до місць побутування і запису зразків. Дехто з учасників конференції вважає можливим поєднати принцип регіональний із сюжетним з тим, щоб том формувався як регіональний, а всередині матеріал був розташований за сюжетами,

але ця пропозиція не узгоджується з вимогою, висунутою захисниками регіонального принципу: не розпорошувати, а повністю зберегти збірники билинного епосу XIX—XX ст. У зв'язку з цим необхідно зазначити, що створити таке видання як Звід так, щоб повністю задовольнити абсолютно всіх: і дослідників конкретних билин, і билинного репертуару певної місцевості, і мовних діалектів, і билинної музики, — неможливо. Звід має інші завдання, аніж конкретні збірки, що містили матеріали певних регіонів. Таких збірок багато, не треба їх дублювати, перевидавати під приводом видання Зводу, це дало б надто малу користь науці. Слід враховувати й те, що з часом, внаслідок швидкого прогресування поліграфічної справи, перевидання збірок стане справою зовсім легкою.

На нашу думку, доцільно, друкуючи серію за сюжетно-регіональним принципом, подавати одночасно старовинні записи, записи південні разом з північними, але в тексті, зразу після заголовку, треба вказувати: «Урал», «Поволж'я», «Терек», «Запис XVIII ст.», «Північ. Печора» й т. ін. Мабуть, такий принцип був би найкращим розв'язанням питання. Треба тут зазначити, що думка частини фахівців, щоб збірки видання XIX ст. (Гільфердінга, Рибнікова, Кірші Данилова) у Зводі повністю зберігалися, не враховує той факт, що всі вони без винятку містять багато текстів не билинних: духовних віршів, історичних та жартівливих пісень та ін. Цим творам належить бути у Зводі на своєму місці, а не серед билин. Водночас треба зазначити, що в цілому Зводі не може бути єдиного принципу розташування матеріалів, бо, наприклад, обрядову творчість неможливо класифікувати, ігноруючи регіональний принцип розміщення матеріалів, а ліричну пісню ніхто не стане систематизувати за регіонами, бо тоді один і той же зразок, без особливо суттєвих відмін, доведеться друкувати десятки разів у величезній кількості регіонів, з яких складається Росія.

ВСЕСОЮЗНА КОНФЕРЕНЦІЯ СТУДЕНТІВ-ЕТНОГРАФІВ У ЛЕНІНГРАДІ

25—27 жовтня 1978 року в Ленінграді на базі кафедри антропології та етнографії Ленінградського державного університету імені А. О. Жданова відбулася студентська етнографічна конференція під девізом: «Нова Конституція СРСР — торжество ленінської національної політики». На конференцію були запрошені студенти-етнографи з 12 університетів країни.

Робота проходила в двох секціях. На першій — «Етнічна історія, традиційна та сучасна культура народів СРСР» — виступили В. Черничко, Л. Ермолов, Н. Кірюхіна та Н. Шахова (Ленінградський

З особливою увагою присутні на конференції вислухали виступ С. М. Азбелева — автора великої статті про принципи видання билин у Зводі, опублікованої в зб. «Русский фольклор». Передусім саме ця стаття послужила основою для обговорення. Він підкреслив, що видання повинне отримати статус академічного, тоді нікого не дивуватиме прагнення упорядників до повноти видання матеріалів, наявність деяких повторень і т. ін. У виданні билин не передбачено застосувати суто сюжетний принцип, який, до речі, був покладений в основу видання історичної пісні. Билини не можна друкувати і за регіональним принципом вже тому, що тоді 24 томи будуть містити матеріали з Півночі, а один — увесь інший матеріал. У першому томі треба висвітлити історію збирання билин. Промовець нараховував, крім друкованих текстів, 850 текстів ще не опублікованих. Звертаючись до труднощів із систематизацією контамінованих текстів, С. М. Азбелев зазначав, що справді треба їх виділити й дати після відповідних сюжетів.

О. О. Горелов у заключному слові погодився з думкою про те, що вже тепер слід почати підготовку не тільки до видання билин, а й окремих інших серій. Треба створити групи фахівців, що працюватимуть над конкретними серіями. Фольклористи повинні ознайомлювати громадськість, пресу з виданням Зводу, провести роботу на місцях.

Конференція ухвалила резолюцію, в якій підтримала ідею створення Зводу фольклору, відзначила певні досягнення в справі підготовки видання серії билин. Вирішено також розробити інструкції по виданню билин, одночасно працювати над двома чи більше серіями, опублікувати матеріали конференції у збірнику «Русский фольклор» (т. XX), скликати регіональні наради з питань Зводу.

Київ

М. М. ПЛІСЕЦЬКИЙ

держуніверситет), Г. Шалаєва (Кемеровський держуніверситет), Х. Тинісмаа (Тартуський держуніверситет), С. Ксоврелі, М. Хазанішвілі (Тбіліський держуніверситет) та ін.

На другій секції — «Національно-державне будівництво та сучасні етнічні процеси в СРСР» — з доповідями виступили студенти О. Проваторова (Омський держуніверситет), О. Попов (Якутський держуніверситет), І. Берзіньш (Ризький держуніверситет), В. Денисенко та Н. Дмитрієва (Сиктивкарський держуніверситет) та ін.

З науковими повідомленнями виступили й студенти Київського держуніверситету ім. Т. Г. Шевченка. 325-річчю возз'єднання України з Росією була присвячена доповідь О. Зотікова — «Возз'єднання Украй-

ни з Росією та російсько-українські етнокультурні зв'язки». Зупинившись на етнічних та етнокультурних процесах, що відбуваються на Україні з кінця XIX ст., доповідач висвітлив взаємовпливи двох народів, зокрема в таких елементах народної культури, як житло, одяг, традиційна землеробська техніка тощо.

На матеріалах кількох народів та ет-

З ОРБИТИ ВІСТЕЙ

ЛАУРЕАТИ ПРЕМІЙ

ІМЕНІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Державний комітет Української РСР у справах видавництва, поліграфії і книжкової торгівлі та Спілка письменників України, розглянувши подання журі, присудили премію імені Максима Рильського за кращий художній переклад 1979 року відомому українському письменникові Борису Тену (Хомичевському Миколі Васильовичу) за переклад із старогрецької мови «Одісеї» та «Іліади» Гомера («Дніпро», 1968 р., 1978 р.).

Багаторічна літературна діяльність Бориса Тена здобула визнання громадськості, широких кіл читачів. У його перекладах побачили світ твори Есхіла, Арістофана, Арістотеля, В. Шекспіра, А. Міцкевича, О. Пушкіна, Л. Толстого та ін.

З особливою силою талант письменника виявився у високохудожньому відтворенні українською мовою видатних пам'яток античності «Одісеї» та «Іліади». Переклади Бориса Тена позначені глибоким знанням мови, історії та культури, тонкою майстерністю у передачі змісту й форми оригіналу.

ПРЕМІЙ УТТ

Премії Українського театрального товариства в галузі театральної критики і театрознавства за 1978 рік присуджено: Л. Б. Архімович — кандидатів мистецтвознавства, членів Спілки композиторів СРСР за статті, опубліковані 1978 року в журналі «Музика» — «Іркутська історія» на оперній сцені та «Іван Сусанін»; Л. А. Дашківській — молодшому науковому співробітнику Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського АН УРСР за монографію «Ярослав Галан і театр» («Наукова думка», К., 1978); А. В. Поляку — кандидатів мистецтвознавства, заслуженому діячу мистецтв УРСР, деканові факультету драми Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого за книгу «Героїка на сцені» («Мистецтво», 1978 р.).

ЩЕ ОДНА — РЕСПУБЛІКАНСЬКА

Колегія Міністерства культури УРСР і президія правління Спілки художників України постановили провести в листопаді

етнографічних груп, що живуть в УРСР, Л. Демирівська розкрила діалектичну єдність національних та інтернаціональних елементів у культурі трудящих республіки.

Етнографічна конференція, безперечно, послужить подальшому розвитку наукових досліджень серед студентської молоді.

Київ

Л. Д., О. З.

цього року в Києві республіканську художню виставку «Наш радянський спосіб життя». На ній експонуватимуться нові твори живопису, скульптури, графіки, монументального і декоративно-прикладного мистецтва.

Мета виставки — широка пропаганда засобами образотворчого мистецтва досягнень радянського народу у будівництві комунізму, показ переваг радянського способу життя, величі творчих звершень народів СРСР.

Чільне місце буде відведене творам про формування соціалістичного способу життя, виховання нової людини.

Республіканській художній виставці передуватимуть обласні, що пройдуть у серпні — вересні.

ВЕЧІР ПАМ'ЯТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

9 березня з нагоди 165-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка в Ленінграді відбувся традиційний вечір, організований співробітниками науково-дослідного музею Академії мистецтв СРСР і Ленінградської організації Спілки письменників СРСР.

Вечір відкрив перший секретар правління ленінградської письменницької організації А. Чепуров. Він підкреслив, що Ленінград — місто, яке пов'язане з життям і творчістю великого Кобзаря. Саме в ньому виріс і викристалізувався його талант. Від московської письменницької організації виступила Є. Дейч, яка передала в дар меморіальній майстерні Т. Г. Шевченка фотографії музею поета в канадському місті Палермо, французьке видання поезій, пам'ятну медаль ЮНЕСКО, викарбовану до 150-річчя Кобзаря. Подарунки меморіальній майстерні передали також секретар правління Спілки художників України Г. Чернявський (декоративна таріль із зображенням козака Мамаєв) і автор інформації (ряд книжкових видань про творчість Т. Г. Шевченка).

З вітаннями від працівників Державного музею Тараса Григоровича Шевченка в Києві виступив В. Яцюк. Він привіз для виставки твори українських радянських художників-графіків, де відтворено шевченківські місця в Москві, Ленінграді, Києві, Оренбурзі, Моринцях, Кирилівці. Це акварелі Г. Вербицького, кольорові ліногравюри О. Фіщенко та І. Батєчка, офорти В. Масика, естампи М. Попова, І. Селіванова, Г. Зубковського, В. Литвиненка

та інших. Експозиція була розміщена в Рафаєлівському залі Академії мистецтв СРСР.

На вечорі з промовами виступили дослідники та популяризатори творчості Т. Г. Шевченка І. Айзеншток, Ф. Сарана, М. Комісарова, В. Мовсесян. Власні твори, присвячені Кобзареві, прочитали письменники С. Ботвинник, В. Кузнецов, В. Азаров, Л. Хаустов, Ю. Шесталов, Б. Кожун, О. Цакунов, І. Сергєєва, О. Полішаров.

Всім учасникам ювілейного вечора була вручена пам'ятна медаль із зображенням поета, виготовлена художниками І. Грицаковичем, Л. Кулібабою, В. Кальненком, В. Трофимчуком.

Вечір закінчився оглядом меморіальної майстерні Т. Г. Шевченка в Академії мистецтв СРСР, переглядом знімків монументально-декоративних робіт, виконаних у громадському центрі с. Моринців до 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка художниками В. Бондаренком, О. Косткевичем, Б. Любичем, Б. Піанідою, М. Рапай, а також концертом з участю відомого кобзаря О. Чуприни.

Київ

Б. М. ПІАНІДА

ЮВІЛЕЙ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

У грудні 1978 року минуло півстоліття з дня заснування відділу (з 1938 р. кафедри) народних інструментів Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського.

За час свого існування кафедра підготувала понад 500 фахівців — виконавців, викладачів і дослідників. Серед них — бандуристок народних артисток УРСР В. Третьякову, Н. Павленко, Н. Москвіну, бандуриста (нині в. о. професора консерваторії) С. Баштана, баяніста заслуженого артиста УРСР В. Безфамільнова та багатьох інших.

6 грудня відбулося урочисте засідання кафедри, яке відкрив ректор консерваторії народний артист СРСР М. К. Кондратюк. На це засідання були запрошені всі випускники кафедри, а також численні гості з братніх республік СРСР. Із доповіддю з нагоди ювілею виступив завідувач кафедрою народних інструментів доцент М. А. Давидов. Він розповів про роль кафедри в розвитку мистецтва інструментальної музики на Україні, детально висвітливши питання про те, як тут розробляється методика навчання техніки гри на народних інструментах.

Важливою віхою в діяльності кафедри було проведення 1963 року Першого Всесоюзного семінару викладачів гри на народних інструментах, двох республіканських конкурсів виконавців на народних інструментах, міжвузівської конференції «Інструменти народів СРСР», всесоюзного відбору баяністів на міжнародні конкурси в Клінгенгаль (НДР) і Вашингтон (США).

З нагоди святкування п'ятдесятиріччя

кафедри народних інструментів в консерваторії відбулася наукова конференція, у якій взяли участь колишні випускники кафедри. Зокрема, доповідь на тему «Київська школа гри на народних інструментах» прочитав старший викладач Свердловської консерваторії Л. Г. Бендерський. Професор М. І. Різолі розповів про роль кафедри в розвитку ансамблевого музикування на народних інструментах, зокрема на баяні. З інтересом були вислухані присутніми доповіді С. Баштана «Про розвиток кобзарського мистецтва на Україні за радянського часу», М. Прокопенка «З історії кобзи і бандури», М. Гозулова «Про художнє завдання диригентів в процесі репетиційної роботи», І. Яшкевича «Про взаємозв'язки педагогів музичних закладів», Я. Пухальського «Про розвиток гітарного мистецтва в радянський період на Україні» та І. Алексеєва «Основи методики викладання гри на баяні».

Підсумовуючи роботу конференції, доцент М. Давидов відзначив, що її успішне проведення засвідчило, які досягнення має кафедра. Разом з тим він підкреслив, що кафедра усвідомлює ті труднощі, які стоять перед нею на даному етапі. Настав уже час активніше взятися за узагальнення досягнень викладачів музичних шкіл, училищ і вузів. Завдяки стажуванню по підвищенню кваліфікації викладачів, яке існує на кафедрі, виробляються спільні принципи гри на народних інструментах. Проте ще треба докласти багато зусиль для створення єдиних програм і методики, уніфікації нотного запису, розробки історії народних інструментів, обміну репертуаром, удосконалення бандури, проведення семінарів з питань виконавства і методики гри.

10 грудня у великому залі консерваторії виступив з сольним концертом вихованець кафедри, ректор Свердловської державної консерваторії, заслужений діяч мистецтв РРФСР, лауреат міжнародного конкурсу, проф. Є. Блінов (балалайка).

Протягом п'яти днів лунала музика у виконанні випускників кафедри. Високий професіоналізм, натхненне виконання продемонстрували оркестри народних інструментів, а також численні солісти.

Київ

А. Ф. ОМЕЛЬЧЕНКО

ЮВІЛЕЙ НАРОДНОГО ТЕАТРУ

Ось уже 45 років демонструє глядачам своє яскраве мистецтво народний колектив музичної комедії Рубіжанського Будинку культури Ворошиловградської області. За цей час він став лауреатом республіканського і всесоюзного фестивалів самодіяльної художньої творчості трудящих, відзначений великою золотою медаллю.

Місцевим хімікам сподобалися підготовлені в різні роки музичні спектаклі: «Чудовий край» і «Весілля в Малинівці» В. Рябова, «Вільний вітер» і «Біла акація» І. Дунаєвського, «Севастопольський

вальс» К. Листова, «Королева краси» О. Новикова.

30 років працював з колективом Л. Леонідов — його художній керівник, нагороджений за великий внесок у розвиток самодіяльного мистецтва орденами Трудового Червоного Прапора і «Знак пошани».

Народний колектив виховав чудових аматорів, які створили яскраві і хвилюючі сценічні образи. Це насамперед ветерани театру робітники Г. Шульд і Я. Гончаров, майстер виробничого навчання В. Бережний, апаратниця О. Шаповалова та ін.

ПІСНІ ЗАЛИШАЮТЬСЯ В СТРОЮ

60 років тому перед своїми односельцями вперше виступив хор села Погребів Глобинського району на Полтавщині. Відтоді самодіяльні митці дали понад 700 концертів. Мінялись керівники хору, поповнювався репертуар, та незмінною в усіх концертних програмах залишалась пісня «Не зніс ти тяжкої неволі», якою самодіяльний сільський колектив відкрив свій перший виступ у далекому 1919 році.

Цілі сімейні династії стали тут популяризаторами пісенних творів. На зміну одному з ветеранів капелі С. Шелеску прийшли його дочки Марія і Поліна, а потім і онук Віктор. По тридцять і більше років не розлучаються з хоровою капелю ветерани війни і праці І. Кононенко, А. Горпинко, І. Задирієнко, П. Лозенко.

ДУМА ПРО ЩАСТЯ

В Городенському районному Будинку культури Івано-Франківської області відкрито виставку картин колгоспниці села Чернятина П. П. Хоми.

Народна художниця республіки виставила тут кілька десятків кращих своїх полотен, присвячених 325-річчю возз'єднання України з Росією та 40-річчю возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною. Радість вільного життя, соціалістичні перетворення карпатського краю — провідна тема експозиції. Тисячі жителів міста і придністрянських сіл відвідали виставку творів землячки. Цього року її картини експонуватимуться на виставках в усіх сільських будинках культури району.

ШАХИ КИІВСЬКОЇ РУСІ

У фондах Державного історичного музею УРСР зберігаються унікальні експонати,

які засвідчують спільність стародавньої культури російського, українського і білоруського народів. Зокрема, це — старовинні шахові фігурки часів Київської Русі, зроблені з кісток тварин (висота 2—3 см). Знайдені вони в Києві.

Ці шахи, що відзначаються вишуканими пропорціями і точністю лінійних оздоблень, є яскравим зразком самобутнього прикладного мистецтва наших пращурів.

СВЯТО ФОЛЬКЛОРУ

Цієї весни в Томську вперше проводилося свято фольклору, присвячене 375-річчю міста. Одинадцять ансамблів виконали стародавні хороводи, обрядові пісні, частушки, які зберігають старожили сибірських сіл.

ПІВНІЧНІ МАЙСТРИ

В Петрозаводську в республіканському музеї образотворчих мистецтв на початку весни демонструвалася виставка «Декоративне прикладне мистецтво Комі». Тут експонувалися вироби художньої обробки дерева, візерункове ткацтво, в'язання і вишивка, аплікація і мозаїка з хутра, різьба по кістці, карбування, кераміка. Також були представлені барвисті народні костюми, характерні для основних етнічних груп.

ПОШУКИ АРХЕОЛОГІВ

В Академії наук Киргизької РСР в березні демонструвалася виставка стародавніх керамічних виробів, прикрас, знярядь праці. Це результат пошуків киргизької археологічної експедиції, яку проводять дослідники в різних районах республіки.

МИСТЕЦТВО В'ЄТНАМУ

В кінці березня в Москві в Державному музеї мистецтва народів Сходу відкрилася виставка «Мистецтво В'єтнаму». Головне місце в експозиції займає живопис, який відтворює багаторічну мужню боротьбу вільнолюбного в'єтнамського народу проти загарбників. На виставці також широко представлені вироби відомих майстрів стародавнього прикладного мистецтва.

НАШІ АВТОРИ

БЕРЕЗОВСЬКИЙ І. П., доктор філологічних наук, старший науковий співробітник відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Іван Манжура. Нарис життя і діяльності» (1961), «Українська радянська фольклористика. Етапи розвитку і проблематика» (1968), «Українська народна творчість (20—30-і роки ХХ ст.)» (1973).

ГАСАНОВА Н. С., старший інспектор Управління образотворчих мистецтв Міністерства культури УРСР. Автор ряду статей з питань оформлення інтер'єра.

ГОНТАР Т. О., молодший науковий співробітник Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові.

ГОРДІЙЧУК М. М., доктор мистецтвознавства, професор, завідувачий відділом музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Державний український народний хор» (1951), «П. О. Козицький» (1951), «М. В. Лисенко» (1952), «М. М. Калачевський» (1954), «М. Д. Леонтович» (1956, 1974), «Симфонічна музика» (1960, 1962), «Як записувати народну музику» (1960), «Г. І. Майборода» (1963), «П. І. Майборода» (1964), «Сучасна українська народна пісня» (російською мовою) (1964), «Український радянський симфонізм» (1967), «Українська радянська симфонічна музика» (1969), «На музичних дорогах» (1973), «Микола Леонтович» (російською мовою) (1977), «Леся Дичко» (1978) та ін.

ДЮДЮК Є. Є., декан громадських професій Львівського зооветеринарного інституту. Автор книги «Використання фольклорно-музичних традицій у радянській обрядовості» (1977).

ЄЖОВ В. А., доктор історичних наук, професор, декан історичного факультету Ленінградського державного університету ім. А. О. Жданова, автор книг «Робочіє Ленінграда в боротьбі за встановлення міста (1944—1945)» (1961), «Робочіє Ленінграда в роки п'ятої п'ятилетки (1951—1955)» (1971), «Робочий клас СРСР. Соціально-політичний очерк» (1974), «Робочий клас СРСР в роки дев'ятої п'ятилетки (1971—1975 гг.)» (1978) та ін.

КАЦЕР М. С., доктор мистецтвознавства, професор, автор праці «Народное декоративно-прикладное искусство Белоруссии» (1969) та ін.

КЛИН В. Л., кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праці «Л. М. Ревуцький — композитор-піаніст» (1972).

ЛАВРОВ С. Г., доктор філологічних наук, професор, дослідник літератури і фольклору народів СРСР.

ЛЯШЕНКО І. Ф., доктор мистецтвознавства, професор, завідувачий відділом теоретичних проблем художнього розвитку мас Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Народність і національна характерність музики» (1957), «Музика в житті людини» (1963), «Національні традиції в музиці як історичний процес» (1973) та ін.

СВИРИДА Р. О., старший науковий співробітник відділу «Полісся» Музею народної архітектури та побуту УРСР.

ТРУФАНОВ І. П., доктор історичних наук, професор, завідувачий кафедрою історії КПРС Ленінградського інституту текстильної і легкої промисловості, автор книги «Проблеми быта городского населения СССР» (1973), «Благо народа. Как оно создается» (1976) та ін.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 стор.— М. Я. Білас. Хай завжди буде мирне небо. Тканина. 1976. Фоторепродукція Л. О. Чоботька. 4 стор.— Щастя вам, діти. Київський міський Палац новонароджених. 1976. Фото Л. О. Чоботька. НА ТИТУЛІ: Ф. С. Паєко. Декоративний розпис. Темпера. Петриківка Дніпропетровської області. 1978. У РУБРИКАХ: Зразки сучасної української народної вишивки та ткацтва. З колекції Музею українського народно-декоративного мистецтва.

В ЖУРНАЛЕ

НАУКА И СОВРЕМЕННОСТЬ. Ежов В. А., Труфанов И. П. Культура рабочего класса в период развитого социалистического общества. Ляшенко И. Ф. Музыкальное искусство как средство пропаганды социалистического образа жизни. Гассанова Н. С. Традиции и новаторство в украинском тематическом ковре. ПУТЯМИ ДРУЖБЫ И ЕДИНЕНИЯ. Березовский И. П. Художественная летопись единения братских народов Лавров С. Г. П. П. Бажов и проблемы уральского рабочего фольклора. Катсер М. С. Народный орнамент художественного ткачества и вышивки Белоруссии. ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. Гордийчук Н. М. Симфония В. И. Сокальского и фольклор. Клиш В. Л. Коломыйка в украинской советской фортепианной музыке. Свирида Р. А. Оборудование традиционного жилища правобережного Полесья. Дюдюк Е. И. Песенный репертуар села Ходовичей. ЭКСПЕДИЦИИ. Гонтар Т. А. Изменения в питании сельского населения украинских Карпат. Смирнов В. А. Записи украинской песни в Ивановской области. Ткаченко Ю. К. Новые записи фольклора на Подоллии. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. Внучкова Л. И. Фольклористические и этнографические материалы в шевченковском словаре. Климюк М. М. Книга о полонинском хозяйстве. Варганова Е. Г. Альбом произведений Федора Панко. Тищенко В. И. Животворность фольклорных источников. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. Маркушевский П. Г. Пути одной песни бурной эпохи. Лавров Ф. И. Шевченковская песня в репертуаре кобзаря Е. Ф. Мовчана. Немировская Т. Ф. Олешнянские гончары. Сенник Я. Г. Из истории народной метрологии. Ханко В. Н. Мастер агитационного фарфора. Волохонский Л. Г. Болгарский мастер художественной керамики Петр Гигов. ХРОНИКА. А. Ф. Институт им. М. Ф. Рылского в 1978 году. Жук А. К., Селивачов М. Р. Республиканская выставка произведений народных художественных промыслов. Кратюк Е. А. Научная конференция в с. Ричка. Плисецкий М. М. Издание свода русского фольклора. Л. Д., А. З. Всесоюзная конференция студентов-этнографов в Ленинграде. Из орбиты новостей.

IN THIS ISSUE

SCIENCE AND THE PRESENT. Ezhov V. A., Trufanov I. P. Culture of the Working Class in the Period of Developed Socialist Society. Lyashenko I. F. Musical Art as a Method of Propaganda of the Socialist Way of Life. Gassanova N. S. Traditions and Innovation in the Ukrainian Subject Carpet. ON THE PATH OF FRIENDSHIP AND UNITY. Berezovsky I. P. Artistic Chronicle of the Unity of Fraternal Peoples. Lavrov S. H. P. P. Bazhov and Problems of the Urals Workers' Folklore. Katsar M. S. The Folk Pattern of Decorative Weaving and Embroidery in the Byelorussia. FROM THE OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. Hordiushuk M. M. V. I. Sokal'skys Symphony and Folklore. Klyn V. L. Kolomyika (the Ukrainian Folk Song) in the Ukrainian Soviet Piano Music. Svyryda R. O. Furnishings of the Traditional Dwelling in the Right-Bank Polissya. Dyndyk E. I. Song Repertoire of the Khoddyvchiv Village. EXPEDITIONS. Hontar T. O. Changes in the Dietary of Rural Population of the Ukrainian Carpathians. Smirnov V. A. The Ukrainian Song Records in the Ivanovo Region. Tkachenko Yu. K. New Folklore Records in Podillya. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. Vnuchkova L. I. Folklore and Ethnographic Data in Shevchenko's Vocabulary. Klymyuk M. M. The Book on the Polonyna Economy. Vartanova O. G. An Album of Works by Fedir Panok. Tyshchenko V. I. The Life-Giving Nature of Folklore Sources. FROM OUR MAIL. Markushovsky P. G. Following the Path of One Song of the Stormy Time. Lavrov F. I. The Shevchenko Song in the Repertoire of E. Kh. Movchan, the Cobza Player. Nemyrivska T. F. Oleshnyanian Potters. Senik Ya. G. From the History of Folk Metrology. Khanko V. M. Master of Agitation Porcelain. Volokhonsky L. G. Petr Gigov, a Bulgarian Master of Decorative Ceramics. NEWS ITEMS. O. F. The M. T. Ryl'sky Institute in 1978. Zhuk A. K., Selivachov M. P. The Republican Exhibition of Folk Decorative Handicraft Works. Kratyuk O. A. The Scientific Conference in vil. Richka. Plisetsky M. M. Publication of the Russian Folklore Collection. L. D., O. Z. All-Union Conference of Ethnography Students in Leningrad. From the Orbit of News.



С. В. Голембовська.
Сервіс «Ягідка».
Київ, 1978.
Фото Г. М. Федорця.

Редактори відділів: І. М. Власенко, В. Т. Скурятівський, Г. М. Тищенко, К. М. Швак.
Художні редактори: М. І. Стратілат, Б. В. Сушко.
Технічний редактор Т. Р. Спекторова.
Коректор І. Я. Самойленко.

Здано до набору 10.04.79. Підп. до друку 24.05.79. БФ 09139. Формат 70×108¹/₁₆. Вис. друк. Ум. друк. арк. 10,15. Обл.-вид. арк. 11,42+вкл. 0,40=11,82. Тираж 9500 пр. Зам. К-53.

Видавництво «Наукова думка», 252601, Київ, МСП, вул. Репіна, 3.
Друкарня видавництва «Київська правда», 252030, Київ-30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 3 (155). (На украинском языке). Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рылского АН УССР и Министерства культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выходит 6 раз в год. Адрес редакции: 252001, Киев-1, ГСП, Кирова, 4. Типография издательства «Київська правда», 252030, Киев-30, ул. Ленина, 19.



«НАУКОВА ДУМКА».

Нар. творчість та етнографія. 1979. № 3, 1—112.