

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

вересень-жовтень №5 1980

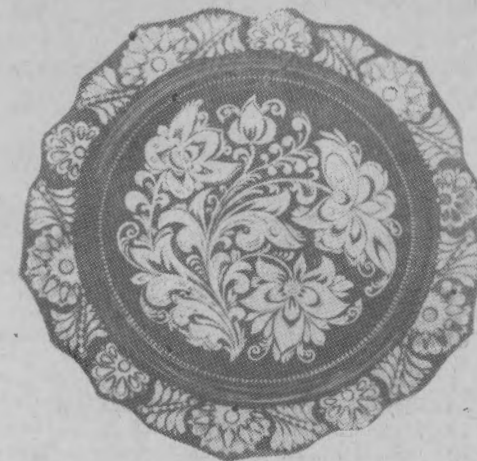




Фольклорний ансамбль «Барвінок»
Макіївського міського будинку культури Донецької області.
Фото. 1979.

НАРОДНА
ТВОРЧИСТЬ
ТА
ЕТНОГРАФІЯ
№5 (165) 1980

вересень-жовтень
рік
заснування
1925



ОРГАН ІНСТИТУТУ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРУ
ТА ЕТНОГРАФІИ
і.м. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
АКАДЕМІИ НАУК УРСР
І МІНІСТЕРСТВА
КУЛЬТУРИ
УКРАЇНСЬКОЇ РСР

Найкрово-популярний журнал
Виходить 6 разів на рік
КИЇВ «НАУКОВА ДУМКА»

У ЖУРНАЛІ

НАЗУСТРІЧ ХХVІ З'ІЗДОВІ КПРС

3 Нові горизонти (Передова)

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

11 Путилов Б. П. Фольклорна спадщина слов'ян: теоретичні аспекти і методи вивчення

В ЄДНАННІ З БРАТНІМИ КУЛЬТУРАМИ

- 17 Іванченко Г. І. Принципи фольклорного цитування в симфонічній творчості П. І. Чайковського
23 Шалугашвілі Н., Тевадзе М. Фрески Тимотесубанського монастиря
26 Конзин К. К. Роль музейних експозицій у розвитку сучасних народних промислів Естонії

Бібліотека Інституту
Мистецтвознавства,
Фольклору та етнології
і.м. М. Т. Рильського АН УРСР
Київ

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОВУТУ

- 29 Мишанич С. В. Фольклористичний доробок С. В. Тобілевич
39 Гуменюк А. І. Вивчення народного музичного виконавства
42 Клиш В. Л. Фольклор як джерело розвитку жанрів маршу і танцю в українській фортепіанній музиці
50 Федина Р. Є. Зміни у виробничому побуті лісорубів Карпат за роки Радянської влади
54 Бураківська Н. Г. Про бурлацтво в Білорусії

Трибуна Молодого Дослідника

- 57 Дудар-Нестер О. Т. Килими Полісся
61 Сов'як Р. П. Народнописенні виражальні засоби у солоспівах О. Й. Нижанківського
66 Шевчук С. І. К. В. Квітка і дослідження фольклору Волині

Народні Таланти

- 69 Латанський С. В. Сучасне декоративно-прикладне мистецтво Запорізької області
70 Михальський Г. І. Розписи М. І. Наумчук
72 Фіголь М. П. Співець народного життя

У ВУЗАХ І ШКОЛАХ

- 76 Коржупова А. П. Фольклористична робота в педагогічному інституті
79 Поліщук Ф. М. З досвіду проведення фольклорної практики
82 Гіліна М. Л. Фольклорні експедиції в Новгородську область

Експедиції

- 84 Ковальчук М. І. Біля живих джерел

Огляди, Рецензії, Анотації

- 86 Мамчур І. А. Нове дослідження про Я. С. Степового
87 Барaban Л. І., Дятчук В. В. Збірник для шкільної художньої самодіяльності
88 Хланта І. В. Видання білоруських казок

З нашої пошти

- 91 Орел Л. Г. Поліський серпанок
93 Дмитренко М. К. Пісенний талант Явдохи Зуїхи
95 Величко Г. М. Пряничні форми Полтавщини
97 Немирівська Т. Ф. Майстер інкрустації соломкою В. А. Гузій
97 Аронець М. М. Різьбяр В. П. Петрів
99 Руснак І. В. Шкільний краєзнавчо-фольклористичний гурток
100 Забочень М. С. Дослідник і пропагандист народного мистецтва А. А. Ждаха

Хроніка

- 103 Лисенко Л. О. Конференція з питань розвитку петриківського розпису
105 Чередниченко Д. С. З народних джерел
107 Чуліпа І. І. Графіка М. М. Шелеста
108 Волошина Л. В. Виставка учнівських вишивок
109 З орбіти вістей

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

С. Д. ЗУБКОВ
(головний редактор),

В. А. АФАНАСЬЄВ,

І. Т. БУЛАННИЙ,

В. Ф. ГОРЛЕНКО,

М. С. ГРИЦАЙ,

О. І. ДЕЯ,

С. М. МУЗИЧЕНКО

(відповідальний секретар),

В. Г. НАГАЙ,

В. І. НАУЛКО,

А. В. ОРЛОВ

(заступник головного редактора),

М. М. ПАЗЯК

(заступник головного редактора),

О. А. ПРАВДЮК,

С. О. СТЕЦЕНКО,

Н. С. ШУМАДА

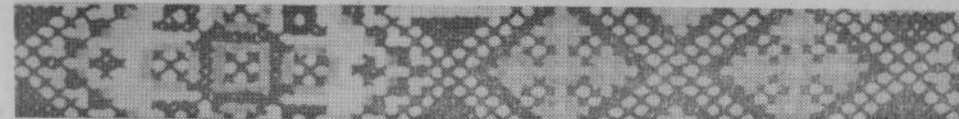
Адреса редакції

252001, МСП, Київ-1

Кірова, 4

Телефон 29-58-73

© Видавництво «Наукова думка», «Народна творчість та етнографія», 1980



НАЗУСТРІЧ ХХVІ З'ІЗДУ КПРС

НОВІ ГОРИЗОНТИ

З великим піднесенням сприйняв радянський народ постанову червневого (1980 р.) Пленуму ЦК КПРС про скликання чергового ХХVІ з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу. Передз'їздівський період у країні ознаменовується видатними досягненнями на всіх ділянках господарського і культурного життя.

Радянські люди пишаються своїми успіхами. Керовані партією комуністів, вони на основі могутнього економічного потенціалу, високорозвинутої науки і культури мають сприятливі можливості для розв'язання нових, більш складних завдань комуністичного будівництва.

Наступний ХХVІ з'їзд партії намітить нові рубежі в будівництві комунізму, поставить ще складніші й масштабніші завдання, виконання яких піднесе країну на новий, вищий рівень розвитку. «Кожен з'їзд,— відзначив на червневому (1980 р.) Пленумі ЦК КПРС Генеральний секретар ЦК КПРС, Голова Президії Верховної Ради СРСР товариш Л. І. Брежнев, — відкриває нові горизонти перед нашою партією і країною. Впевнений, що таким буде і наступний з'їзд, покликаний визначити стратегію і тактику боротьби на наступному етапі комуністичного будівництва»¹.

У передз'їздівський період трудящі нашої країни аналізують пройдений за десяту п'ятирічку шлях, відзначають успіхи, досягнення і водночас гостро й принципово критикують недоліки, які мали місце в роботі. «За минулі роки,— говорив на Пленумі Л. І. Брежнев,— ми нагромадили цінний досвід комуністичного будівництва. Нам необхідно дбайливо підійти до всього позитивного, що є у нашій роботі, — чи то в місті, чи на селі. Разом з тим необхідно критично поглянути на упущення, недоліки, які, на жаль, є і в практиці господарювання, та й партійної роботи»².

Яку б ділянку економічного чи культурного життя ми не взяли, скрізь помітний високий рівень, на який піднялася за роки п'ятирічки наша країна. «Є всі підстави сказати, — підкреслював на зборах партійного активу республіки 3 липня 1980 р. член Політбюро ЦК КПРС, перший секретар ЦК Компартії України В. В. Щербинський, — що за роки нинішньої п'ятирічки незмірно зросли економічний потенціал та оборонна могутність Радянської країни, її міжнародний авторитет, ще міцнішою стала соціально-політична та ідейна єдність нашого суспільства. Великий крок уперед зроблено в підвищенні життєвого рівня нашого народу, його освіченості і культури»³.

¹ Радянська Україна, 1980, 24.VI.

² Там же.

³ Там же, 1980, 4.VII.

Передз'їздівський період — це підведення підсумків і в примноженні духовних цінностей народу. Як відомо, XXV з'їзд партії висунув велику програму культурного будівництва, що успішно втілюється в житті. Виконуючи заповіді Леніна, Комуністична партія на своєму форумі поставила завдання дальшого розвитку і збагачення духовних цінностей, виховання нових літературних і мистецьких талантів. «Партійний підхід до питань літератури і мистецтва, — наголошував на XXV з'їзді КПРС Л. І. Брежнев, — поєднує чуйне ставлення до художньої інтелігенції, допомогу в її творчих пошуках з принциповістю. Головним критерієм оцінки суспільної значимості будь-якого твору, зрозуміло, була і залишається його ідейна спрямованість»⁴. Л. І. Брежнев відзначив, що наші література і мистецтво якнайтісніше поєднані з народом, увіковічують його звершення. «Радянські письменники, художники, композитори, працівники театру, кіно, телебачення — всі, чий талант і професійне вміння служать народові, справі комунізму, заслуговують глибокої вдячності. Ми раді, що дедалі впевненіше входить у життя молоде покоління нашої творчої інтелігенції. Справжній талант зустрічається рідко. Талановитий твір літератури чи мистецтва — це національне надбання. Ми добре знаємо, що художнє слово, переливи барв, виразність каменю, гармонія звуків надихають сучасників і передають нащадкам пам'ять серця і душі про наше покоління, про наш час, його турботи і звершення»⁵.

Піклування Комуністичної партії про розвиток духовних цінностей, їх використання для ідейного та естетичного виховання знайшло законодавче закріплення в новій Конституції СРСР і в Конституціях союзних республік. У статті 27 Конституції СРСР записано: «Держава дбає про охорону, примноження і широке використання духовних цінностей для морального й естетичного виховання радянських людей, підвищення їх культурного рівня. В СРСР всемірно заохочується розвиток професійного мистецтва і народної художньої творчості»⁶. Держава гарантує право на користування духовними цінностями, дбає про рівномірне розміщення на території країни культурних установ, про можливість користування надбаннями культури всіх громадян Радянського Союзу.

«Громадяни СРСР, — зазначається в 46 статті Основного Закону, — мають право на користування досягненнями культури. Це право 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»⁷.

Комуністична партія і Радянський уряд узяли під захист створені народом пам'ятки історії і культури, поставили їх на службу трудящим масам. Коли в капіталістичному світі культурні цінності є предметом торгівлі, продажу з аукціонів, а то і просто зневаги та забуття, в радянській країні, осяяній вченням великого Леніна про те, що література і мистецтво мають служити «не пересиченій героїні, не «верхнім десятком тисячам», що нудьгують і страждають від ожиріння, а

⁴ XXV з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу. Стенографічний звіт. I.—К.: Політвидав України, 1976, с. 97.

⁵ Там же, с. 97—98.

⁶ Конституція (Основний Закон) Союзу Радянських Соціалістичних Республік.—К.: Політвидав України, 1977, с. 13.

⁷ Там же, с. 20.

мільйонам і десяткам мільйонів трудящих»⁸, усі творіння людського генія поставлені на службу народові.

У 1976 році був прийнятий закон «Про охорону та використання пам'ятників історії та культури», що є конкретним внеском у розв'язання тих великих завдань, які поставив XXV з'їзд КПРС перед працівниками культури, мистецтва і літератури у справі виховання нової людини. Він ще раз наочно продемонстрував перед усім світом, що тільки влада робітників і селян, народна Радянська влада — справжній цінитель творів культури і мистецтва, тільки вона дбайливо оберігає їх і для сучасників, і для майбутніх поколінь.

Радянська країна має багаті музейні колекції, що налічують близько 50 мільйонів одиниць. В Українській РСР на державному обліку більше 47 тисяч пам'ятників історії і культури. Серед них 3100 пам'ятників В. І. Леніну, понад 300 пам'ятників видатним діячам партії і держави, понад 650 — героям Жовтневої революції і громадянської війни. Майже 27 тисяч пам'ятників, обелісків встановлено на честь героїв і визначних подій Великої Вітчизняної війни⁹.

Комуністична партія і Радянський уряд постійно дбають про увічнення засобами монументального мистецтва ратних і трудових подвигів народу. Лише за останнє десятиліття в республіці споруджено понад 100 нових пам'ятників і більше 2000 пам'ятних знаків. Серед них в ряді міст пам'ятники В. І. Леніну, монументи на честь проголошення Радянської влади у Києві та Харкові, пам'ятник воїнам Південно-Західного фронту в урочищі Шумейковому на Полтавщині, монумент Дружби в селі Сеньківці Чернігівської області на межі трьох братніх республік, монумент «Україна — визволителям» — біля державного кордону СРСР на Закарпатті, монумент, що увічнює подвиг політпрацівників Радянської Армії — на Ворошиловградщині, діорама «Битва за Київ. Лютізький плацдарм» у Ново-Петрівцях під Києвом, меморіальний комплекс жертвам фашизму в с. Кортелісах на Волині, пам'ятники письменникам — Лесі Українці — в Києві і Луцьку, І. П. Котляревському — в Києві, Я. О. Галану — у Львові та багато інших.

У десятій п'ятирічці, поряд із вже існуючими музеями народної архітектури і побуту просто неба у Переяславі-Хмельницькому, Львові та Ужгороді, 1977 року відкрито першу чергу Музею народної архітектури і побуту УРСР у Києві із зонами «Наддніпрянина», «Слобожанщина», «Поділля» та «Полісся». У жовтні 1979 р. тут відкрито нову експозицію «Народна архітектура і побут соціалістичного села», де споруджено житлові будинки, типові для різних регіонів України. На черзі — відкриття зон «Карпати» і «Південь».

Пам'ятники історії та культури відображають матеріальне і духовне життя минулих поколінь, багатовікову історію нашої Батьківщини, боротьбу народних мас за свободу і незалежність, становлення і розвиток Радянської багатонаціональної держави.

Складовою частиною програми партії по збереженню і примноженню духовних цінностей народу є реставрація старих пам'ятників і спорудження нових у Києві до 1500-річчя заснування міста, яке урочисто відзначатиметься 1982 року. В історичній частині міста на Подолі буде відкрито макет Києва X—XI століть — оригінальний музей просто неба, в парку над Дніпром реставрується ротонда «Аскольдова могила» — пам'ятник, що відбиває події, пов'язані з київськими князями Аскольдом і Діром. Велика експозиція створюється в будинку на Подолі, де в 1706—1707 роках зупинявся Петро Перший. Тут буде відтворена історія міста від найдавніших часів до наших днів. Передба-

⁸ Ленін В. І. Повне зібрання творів, т. 12, с. 97.

⁹ Див.: Культура і життя, 1976, 28.XI.

чається реставрація Золотих воріт, Софійського собору та багатьох інших пам'яток, що становлять велику культурно-історичну цінність.

До ювілею Києва завершиться будівництво філіалу Центрального музею В. І. Леніна, меморіалу, присвяченого історії Великої Вітчизняної війни. Крім того, буде споруджено монумент на ознаменування возз'єднання України з Росією, пам'ятник на честь заснування Києва, меморіали героям, які захищали Київ від іноземних поневолювачів, пам'ятники видатним державним діячам, поетам, ученим.

Із піднесенням матеріального і культурного рівня радянських людей зростає їх прагнення до вияву творчих здібностей, розкриття талантів. Особливо інтенсивно відбувався цей процес у десятиї п'ятиріччі, зокрема під час проведення Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих у 1975—1977 роках. Тільки в Українській РСР у фестивалі взяло участь 4,5 мільйони учасників, понад 250 тисяч художніх колективів. У 1978 р. ЦК КПРС прийняв постанову «Про заходи по дальшому розвитку самодіяльної художньої творчості», в якій розроблена програма дальшого розвитку і піднесення художньої творчості мас, їх політичної і трудової активності, удосконалення організації дозвілля. Постановою закликає ще ширше залучати в самодіяльні колективи робітників, колгоспників, службовців, студентів, учнів, воїнів, далі розвивати народні театри, аматорські музичні, хореографічні і хорові колективи, студії образотворчого, кіно- і фотомистецтва. У постанові рекомендовано регулярно проводити масові свята пісні і танцю, духової музики, творчі конкурси тощо. Визнано за доцільне провести в 1980—1982 роках другий Всесоюзний фестиваль самодіяльної художньої творчості.

Після постанови значно поживилась художня самодіяльність, збільшилась кількість мистецьких колективів, зросла майстерність виконання. За високі успіхи багатьом колективам присвоєно звання народних або нагороджено Почесними грамотами і Грамотами Верховної Ради Української РСР. Піднесенню культурного життя в республіці сприяє щорічне проведення фестивалів «Київська весна», «Золота осінь», «Кримські зорі», у яких беруть участь провідні мистецькі сили не тільки Української РСР, а й братніх союзних республік. Крім того, влаштовуються республіканські фестивалі — «Молоді голоси», «Сонячні кларнети», фольклорний радіофестиваль «Золоті ключі» та ін.

У світлі постанови значно посилюється і дослідження питань самодіяльної художньої творчості мас. В Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР відкрито науковий відділ теоретичних проблем художнього розвитку мас, науковці якого в координації з Інститутом культури та науково-методичними центрами народної творчості і культосвітньої роботи здійснюють розробку комплексних досліджень різних аспектів художньої культури мас.

Закон «Про охорону та використання пам'яток історії та культури» активізував збирання пам'яток народної словесності. Фольклористи Інституту ім. М. Т. Рильського разом з викладачами і студентами філологічних факультетів університетів, педагогічних інститутів, консерваторій, науково-методичних центрів народної творчості розгорнули велику збирацьку роботу у всіх областях республіки. Зібрані матеріали значно поповнили рукописні фонди Інституту ім. М. Т. Рильського, кращі зразки їх публікуються в багатотомній серії «Українська народна творчість», у популярних збірниках, транслюються по радіо і телебаченню.

Паралельно із збиранням та систематизацією зразків народної творчості досліджуються теоретичні проблеми народної словесності, її ідейно-виховна і естетична роль на сучасному етапі, вивчаються окре-

мі жанри і різновиди, тематика і поетика фольклору, взаємозв'язки з іншими видами культури та мистецтва, формування інтернаціональних мотивів у сучасній народній творчості тощо.

XXV з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу поставив перед радянськими ученими-суспільствознавцями важливе завдання глибоко дослідити характер і зміст праці в умовах зрілого соціалізму, зміни соціальної структури, удосконалення розподілу за працею, поєднання матеріального і морального стимулювання, соціалістичний побут, розвиток нашої багатогранної культури¹⁰. У світлі завдань, поставлених з'їздом партії, радянські етнографи у десятиї п'ятиріччі вивчали процеси формування нової історичної спільності — радянського народу, вплив матеріального і культурного рівня на характер життя і побуту трудящих, умови зближення міста і села, побут і дозвілля різних груп трудового населення. В центрі уваги вчених цього профілю були також питання формування інтернаціональних рис у праці і побуті трудящих різних національностей, вивчення етносоціальних аспектів радянського способу життя, дослідження матеріальної культури, формування сучасної сім'ї та сімейного побуту, етнокультурні зв'язки трудящих різних національностей (за регіонами).

Важливе місце в духовному житті народу належить новим радянським традиціям, святам і обрядам. Як підкреслював на XXV з'їзді Компартії України В. В. Щербицький, нові обряди активно сприяють вихованню трудящих, і тому дуже важливо, щоб усі урочисті події громадського і особистого життя були насичені глибоким ідейним змістом, залишали незгладимий, пам'ятний слід¹¹.

Дбаючи про максимальне задоволення матеріальних і духовних потреб радянських людей, партія і уряд всіляко підтримують обрядотворчу діяльність мас, сприяють формуванню і практичному впровадженню прогресивних звичаїв, свят і обрядів. За роки десятиї п'ятиріччя все повнокровніше стали входити в життя людей трудові свята, такі як посвячення юнаків і дівчат у робітники і колгоспники, вшанування робітничих і хліборобських династій, ветеранів праці, відзначення переможців соціалістичного змагання; збагатилися новими елементами традиційні свята першої борозни, першого снопа, вихід пастухів на полонини, весільна та новорічна обрядовість тощо.

Активніше розробляються і наукові проблеми, пов'язані з новою обрядовістю, такі як роль радянських свят і обрядів у комуністичному вихованні трудящих, соціальна природа, функції і місце нової обрядовості в радянському способі життя, співвідношення інтернаціонального і національного в новій обрядовості, традиційного і сучасного. З'явилися дослідження про окремі види нової обрядовості, про символіку та атрибутику нових обрядів тощо. З метою координації зусиль дослідників обрядотворчості наукових центрів і культосвітніх установ в Інституті ім. М. Т. Рильського АН УРСР в 1979 р. створено структурний науковий відділ нових свят і обрядів, який розпочав комплексне теоретичне вивчення аспектів нової обрядовості та практики обрядотворців у різних регіонах республіки.

Із значними здобутками підходять до наступного з'їзду партії осередки художніх промислів, народні майстри, самодіяльні художники. За роки десятиї п'ятирічки вагомих здобутків досягли колективи Петриківки, Опішні, Кролевця, Дігтярів, Косівського виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина» та ін. Їх продукція славиться далеко за межами республіки. Високо піднявся суспільний престиж народних майстрів. Багато з них удостоєні почесних звань, нагороджені

¹⁰ XXV з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу. Стенографічний звіт. I, с. 90.

¹¹ Матеріали XXV з'їзду Комуністичної партії України.—К.: Політвидав України, 1976, с. 67.

орденами і медалями, а Марія Приймаченко, Ганна Василяшук та Ганна Верес стали Лауреатами Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка.

На виконання постанови ЦК КПРС «Про народні художні промисли» (1975) у республіці щорічно організовуються виставки творів декоративно-прикладного мистецтва, виробів народних умільців. Значні досягнення митців України засвідчили виставки «Наш радянський спосіб життя» (Київ, 1979), виставки, присвячені 110-й річниці з дня народження В. І. Леніна, 35-річчю Великої Перемоги, розділ «Українське мистецтво» на Всесоюзній виставці народних художніх промислів у Москві 1979 року та ін.

Поповнилися новими виробами народних майстрів державні музеї декоративно-прикладного мистецтва у Києві, Львові, Коломиї, Каневі та інших містах. Збагачується новими мистецькими зразками Музей народної архітектури і побуту Української РСР у Києві.

Помітних успіхів у десятій п'ятирічці досяг науковий колектив Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Науковці інституту розробляли широке коло проблем, пов'язаних із висвітленням сучасного фольклорного та етнічних процесів, радянського способу життя, дослідженням різних аспектів мистецтвознавства, теоретичних проблем художньої самодіяльності тощо. У їхніх працях знайшли відображення такі видатні події, як 60-річчя Великого Жовтня, прийняття нової Конституції СРСР і Конституції УРСР, 325-річчя возз'єднання України з Росією, 40-річчя возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Радянській державі, 110-а річниця з дня народження В. І. Леніна, 35-річчя Великої Перемоги.

Важливу роль у всій науковій діяльності інституту відіграла Постанова ЦК КПРС «Про подальше поліпшення ідеологічної, політико-виховної роботи». Проїнята ленінським піклуванням про розвиток соціалістичної культури, вона сприяє глибшому висвітленню і науковому осмисленню процесів, характерних для сучасного мистецтва.

Велике значення для розуміння багатоманітних процесів суспільного життя, формування нової людини, розкриття її рис у праці, побуті, ролі народної творчості у процесі виховання трудящих відіграли праці Л. І. Брежнєва «Мала земля», «Відродження», «Цілина», що стали незамінними книгами для науковців Інституту всіх профілів.

У десятій п'ятирічці в інституті розроблялося 17 тем, на основі яких надруковано 45 монографічних досліджень. Серед провідних тем — такі, як художня культура, звичаї і побут трудящих — складова частина соціалістичної культури; теоретичні проблеми дальшого зростання ідейно-естетичної дієвості радянського мистецтва; соціалістичний реалізм та ідейно-художнє збагачення українського радянського мистецтва; соціально-культурний розвиток і зближення радянських народів в умовах сучасної науково-технічної революції; художня і традиційно-побутова культура як фактор розвитку і зміцнення соціалістичного способу життя та ін. За роки десятій п'ятирічки вийшли такі фундаментальні дослідження як «XXV з'їзд КПРС і методологічні проблеми мистецтвознавства» (колектив авторів, 1979), «Взаємозбагачення і зближення українського мистецтва з мистецтвом братніх радянських народів» (колектив авторів, 1977), «Соціальні функції радянського мистецтва» (колектив авторів, 1978), «Художня самодіяльність на сучасному етапі» (колектив авторів, 1977), «Поетика української народної пісні» О. І. Дея (1978), «Українська музична фольклористика» О. А. Правдюка (1978), «Мелос української епіки» С. Й. Грици (1979), «Інтернаціональне і національне в сучасному слов'янському фольклорі» (колектив авторів, 1977), «Порівняльний показчик

східнослов'янської казки» (колектив авторів, 1979), «Народнопоетична творчість в ідейно-естетичному вихованні радянських людей» (колектив авторів, 1979), «Традиції і новаторство в сучасному кіномистецтві» В. В. Цвіркунова (1978), «Естетика ленінізму і питання музичної культури І. Ф. Ляшенка (1980) та ін.

Червневий (1980 р.) Пленум ЦК КПРС накреслив важливі завдання, спрямовані на успішне завершення десятої п'ятирічки і гідну зустріч наступного партійного з'їзду. Настанови Пленуму мають безпосереднє відношення і до науковців, що досліджують суспільствознавчі проблеми. Насамперед слід звернути якнайпильнішу увагу на своєчасний вихід фундаментальних праць, їх високий науково-теоретичний рівень. Слід зміцнювати вже існуючі і шукати нові форми координації досліджень з іншими науковими, а також навчальними й культосвітніми установами в республіці та за її межами. Особливої актуальності набуває координація роботи українських учених з науковими центрами Москви, Ленінграда, Мінська, Кишинєва, Тбілісі, з науковцями країн соціалістичної співдружності. Теоретична робота учених повинна щонайтісніше поєднуватися з практикою культурного будівництва в республіці, з розв'язанням багатьох практичних завдань сучасного культурного життя.

В одинадцятій п'ятирічці колектив інституту продовжуватиме вивчення історії і теорії мистецтва, матеріальної культури і побуту трудящих УРСР, традиційної та сучасної народної творчості, закономірностей дальшого зміцнення зв'язків мистецтва з життям народу в умовах зрілого соціалізму, комплексне (мистецтвознавче й етнофольклористичне) дослідження ролі прогресивних народних традицій у зміцненні і розвитку соціалістичного способу життя, розробку наукової програми заходів по піднесенню ідеологічної ефективності пропаганди культурно-художніх цінностей розвиненого соціалістичного суспільства та ін.

Інститут намічає розробку циклу досліджень з теорії мистецтва, зокрема таких, як програмні документи КПРС і методологічні проблеми мистецтвознавства; критика теоретичних принципів буржуазного мистецтвознавства; взаємовпливи національних культур як джерело художньої багатоманітності; співдружність науки та мистецтва і розвиток творчої діяльності; цілісність і багатоманітність художньої культури розвиненого соціалізму і гармонійний розвиток особистості. З метою зміцнення зв'язків теорії мистецтва з практикою вивчатимуться культурні зацікавлення та художні смаки людей, вплив художньої творчості на різні верстви населення (соціальні, вікові, професійні і т. д.). Особлива увага приділятиметься розробці проблем естетичного виховання молоді, висвітленню шляхів посилення ефективності мистецьких творів. Крім того, вивчатимуться питання взаємозбагачення мистецтва і проблеми художнього синтезу, роль художника в системі зрілого соціалізму (соціологічний аспект), прогресивна зарубіжна естетика у боротьбі проти реакційної буржуазної культури тощо.

Однією з провідних наукових проблем в одинадцятій п'ятирічці буде вивчення процесів розвитку українського образотворчого мистецтва періоду розвиненого соціалізму, зокрема соціальних функцій мистецтва, діалектики спільного і специфічного в сучасному декоративному мистецтві. В координації з Музеєм етнографії та художнього промислу АН УРСР планується створити історію українського народного мистецтва.

У галузі фольклористики передбачається вивчення проблем теорії і історії народної творчості, продовження багатосерійного видання «Українська народна творчість», розробка проблем української до-

жовтневої фольклористики, української пареміології і пареміографії, мелодичних основ народної пісні, діалектики драматичного роду в українському фольклорі тощо. Будуть підготовлені доповіді на IX Міжнародний з'їзд славістів, що має відбутися в Києві в 1983 році. Планується розпочати вивчення питань взаємозбагачення сучасного мистецтва на основі фольклорних надбань, історіографії українського фольклору, фольклорних традицій в сучасній народній культурі і побуті та ін.

З-поміж фольклористичних досліджень одинадцятій п'ятирічці чільне місце займатимуть праці про взаємозв'язки українського фольклору з фольклором країн соціалістичної співдружності, дослідження українсько-білоруського та українсько-молдавського пограниччя.

Серед проблем художнього розвитку мас вивчатимуться, зокрема, закономірності і тенденції художньої активності мас в умовах зрілого соціалістичного суспільства.

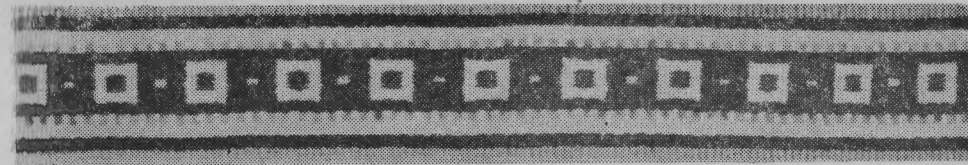
В центрі уваги етнографів інституту в одинадцятій п'ятирічці будуть дослідження етносоціальних процесів в епоху розвинутого соціалізму, вивчення соціалістичних традицій, науково-теоретичний аналіз шляхів і форм сучасного і подальшого розвитку радянських свят і обрядів, зокрема дослідження питань побутової культури сучасного села, вивчення процесів розвитку сім'ї на Україні, етнокультурних взаємин українців з іншими національностями в період зрілого соціалізму, ролі дружби народів у зміцненні єдності нової історичної спільності — радянського народу, сучасної сімейної обрядовості, трудових традицій, хліборобських обрядів на Україні, свят робітників та ін. Поглиблюватимуться зв'язки з історико-краєзнавчими та етнографічними музеями республіки. Передбачається дослідження таких нових етнографічних напрямків, як розвиток культури і побуту трудящих в період зрілого соціалізму, міжетнічні процеси, етнокультурне зближення народів СРСР як одна з важливих закономірностей радянського способу життя, етнографічне вивчення української трудової еміграції за рубежом та ін.

У світлі підготовки до XXVI з'їзду КПРС та перспектив на одинадцяті п'ятирічку журнал «Народна творчість та етнографія» у рубриках «Назустріч XXVI з'їзду КПРС», «Рішення XXVI з'їзду КПРС — у життя», «Наука і сучасність», «В єднанні з братніми культурами» та інших висвітлюватиме питання сучасного стану народної творчості, радянського способу життя, взаємин культур радянських народів, розвитку радянського мистецтва на сучасному етапі, обговорюватиме досягнення вчених усіх профілів, що їх репрезентує журнал, за роки десятиї п'ятирічки та завдання науковців в одинадцятій п'ятирічці.

Підготовка до XXVI з'їзду партії стала новим надихаючим стимулом для дальшого піднесення трудової і політичної активності радянського народу, розгортання соціалістичного змагання за успішне виконання завдань десятої п'ятирічки. Прийнята в липні 1980 року постановою ЦК КПРС «Про соціалістичне змагання за гідну зустріч XXVI з'їзду КПРС» влила нову енергію в боротьбу за підвищення ефективності виробництва і якості роботи, за прискорення науково-технічного прогресу, за комуністичне ставлення до праці, за досягнення високих кінцевих результатів кожним трудівником, кожним колективом, кожною галуззю народного господарства, науки і культури¹².

Радянські люди робитимуть усе, щоб і надалі міцніла економічна та оборонна могутність нашої Батьківщини, щоб розквітала її наука і культура, щоб нові горизонти країни були осяяні ще величними ідеалами комунізму.

¹² Радянська Україна, 1980, 27.VII.



НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

Б. М. ПУТИЛОВ

ФОЛЬКЛОРНА СПАДЩИНА СЛОВ'ЯН: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ І МЕТОДИ ВИВЧЕННЯ

Фольклорну спадщину правомірно розглядати як органічну частину загальнокультурної національної і, ширше, — загальнолюдської спадщини, зі всіма теоретичними й практичними наслідками, що звідси випливають. Зокрема, дуже важлива та обставина, що фольклорна спадщина виявляється одним із особливо плідотворних і справді невичерпних джерел для розвитку різних форм сучасної культури. Ця спадщина, яка безперервно освоюється і переробляється різними способами, разом з тим продовжує зберігатися і сприйматися сама по собі. Слов'янські культури у цьому плані дають взірць справді творчого освоєння фольклорної спадщини. З одного боку, вона живить протягом уже кількох століть слов'янські літератури, суспільну думку, музику, інші види мистецтва; з другого боку, через наукові зводи, антології, масові видання і т. ін. вона входить у громадсько-культурний вжиток. У цьому розумінні місце фольклорної спадщини в культурі не можна прирівняти ні до яких інших видів культурної чи художньої спадщини.

Із того очевидного факту, що фольклор «відкритий» для найширшого і найрізноманітнішого творчого освоєння засобами сучасного мистецтва — поезії, театру, кіно, балету, композиторської музики і т. ін. — і в цих своїх можливостях, по суті, невичерпний, зовсім не впливає, що з ним можна робити все, що завгодно. Багатства фольклору ніби беззахисні перед можливими (чи іноді й реально існуючими) вульгаризаторами і халтурниками, пристосованцями від мистецтва і людьми, які просто погано розуміють фольклор; вони, ці багатства, не охороняються від спотворення законами про авторські права, і в цих умовах особливо відповідальна роль наукової громадськості, зобов'язаної не лише оберігати пам'ятки народної творчості від свідомого чи несвідомого псування, але і виробляти та впроваджувати в життя своєрідні правила і норми, що регулюють поведінку з ними.

При всьому тому, що фольклор насичує своєю сюжетикою, своїми образами, мотивами сучасне мистецтво і саме через різноманітні обробки, в адаптованих формах входить у свідомість і в світ почуття нашого сучасника, — його загальнолюдська (й разом з тим загальнонаціональна), загальнохудожня і культурна значимість характеризується не цими численними переробками, а його реальним існуванням як великої спадщини. У всіх відношеннях принципово важливо для сучасної культури *берегти і популяризувати* справжню фольклорну спадщину, відкривати доступ до неї найширшим верствам читачів, глядачів, слухачів. Не випадково характерним знаком часу стали багатотомні національні зводи, в яких найбільш ефективно реалізуються

завдання наукового і суспільно-культурного порядку. Відзначу тут великий внесок українських фольклористів, які першими в нашій країні приступили до практичного здійснення ідеї фольклорних зводів і досягли уже значних наслідків.

Разом з тим у справі збереження фольклорної спадщини і її справжньої популяризації залишається ще багато невикористаних резервів. На жаль, переважають книжні форми і способи закріплення спадщини, яких, враховуючи специфіку фольклору, зовсім недостатньо. Все ще мало використовуються з цією метою грамплатівки, кіно і телефільми, які здатні наблизити нас до сприйняття фольклору як мистецтва, що поєднує живе слово, рух, гаму кольорів, набір предметів, просторове тло та ін.

Щоб правильно зрозуміти характер і значення фольклорної спадщини, необхідно обов'язково враховувати її якісну своєрідність, особливості її природи, специфічне місце серед інших культурних феноменів. Дуже важливо застерігати від свідомих чи мимовільних спроб урівнювання її із спадщиною професійної культури.

Слід відразу підкреслити, що поняття фольклорної спадщини неоднозначне, воно постає в двох основних, далеко не однопорядкових, видах.

Перший вид його — це закріплені письмом і книгою, колись живі тексти, що пізніше наче застигли в своїй нерухомості, набули характеру пам'ятників, які не змінюються і не підлягають зникненню. Збірники Вука Караджича, Кирші Данилова, Кольберга, десятки і сотні великих і не таких відомих збирачів в сукупності дають нам цей тип фольклорної спадщини слов'ян. Багато що в ній сприяє тому, щоб сприймати її в звичних літературних вимірах, трактувати як велику народну словесність, як вірші, поеми, новели, історичні саги і т. ін. Такому ставленню сприяє і характер активної переробки цієї спадщини в новій літературі, коли фольклор втрачає свої специфічні риси.

Історія слов'янської фольклористики становить собою діалектичну картину постійного протистояння між інерцією книжного підходу, застосування апробованих чи новітніх літературознавчих методів і прагнення до того, щоб знову і знову виявляти у фольклорній спадщині її справді живе, неповторне значення, з'ясовувати специфічні закони, які їй властиві, точніше — такі, що ведуть нас від спадщини до справжнього фольклоризму.

Слід визнати великим досягненням те, що, незважаючи на всі труднощі, на всі перешкоди, це друге начало становить, в кінцевому підсумку, визначальну тенденцію, глибинний напрям нашої науки і що на цьому шляху вона вже досягла значних результатів. Це тим більше важливо, що фольклорна спадщина в її книжних формах (тобто в формах записаних і опублікованих творів) не адекватна фольклору як живому феномену народної культури — ні з боку кількісного, ні з боку його природи, способів виникнення, характеру функціонування, зв'язків з дійсністю. Але в той же час у пам'ятниках, що належать до фольклорної спадщини, так чи інакше закріплена, реалізована специфіка природи живого фольклору; в спадщині можна відкрити прояви живих фольклорних процесів. Таким чином, якщо не можна уподібнювати фольклорну спадщину власне фольклору і не бачити нічого, крім текстів-пам'ятників, то неправомірно було б ставити між ними непрохідну стіну. Наявність неадекватності породжує необхідність спеціальних наукових методів і принципів. Вони виробляються нашою наукою протягом майже двох століть, пошуки їх тривають і сьогодні.

Один із шляхів подолання того, що я визначив словом неадекватність — це вивчення пам'яток фольклору в їх співвідношенні з жи-

вим, тим, що функціонує в наш час, фольклором. Але вся справа в тому, що цей живий фольклор в умовах сучасної культури у слов'янських народів у певній — і досить значній своїй частині — сам постає як своєрідна фольклорна спадщина. Ця спадщина жива, оскільки способи її функціонування, збереження і т. ін. мають фольклорний характер. Але це *спадщина*, бо самим середовищем, що її зберігає і відтворює, вона усвідомлюється як явище культури історичного минулого, яке може певними гранями співвідноситися з сучасністю. Хотілося б підкреслити цю органічну подвійність феномена: він живий, етнічний і соціальний колектив знаходить у ньому відгук своїм живим настроям; але він сприймається як спадщина, що прийшла із минулого, відмежованого величезними історичними зрушеннями. Це *спадщина* — тому що вона перейшла із одного, органічного для нього функціонально-побутового контексту в інший контекст, по суті для нього вторинний.

Для нашої науки залишається досить актуальним питання про межі, обсяг і характер переробки фольклорної спадщини в середовищі, яке його зберігає, під впливом змін в громадському житті, в свідомості і побуті. Ще порівняно недавно були поширені концепції, що стверджували універсальність і обов'язковість як органічних, так і зовнішніх змін, переосмислень, включень, сучасних трактувань і т. ін., що принципово змінює характер фольклорних текстів. При цьому сліди «нового» шукали в наявних і в нашій дні билинах і думах, плачах та історичних піснях, в обрядовій ліриці. Не враховувалася та обставина, що класична фольклорна спадщина має могутню силу «взаємного зв'язку», органічно поєднана з віковими традиціями, цим дорого народу і зовсім не потребує модернізації. Ясна річ, до певної міри «текучий», класичний фольклор сприймав деякі іновачії, зазнавав зумовлених певними причинами змін, які, проте, не могли кардинально вплинути на його традиційну суть. Конкретний аналіз численних матеріалів показав, що для різних жанрів ці іновачії різні, що ступінь стійкості в них не постійний. Одне із завдань науки — якомога точніше визначити характер цих коливань і встановити набір елементів, що піддаються іновачіям і виявляють значну стійкість. Це дуже важливо, зокрема, для здійснення досліджень історичного плану.

Слід також враховувати, що сучасна жива фольклорна спадщина характеризується до певної міри стиранням фольклорної (корінної, класичної) специфіки, розмиванням її (у формах побутування, у сприйнятті середовища збереження, в суспільних функціях), широким зіткненням з тим, що власне не є фольклором. Знову-таки, і в сфері сучасного функціонування і осмислення живої спадщини можна виявити немало дорогісних слідів того, що ми називаємо класичною фольклорною традицією. Ні в якому разі ми не можемо піддаватися релятивістським тенденціям, які заперечують величезне історико-фольклорне значення живої спадщини. Але слід разом з тим враховувати моменти, про які говорилося вище.

Аналіз пам'яток фольклору в єдності з матеріалом живої фольклорної спадщини здатний дати нам багато для з'ясування історії фольклору, але він вимагає від нас уважного ставлення до стадіальних зрушень. Наприклад, вивчення живої епічної спадщини слов'ян відкриває нам шлях до розв'язання ряду проблем історії героїчного епосу. Досить нагадати, наприклад, яку виняткову роль у вивченні билинного епосу як великої спадщини Київської Русі відіграло відкриття і всебічне дослідження епічної традиції на Російській Півночі. Вдумливий і об'єктивний аналіз її дає можливість зробити незаперечний висновок про те, що північноруська билина, відома з численних записів XIX—XX ст., спадково пов'язана з київським героїчним епо-

сом і не є якимось пізнім її спотворенням, а при наявності ряду змін відтворює його сюжетуку, історизм, героїв, характерні для нього уявлення про дійсність. В той же час виявилось, що було б небережно цілком спиратися на сучасні дані при дослідженні проблеми епічного співця і що північний виконавець билин, хоч він є прямим спадкоємцем давньоруських співців, за типом епічного мислення з ним не у всьому співпадає. Те ж саме стосується питань історії обрядового фольклору, казок і т. ін. Для їх розробки не менше значення мають порівняльні дані про фольклор інших народів і засноване на наукових принципах застосування сучасних методів порівняльного дослідження. Ми можемо ефективно використовувати такі особливості фольклору — явища загальнолюдської культури, як типологічна повторюваність і типологічна спадковість, спільність основних закономірностей, органічна включеність в систему побуту і функціональність. Саме історико-типологічний метод дозволяє перетворити фольклорну спадщину в справді надійне і ефективно джерело для відтворення фольклору в його живих формах.

Я маю на увазі такі основні моменти.

По-перше, історико-типологічний підхід засновується на визнанні певної єдності фольклорного процесу, окремі ланки якого можуть бути відновлені тільки порівняльним шляхом, а не шляхом хронологічного чи змістовного встановлення якогось ряду пам'яток. Так, у межах слов'янського героїчного епосу історико-типологічний аналіз дає змогу уявити архаїчний його етап, не відображений реальними пам'ятками в повному вигляді, перехід від цих етапів до стадіально пізніших, формування жанрових ознак, складання циклів і перехід від одних до інших, розвиток принципів епічного історизму, зміна епічних жанрових типів і багато іншого, що в межах однієї слов'янської епічної традиції здійснити не можна.

Оскільки я заговорив про фольклорний процес, то зауважу, що одне із особливо важливих завдань, що стоять перед нами — це виявлення загальних закономірностей, які зумовлюють характер фольклорних процесів. У розвитку фольклору слов'янських народів тривалі періоди еволюційного руху чергувалися з перервами поступовості, які призводили до якісних зрушень в жанрових системах, в сюжетитці, в характері взаємовідношень з дійсністю. Перерви поступовості призводили не просто до виникнення нових жанрів, сюжетних циклів, але до поглинання ними жанрів, що передували їм. Така закономірність фольклорної творчості — старе не просто народжує нові форми, але нерідко і помирає, розчиняється в них, залишаючи свої більш чи менш помітні сліди. Відомий нам слов'янський героїчний епос був народжений внаслідок трансформації архаїчних форм, які і розчинилися в ньому, і ми тепер видобуваемо із билин і юнацьких пісень сліди цієї архаїки. Такий спосіб творчості зовсім не відомий літературі, але він — у природі фольклору.

Неможливо собі уявити, щоб скажімо, романи Л. Толстого «померли», розчинилися в сучасній прозі, яка багато в чому зобов'язана творчому засвоєнню досвіду великого письменника. В сфері літератури лише зовнішні обставини можуть привести до безслідного зникнення творів; власне літературний процес передбачає не зникнення, а запозичення і збереження створених поколіннями і епохами багатств.

Фольклорний процес включає постійні втрати, зникнення цілих систем. Але якщо йдеться не просто про втрати, а про трансформації, про розчинення у системах, що заново народжуються, перед істориками фольклору відкривається захоплююча можливість — відбудова втраченого (на основі відповідно поставленого аналізу), тих трансформацій, які збереглися. Щоб зрозуміти історію фольклору слов'ян-

ських народів, нам необхідно спробувати виявити історичні моменти перерв поступовості, трансформаційні періоди, факти відмирання старого в новому. Ефективність таких спроб тільки посилиться, якщо для аналізу будуть підключені порівняльно-типологічні дані. Те, що у досліджуваній етнічній традиції втрачено, поглинено пізнішим розвитком, стає явищем, яке реально існує в іноетнічній традиції, становлячи собою перекозливу типологічну паралель. Один із яскравих прикладів — архаїчний епос народів Сибіру, який дає вражаючі типологічні аналогії до архаїчного слов'янського епосу, що не зберігся, оскільки його увібрав у себе пізній — класичний героїчний епос слов'ян (сліди якого в значній кількості збереглися у цій пізній епіці).

Як показують матеріали, зрушення і новотвори в слов'янській фольклорній творчості обов'язково були пов'язані з поглинанням попередніх форм. Наприклад, гайдуцькі пісні у південних слов'ян з'явилися на ґрунті переробки живих традицій попереднього епосу і стали поряд з ним. Те ж саме можна сказати про взаємовідношення російських билин та історичних пісень.

Для розв'язання важливих історико-генетичних проблем основоположне значення має надійне встановлення традиційних джерел і зв'язків тих чи інших жанрів. У цих зв'язках часто криється ключ до розуміння основ і принципів естетики жанрів, семантики їх сюжетів і образів, законів сюжетоскладання, композиції і т. ін. Вивчаючи будь-які явища фольклору, ми повинні рахуватися з тим, що явища ці становлять собою перетворену традицію: що і як перетворилося — ці питання надзвичайно важливі. Дозволю собі висловити припущення, що істотні особливості дум, їх поетики, сюжетоскладання, характеру героїв відкриваються перед нами по-новому, якщо вдасться більш точно і глибоко, ніж це можливо тепер, проникнути в ту попередню фольклорну традицію, яка була ґрунтом для цього жанру.

По-друге, історико-типологічний метод засновується також на визнанні специфічних для фольклору, закономірно зумовлених зв'язків жанру, тексту, сюжету, образу з тими чи іншими етнографічними основами. Йдеться тут передусім про зв'язки генетичні: джерела будь-якого жанру, сюжету чи мотиву, так званого поетичного прийому і т. ін., лежать в кінцевому підсумку в етнографічній основі, тобто в закріплених традицією побутових, соціальних, родинних, виробничих інститутах, що пройшли через колективну свідомість.

Не можна цю тезу тлумачити спрощено, безпосередньо виводячи будь-який елемент фольклору із побуту. Йдеться про найскладніші сплетіння суспільної практики, ідеологічне осмислення світу і естетичне сприйняття. Фольклорні сюжети, образи, системи первісно склалися в синкретично нерозчленованій єдності. На пізніших стадіях розвитку системи, які уже виділилися, склали міцну традицію; вони містили в собі могутні творчі можливості для переробки, нових утворень і узагальнень. Сила фольклорної традиції полягає в її можливості ставати в нових історичних умовах основою і матеріалом для художнього пізнання і перетворення дійсності, для вираження народних ідеалів у їхньому історичному розвитку, русі. До речі, саме ця якість робить фольклор невичерпним джерелом для мистецтва різних епох.

Виявляючи етнографічні зв'язки і залежності тих чи інших фольклорних елементів, ми тим самим відкриваємо джерела традицій і виявляємо механізм того процесу, який можна відзначити як процес освоєння фольклором дійсності. Механізм цей надзвичайно складний, він регулюється своїми закономірностями, і пізнання їх — одне із найскладніших завдань сучасної фольклористики.

Такі ж важливі зв'язки функціональні: в класичному фольклорі все включено в соціально-побутову систему і функціонує в ній, вияв-

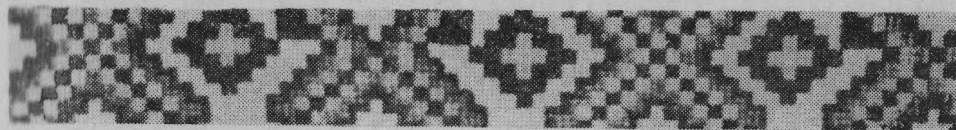
ляючи складні структурні і семантичні відношення і залежності з системою. Справа не просто в тому, що яка-небудь сфера побутових відносин чи комплекс уявлень породжує те чи інше явище фольклору. Головне в тому, що зв'язки тут двобічні і структурні, фольклор виявляється органічним елементом системи, він може бути пояснений тільки через неї і сам її пояснює. Ми можемо говорити про етнографізм фольклору як важливу його якість і звідси — про необхідність включення принципів етнографізму в методологію фольклористики — в тому розумінні, як про це говорив В. Г. Пропп, але, можливо, сьогодні уже і ширше.

Повторюю: фольклорна спадщина дедалі більше набуває характеру головного і особливо надійного джерела для вивчення історії фольклору слов'янських народів класичного періоду. Звідси — необхідність знову і знову повертатися до аналізу специфіки цього явища і до вироблення найбільш ефективних методів його наукової інтерпретації.

Ленінград



М. Г. Пономаренко.
Сувенірний набір.
Метал, філігрань. Київ. 1979.



В ЄДНАННІ З БРАТНІМИ КУЛЬТУРАМИ

ПРИНЦИПИ ФОЛЬКЛОРНОГО ЦИТУВАННЯ В СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Проблема цитування має важливе значення для вивчення взаємодії народної й професійної творчості. Не випадково дослідники завжди надзвичайно чутливо ставилися до кожного факту запозичення митцем того чи іншого фольклорного зразка.

Однак констатацією цього факту справа часто й обмежувалась. Значно рідше робилися спроби з'ясувати методи використання цитати, принципи відбору фольклорного матеріалу і взагалі теоретично обґрунтувати саме явище цитування.

Знаменно, що останнім часом у нашому музикознавстві посилюється зацікавлення цим питанням. Це зумовлено передусім потребою глибшого вивчення творчості сучасних композиторів, у якій здебільшого спостерігається відхід від «документального» пісенного цитування¹. Осмислення нових творчих тенденцій спонукає уважніше ставитися й до вивчення досвіду минулого.

Однак не всі аспекти проблеми цитування дістали висвітлення. Зокрема, це стосується проблем контексту, його взаємодії з цитованим матеріалом². «Слід було б вивчити народну мелодію як особливий текст в контексті авторської музики», — слушно зазначав І. Земцовський³. З цього погляду цікавою для дослідження є симфонічна творчість П. І. Чайковського (7.V 1840—6.XI 1893).

Цікава вона насамперед тим, що за використанням композитором фольклорних джерел стоїть не випадковість, авторський довільний вибір, а струнка система творчих принципів, вивчення якої, безсумнівно, становить не тільки теоретичний, але й практичний інтерес як своєрідна школа композиторської майстерності.

Творчість Чайковського пов'язана з народною музичною стихією. Досить пригадати хоча б той факт, що в його музиці використано більше 80 народних пісень.

Напрочуд чутливим і обережним було ставлення Чайковського до народної пісні. Неодноразово писав він про «невичерпні багатства музичної краси»⁴, заховані в народній пісні. Створені ним обробки народних пісень, його висловлювання з цього приводу, а також свідчення сучасників розкривають образ надзвичайно вимогливого до

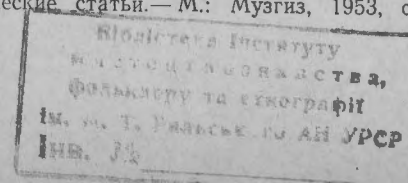
¹ Див.: Земцовський І. Фольклор и композитор. — Л.—М.: Советский композитор, 1978, с. 6—54; Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів. — «Народна творчість та етнографія», 1978, № 1.

² Виразно окреслює цю проблему Л. Крилова у своїй статті «Функции цитаты в музыкальном тексте» («Советская музыка», 1975, № 8). На жаль, сфера її досліджень не включає фольклорного цитування.

³ Земцовський І. Фольклор и композитор, с. 19.

⁴ Чайковський П. И. Музыкально-критические статьи. — М.: Музгиз, 1953, с. 158.

2. Народна творчість та етнографія № 5





П. І. Чайковський. Мал. П. В. Чумака.
Туш, перо. 1980.

себе художника, для якого зберегти первісну красу народної пісні, не спотворити її є завданням особливої важливості.

Цікаво, що поряд з такою творчою позицією у композитора існувала й інша, багато в чому їй протилежна. До речі, ця інша, найбільш оригінальна сторона ставлення Чайковського до народної пісні в нашому музикознавстві досі не вивчена.

Маємо на увазі погляд Чайковського на народну мелодію як на «матеріал для симфонічної розроб-

ки»⁵. Суть його полягає в тому, що композитор органічно вводить народну тему в систему свого музичного мислення й «поводиться» з нею так, як із своїм оригінальним тематизмом. Тому народна мелодія часом звучить у нього не як цитата в буквальному розумінні цього слова, а як авторське, оригінальне (й навіть суб'єктивне) висловлення.

Таким чином, якщо, з одного боку, бачимо у Чайковського різне прагнення зберегти неповторні риси народної пісні, то, з другого — вільне поводження з нею, ставлення до неї як до «сировини», яку ще треба переробити. Досить згадати введення теми «Берізки» у фінал Четвертої симфонії, де цитування досягає того рівня, за яким вже починається якісно інше, нове явище.

Все це одна сторона проблеми.

Друга — пов'язана з притаманним композитору на всіх етапах його творчості потягом до досконалої художньої форми. Цей потяг був усвідомленим, і саме завдяки цьому введення фольклорної цитати вже з перших творчих кроків Чайковського було не механічним актом, а складним творчим завданням. Складність його полягала в тому, що тема, обрана для симфонічної розробки, не тільки в емоційно-образному плані мала відповідати контексту, твору в цілому, але й органічно вписуватися в його інтонаційно-ритмічну будову⁶.

Величезною була увага Чайковського до ритму як об'єднуючого формотворчого принципу, джерела досконалої архітекtonіки; і не випадково, що при перенесенні народних мелодій в свої симфонічні твори композитор враховує передусім ритмічний елемент⁷. Розглянемо це докладніше.

Принцип збереження стильової органічності при введенні цитати проходить в симфонічній творчості Чайковського певну еволюцію.

⁵ П. И. Чайковский и народная песня.— М.: Музгиз, 1963, с. 52.

⁶ Неважно помітити наявність взаємозумовленості між двома розглянутими сторонами методу цитування у Чайковського. Вимога єдності інтонаційно-ритмічної будови твору саме тому містить на своїй орбіті цитований матеріал, що композитор не вирізняє його як «інший», а підпорядковує тим самим законам вираження, яким підлягає його оригінальний тематизм.

⁷ Цікаво, що в основу класифікації Чайковським російської народнопісенної творчості також покладено ритм (див.: П. И. Чайковский и народная песня.— М. 1963, с. 51).

Вже в ранньому симфонізмі композитора яскраво намітилася тенденція до об'єднання всього симфонічного циклу лейтритмом, який становить характерний елемент цитованого джерела. Завдяки цьому народна тема, яка з'являлась, як правило, у фіналі, була ритмічно підготовленою. Це дуже легко простежити вже в Першій симфонії.

Цікаво, що міський варіант пісні «Я посею ли млада», використаний тут, не зовсім задовольняв Чайковського. Як згадує М. Кашкін⁸, композитор наполегливо розшукував інший варіант пісні, особливо її закінчення; і хоч ці пошуки були безрезультатними, Чайковський все-таки включив пісню в симфонію. Треба гадати, що всіма іншими своїми якостями вона його цілком влаштувала. Тут, безперечно, не останню роль відіграв притаманний темі лейтритм.

Органічність введення народної теми в партитуру циклічного твору — одне із свідчень цілеспрямованого відбору композитором «буdivельного» матеріалу.

Яскраво простежується використання Чайковським українського фольклору у Першому фортепіанному концерті. Особливо органічним є перетворення української пісенності в цьому натхненному творі. Цікаво, що народні теми використано тут по-різному. Якщо перша пісня (пісня лірників), яка лягла в основу головної теми першої частини, — лише «матеріал», інтерпретація якого не обмежена визначеними образними гранями, то фінальна народна тема розкрита саме в тих своїх найхарактерніших якостях, які становлять особливість першоджерела: життєрадісність, танцювальність, енергія. Цитатність тут не завуальована, як у першому випадку, а, навпаки, — підкреслена. Не дивно, що саме до цієї теми композитор поставив «підвищені вимоги». Так, тематизм у циклі тепер об'єднано вже не просто лейтритмом, а ритмічною лейтїдеєю, суть якої — акцент на другу, слабку долю такту. Саме цей ритм є «зерном» фінальної народної теми. Характерно, що Чайковський робить спробу ввести його і в розвиток першої народної теми.

Тяжіння до української пісенності було у Чайковського в цей період особливо сильним⁹. Так, українські теми ввійшли і в Другу симфонію композитора: український варіант пісні «Вниз по матушке по Волге» (тема вступу), «Ой гуляв козак по Дону»¹⁰ (головна тема першої частини) і «Журавель».

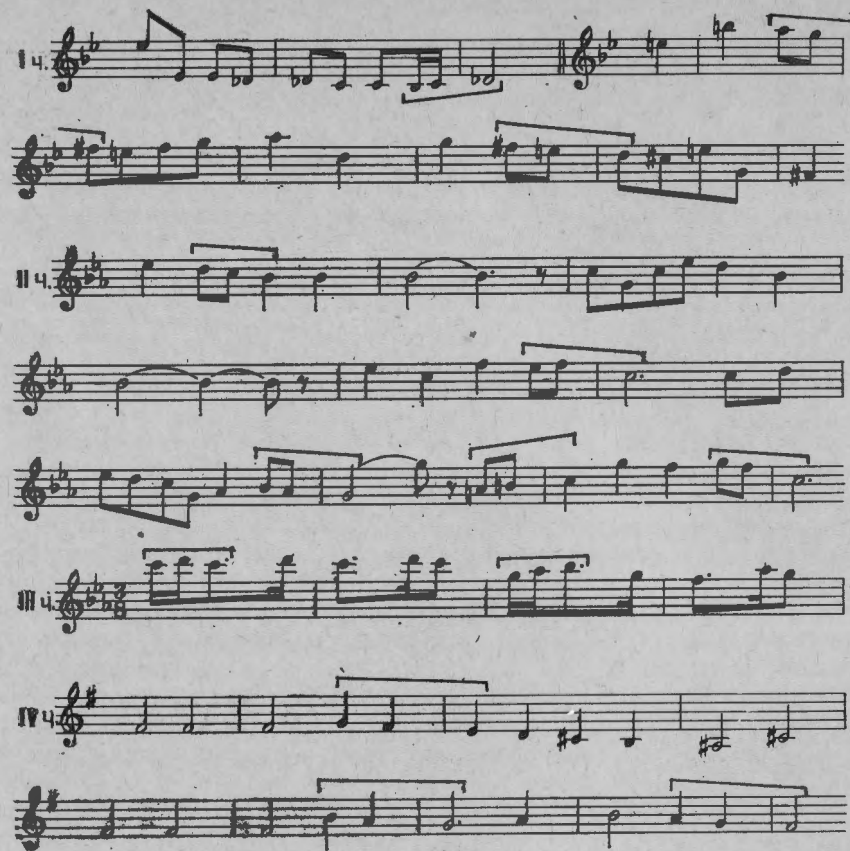
Друга редакція цього твору, де заново була написана перша частина, створювалась вже після Четвертої симфонії, і вплив формальних засад останньої не міг тут не позначитись. Для цитатного матеріалу Другої симфонії характерна наявність лейтритму. Показовим є прагнення створити на його основі ефект репрізистії всередині циклічної форми. Лейтритм, який проймає всю першу частину, природно входить в музичну фактуру фіналу саме завдяки тому, що народна тема (особливо її приспів) на ньому заснована¹¹. Відкритість, навіть особлива акцентованість використання лейтритму у фіналі разом з підкресленістю лейтїдеї симфонії (карбованість рівномірних долей) і є основою вищезгаданої репрізистії.

⁸ Кашкин Н. Д. Воспоминания о Чайковском.— М.: Музгиз, 1954, с. 36.

⁹ Див.: Гордійчук М. Чайковський і українські народні пісні.— Російсько-українські мистецькі зв'язки.— К.: Мистецтво, 1955; Тюменева Г. Чайковський и украинская народная песня. — Из истории русско-украинских музыкальных связей.— М.: Музгиз, 1956.

¹⁰ Конкретне фольклорне першоджерело головної теми першої частини Другої симфонії Чайковського довго залишалося невідомим. Вперше на нього вказав М. Гордійчук. Див. його статтю «Тематизм Другої симфонії П. Чайковського» (в зб. «На музичних дорогах»).

¹¹ Цікаво, що фінал симфонії був написаний Чайковським раніше, ніж усі інші частини.



Крім двох українських тем, у симфонії (в тріо другої частини) використана російська народна пісня «Пряди, моя пряха». Не можна не помітити виразного зближення її із своєрідним українським варіантом пісні «Вниз по матушке по Волге», що звучить у вступі до симфонії. Інтонаційна й ритмічна схожість двох тем безсумнівна, і, звичайно, в контексті твору вона не випадкова. Свідомий відбір Чайковським пісенного матеріалу й продуманість його використання в тексті тут добре простежується: так, факт схожості двох народних тем композитор підкреслює специфічним «кличем» валторни, який стає їх своєрідним супутником.

Цей прийом зближення двох народних тем — глінкінський за походженням. Чайковський уважно вивчав глінкінські партитури й цілком свідомо застосовував його метод у своїй творчості.

Ще більш відверто продемонстрований він в «Серенаді для струнного оркестру». Її фінальна народна тема «Под яблонью зеленою» не тільки інтонаційно й ритмічно споріднена з темою вступу I-ої частини (оригінальна тема Чайковського), але й по-глінкінському зближується з нею. В кодї четвертої частини композитор відверто демонструє глінкінський прийом, ясно показуючи перетворення однієї теми в іншу. Цей метод «розшифрування» спочатку завуальованої (а часом і несподіваної) схожості стає характерним для сонатно-симфонічної драматургії Чайковського.

Таким чином, вже в ранньому симфонізмі Чайковського яскраво проявилось прагнення композитора до органічного включення цитати в музичну тканину, до цілеспрямованого відбору фольклорного матеріалу з метою створення довершеного, цілісного художнього твору.

Вершиною цього шляху стала Четверта симфонія. В ній знайшли розвиток використані в попередніх творах методи введення цитати: лейтрим, лейтїдея, репризність. Але з'являється й нова якість, яка стає головною, а саме: народна тема набуває небаченого раніше ідейно-смыслового навантаження.

Четверта симфонія Чайковського — твір, який, зокрема, засвідчив, що Чайковський, як і Бетховен, умів з простого матеріалу створити глибокі ідейно-образні узагальнення. Справді, що може бути простіше, популярніше, ніж народна пісня «Во поле березка стояла»? Чайковський же не тільки вводить її в складну інтонаційно-образну систему своєї симфонії, але й робить своєрідним ключовим моментом твору, і там, де в іншого могла бути звичайна цитата, у Чайковського з'являється надзвичайно органічне переплавлення народного й загальнолюдського в індивідуальний музичний стиль.

При цьому чуття художника підказало Чайковському найбільш «слухний» вибір. Не викликає сумніву те, пише В. Цуккерман, що «Чайковський тому й вибрав з маси російських народних пісень цю, що він відчув споріднені його мові інтонації з мелодією»¹². Крім того, в цій народній пісні органічно поєдналися ритмічна пружність, енергійність, які йдуть від танцю, з надзвичайною задушевністю, особливою ласкавістю й проникливістю висловлення. Чайковський, безперечно, побачив тут багаті можливості для майбутніх перетворень.

Адже все, по суті, виростає з цієї пісні — і інтонаційно¹³ і, що більш цікаво, ритмічно. Так у першій частині звертає на себе увагу характерний пунктирний пульс головної теми. Ритм його, безумовно, походить з теми народної пісні. Останній привабив Чайковського своєю потенційною тридольністю, за якою він побачив можливість природного переходу у вальсовість. Ця можливість була реалізована композитором з глибоким врахуванням образної сторони (згадаймо головну й побічну теми, коду першої частини).

У порівнянні з динамічністю першої частини симфонії друга частина сприймається як величезне ритмічне розширення. Справа тут не тільки в рівному, плавному русі її першої теми, яка не знає аналогій в світовій літературі, але і в якійсь особливій нескінченності її¹⁴ і всієї форми в цілому¹⁵. Ідея цього розширення знову ж таки міститься в народній пісні. Вслухавшись у її першу фразу, помітимо: тут не просте ритмічне підсумовування, а якісно інше явище — саме розширення, що йде від тексту:

Во поле березка
Сто — я — ла...

Ця тенденція до розширення виступає як національна, типово російська риса, і не випадково у другій частині симфонії «Русь», «російське» є основою образу.

Вражає те, як Чайковський зумів почути і створити це узагальнення з такого простого й лаконічного наспіву, як глибоко проникнув він у його ритмічний потенціал. Про це свідчить і факт посилення ним зазначеного розширення за рахунок зміни розміру.

Танцювальні ритми третьої частини пов'язані з народними піснями зовсім відверто. Навіть у першій, типово скерцозній темі вони ви-

¹² Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. — М.: Музыка, 1971, с. 155.

¹³ Близькість цієї пісні до інтонаційної будови симфонії справедливо відзначена Б. Ярустовським, Ю. Кремльовим, В. Цуккерманом, Н. Туманіною.

¹⁴ Конструктивна векторність купленої форми (ав-а, в-а₂ в...).

¹⁵ Відчуття злитості при наявності виразних членувань досягається неоднозначністю їх меж.

разно виділяються з загального звукопотoku і ритмічно (всередині «бігу» восьмих) і мелодично (розташування їх в мелодичному центрі). Походить ця формула з кадансових зворотів «Берізки». Цікаво, що її покладено потім в основу першої теми середнього епізоду (свого роду, камаринської).

Таким чином, дві органічно злиті сторони «Берізки» — пісенність і танцювальність — ніби набувають індивідуального розкриття в двох окремих частинах симфонії (другій і третій). У фіналі тема «Берізки» вже сама стає «дійовою особою» драми.

Нарешті, необхідно сказати про зв'язок «Берізки» з темою, що відіграє в циклі головну драматургічну роль. Маємо на увазі тему вступу.

Вражає сила генія Чайковського, який неначе почув у пісні фанфару. Можливо, цьому сприяла звукова повторюваність в основі її першого мотиву, типова для подібних тем (покладена потім на початок лейттеми). Однак, крім цього, є й інші спільні риси: варіантність мотиву (3—4 такти вступу) й інтонаційно-ритмічна спорідненість його з піснею.

Концентрація подібності припадає якраз на той мотив, за рахунок якого здійснюється логічний і психологічно виразний перехід до головної теми. Цим ще раз підкреслено, що вихідний момент тут один — тема пісні «Во поле березка стояла» і вступ — «зерно всієї симфонії» — виявляється в тісному інтонаційному й ритмічному зв'язку з нею.

Таким чином, принцип стильової відповідності цитати й контексту набуває в Четвертій симфонії особливо глибокого втілення. Це не може не бути пов'язано з тією спеціальною функцією прийому цитування, яка підпорядкована виявленню прихованої програми симфонії.

Вперше в симфонічній драматургії Чайковського фінальна народна тема стає ядром зосередження основних конфліктних сил. Композитор зумів розвинути й узагальнити в попередніх частинах її ритмічну суть, підготувати її розкриття, а у фіналі її розвинув, показав з різних боків. Звідси логічне підкреслення в четвертій частині симфонії варіаційного начала. При порівнянні його з варіаційним розвитком народної теми у фіналі Другої симфонії очевидно стає вся принципова різниця перетворення фольклору в цих творах.

Негативно для Четвертої симфонії вирішує це порівняння Б. Асаф'єва. Певна його невдоволеність фіналом Четвертої симфонії¹⁶ саме й зумовлена орієнтацією на фінал Другої симфонії, де, за словами дослідника, композиторська «винахідливість» та інтенсивність варіаційного розвитку вищі. Однак аж ніяк не винахідливість мав на меті Чайковський в перетвореннях пісні «Во поле березка стояла»: народна тема набуває тут зовсім іншого ідейно-художнього змісту, і в цьому проявилось прагнення Чайковського вирішити фінал не формально, а передусім концепційно.

Про це свідчить і подвійність образного значення пісні «Во поле березка стояла»: з одного боку, вона служить для характеристики народного свята, з другого — для передачі суб'єктивних переживань героя. На цій основі здійснюється синтез суб'єктивного й об'єктивного начал.

На цій же основі вторгнення теми вступу при всій своїй зовнішній несподіваності виявляється зсередини виразно підготовленим: наростанням психологічної лінії дії в зв'язку з усе більшою драматизацією теми народної пісні, розвитком її по всіх «параметрах». В результаті разом із зростанням святковості, веселості зростає внутріш-

¹⁶ Див.: Асаф'єв В. О музыке Чайковского. — Л.: Музыка, 1972, с. 250.

не психологічне напруження, що й призводить до «зриву» в кульмінаційний момент. Цей «зрив» — всередині особистого, він ніби раптова думка, що вражає свідомість героя. Вся зона вторгнення, таким чином, неначе не виходить за межі суб'єктивної сфери. А це має надзвичайно велике значення для розуміння конфлікту й концепції Четвертої симфонії.

Виняткова ідейна навантаженість, неодномірність образного значення народної пісні, засоби її введення й симфонічного розвитку дають підставу розглядати Четверту симфонію як кульмінаційну точку на шляху цитатного використання фольклору в творчості Чайковського.

Після цього твору в наступних симфоніях Чайковського спостерігається відхід від прямого фольклорного цитування. Але винайдений раніше принцип витримується й набуває дальшого розвитку.

Якщо в Четвертій симфонії — найвищій точці попередньої еволюції — народна тема вже функціонувала в значенні оригінального тематичного матеріалу, то тепер Чайковський сам створює теми, близькі до народних, і вводить їх у симфонічний контекст. Цим самим він ніби робить ще один крок по наміченому шляху. Найбільш яскраві приклади такої псевдоцитатності знаходимо в програмній симфонії «Манфред» і в П'ятій симфонії.

Відхід від фольклорного цитування в останніх творах Чайковського, безперечно, пов'язаний з ускладненням образного значення такого тематизму. Якщо раніше використання народнопісенного матеріалу служило створенню образів радісного народного свята, то тепер на першому плані — завдання втілення насиченого психологічним підтекстом наступального стрімкого руху, похмурого динамізму, злої стихії. В кожному випадку образне значення «цитати» зумовлене конкретним творчим завданням: шалена стихія танцю злих сил — у «Манфреді», жорстокий, пронизливий «біг» життя — в П'ятій симфонії.

Це яскраво виражена лінія розвитку завершується в Шостій симфонії, де зовсім відсутній народнопісенний чи стилізований тематизм у фіналі (і у всій симфонії). Пов'язано це, безперечно, з образно-психологічною еволюцією симфонізму Чайковського, наснаженням його особистою, суб'єктивною програмністю.

Таким чином, у симфонічній творчості Чайковського спостерігається яскраво виражена еволюція у використанні фольклору: від «документально» точного цитування до вільної стилізації під нього. Стрижнем її є принциповий погляд Чайковського на народний матеріал як на своє, а не «чуже» слово, значення якого й розкривається в контексті його симфонічних партитур. Така позиція співзвучна з сучасними принципами використання фольклору в професійній музичній творчості.

Київ

Г. І. ІВАНЧЕНКО

ФРЕСКИ ТИМОТЕСУБАНСЬКОГО МОНАСТІРЯ

Південна Грузія, зокрема великий район Торі, до якого нині входить і Боржомський, в XII ст. була порівняно невеликою провінцією. Тут, у центрі Торі, у вузькій ущелині біля села Тимотесубані (три кілометри від курорту Цагвері) серед густого лісу знаходився Тимотесубанський монастир. Господарські будівлі і захисні мури, що його оточували, були складені з рожевої «грузинської цегли» й оздоблені голубими керамічними плитками.

Як свідчать грузинські вчені, будівництво Тимотесубанського монастиря відноситься до XII—XIII ст., бо Тимотесубанська церква згадується в турецькій унікальній пам'ятці XVI ст. — «Велика книга Гурджистанського вілайета». В XIX ст. грузинські історики відзначали, що зсередини церква оздоблена грецьким живописом, а різні написи грецькою мовою збереглися до цього часу. В XX ст. досить детально вивчалася архітектура монастиря¹, але фрески і багатий розпис майже не досліджені.

Перші спроби реставрації храму були здійснені на початку XX ст. За дорученням Московського археологічного товариства відомий грузинський вчений Е. Такайшвілі склав доповідну записку про стан пам'ятника.

В 1970—1972 роках майстри спеціальної науково-реставраційної майстерні при Міністерстві культури ГРСР під керівництвом К. Бакурадзе і Г. Чейшвілі приступили до розчищення фресок на стінах купола. Поступово з'явилися фрагменти яскравого самотнього розпису. Перший дослідник його Є. Привалова відзначає, що фрески Тимотесубанського храму — це «виключно самотній розпис з яскраво виявленими стилістичними особливостями, що повністю відповідає стилістиці часу і є одним з визначних пам'яток, таких як Вардзія, Кінцвісі, Бетанія, Бертубані»².

Розпис Тимотесубанського храму — один з найунікальніших, найдосконаліших ансамблів грузинського монументального живопису. В старогрузинській духовній літературі існує ряд оригінальних і перекладних пам'яток, апокрифічні твори як грузинських, так і візантійських авторів. Тимотесубанський настінний розпис складається з цілого циклу «Страстей Христових», які нагадують візантійські містеріальні уявлення на цю ж тему.

Є. Привалова вважає, що розпис Тимотесубані становить інтерес не тільки як композиційна цілісність, тут чітко простежується й стиль окремих майстрів. Хоча в храмі є ще не реставровані фрагменти фресок, сьогодні вже майже вдається уявити всю іконографічну програму.

Розглядаючи фрески, автори статті звернули увагу на одну з них, що справляє враження цілого, єдиного твору. В центрі композиції статична постать Христа, оточена динамічними фігурами скоморохів — танцюриста, дударя і барабанщика. Крім них, ще зображені воїн, священник і людина з палицею. Зазначені персонажі досить часто зустрічаються в грузинських мініатюрах того часу, зокрема й у фресках собору Бетанії тощо.

Скоморохи, зображені на фресці «Страсті Христові» в Тимотесубанському монастирі, дуже нагадують скоморохів з фресок над сходами в Софії Київській. Фігури танцюристів, музикантів, що грають на трубах, лютні та флейті, подані на фресках собору як єдине видовище³.

Академік М. Кондаков відзначив, що фрески над сходами Софійського собору нагадують грузинські мініатюри, особливо деталями східного костюма танцюристів і музикантів⁴.

¹ *Закарая П.* Деякі питання середньовічної грузинської вежової архітектури. — Вісник Грузинського державного музею (грузинською мовою), 1961, XII, с. 71—101; *Гордеев Д.* Краткий отчет о командировке в Кахетию и Горийский уезд летом 1917 года. — Известия Кавказского отделения Московского археологического общества. Выпуск VI. — Тифлис, 1919, с. 27—29; *Гордеев Д.* Тимотесубані. — Сабчота хеловнеба (грузинською мовою), 1940, № 4, с. 45—51.

² *Привалова Е.* Заново відкритий розпис Тимотесубані. — Сабчота хеловнеба (грузинською мовою), 1975, № 6, с. 56—64.

³ Русские древности в памятниках искусства. Выпуск IV. — СПб, 1891, с. 151—152.

⁴ Див.: *Кондаков Н.* Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. — СПб, 1890.

Мистецтвознавець В. Нікольський висловив припущення, що художники, які розписали Софію, прийшли звідти, де розквітало одне з підгалужень візантійського провінціального мистецтва⁵.

Відомо, що з X—XI століть через Дар'яльську ущелину, Тмугаракань (Абхазія) відбувалися культурні зв'язки Грузії з Київською Руссю. Цікаві дані про зв'язки староруської держави з Грузією в XI ст. подає історичний пам'ятник «Києво-Печерський патерик», в якому розповідається про запрошення в Київ грецьких і грузинських майстрів живопису і мозаїки для оздоблення Лаврської церкви. Як свідчить автор цього твору, майстри привезли з собою на продаж «софійський камінь», що використовували для мозаїки, але, побачивши «чудеса мистецтва», зроблені руками Антонія і Феодосія, вони пожертвували його собору, оздобивши ним алтар⁶.

Час існування Київського князівства збігається з розквітом архітектури в Грузії, яка широко використовувала досвід візантійських майстрів. Цікаву думку висловив Д. Гордеев про візантійські мотиви у розписах Тимотесубанського монастиря⁷.

В умовах широких міждержавних зв'язків у XI—XII ст. театральні контакти між Грузією і Київською Руссю були можливі. Як відзначає В. Всеволодський-Гернгросс, «...не викликає сумніву, що не тільки попередники слов'ян, але й самі слов'яни були знайомі з грецьким, елліністичним і візантійським театром»⁸. Мистецтво візантійських і руських витівників знали в Грузії. Саме цей факт дає нам можливість з увагою поставитися до фресок Тимотесубанського храму, як дуже подібних до розписів Софійського собору.

Мабуть, зображення скоморохів у храмі дозволялося як слов'янською, так і грузинською церквою. У фресці Софійського собору скоморохи забавляють княжеську сім'ю. Тут відтворені іподромні ігри, танцюристи, борці, гусярі, дресирувальники тощо. В Тимотесубанській композиції зображений Христос, якого оточують скоморохи. Один з них, той, що зліва, нагадує дударя з софійської фрески, а другий танцює. Праворуч зображені списоносець, воїн у плащі та скоморох з барабаном. Композиція цієї сцени (вертикальне розміщення фігур) і манера письма нагадують візантійські мініатюри. Слід відзначити і подібність колористичного вирішення цих фресок, в яких віддається перевага коричневим, чорним і жовтувато-зеленим тонам. Костюми староруських і грузинських скоморохів, танцювальні пози і жести — ідентичні. На обох фресках вони одягнені в однакові каптани з короткими полами і довгими рукавами, що закривають руки. Іхні прикраси і орнаменти на одязі подібні.

Порівнюючи композиції Тимотесубанського храму і Софійського собору, варто відзначити однаковий опис вистав мандрівних візантійських акробатів, які побували в Грузії і Константинополі, про що говориться в книзі професора Д. Джанелідзе⁹. А невідомий візантійський автор описує мистецтво акробатів, що майже точно відповідає київській фресці. Візантійський акробат «ставив на голову довгий спис, знизу до верху обмотаний мотузкою, що утворювала виступи, за які хлопчик хапався руками, і ногами... досягав вершечка списа, а якого спускався вниз»¹⁰. А ось опис зображення в Софійському

⁵ Див.: *Нікольський В.* Древнерусское декоративное искусство. — М., 1923.

⁶ Памятники славяно-русской письменности. Патерик Киево-Печерского монастыря. Редакция Д. И. Абрамовича. — К., 1911, с. 193.

⁷ *Гордеев Д.* Краткий отчет о командировке в Кахетию и Горийский уезд летом 1917 года с. 27—29.

⁸ *Всеволодский-Гернгросс В.* Русский театр. От истоков до середины XVIII в. — М.: Издательство АН СССР, 1957, с. 20.

⁹ *Джанелидзе Д.* Грузинский театр. — Тбилиси, 1959, с. 162—164.

¹⁰ Там же.

соборі: «...тут показані два акробати-еквілібристи: один, старший, стоячи, підтримує жердину, по якій піднімається хлопчик»¹¹.

Роблячи висновки за джерелами, можна стверджувати, що в староруських, старогрузинських і візантійських видовищах було багато спільного. У поемі «Тамаріані» збереглися матеріали про вистави скоморохів, артистів театру сахіоба в різних країнах, а також у Київській Русі. Засновником і керівником трупі, на думку професора Д. Джанелідзе, міг бути поет Бістіка, ім'я якого згадується в поемі царя-поета Теймураза II — «Бесіди з Руставелі»¹².

Таким чином, виходячи з положення про те, що в XI—XII ст., тобто у період, коли створювалися фрески Софійського і Тимотеубанського соборів, існували певні культурні зв'язки між Київською Руссю і Грузією, як безпосередньо, так і через Візантію, можна пояснити подібність фресок.

У даній статті автори не ставили собі за мету торкнутися всіх аспектів, пов'язаних з вивченням питання, а насамперед намагалися поділитися міркуваннями з українськими спеціалістами про матеріали, що є в Грузії, з тим, щоб вони висловили свої думки.

Н. Н. ШАЛУТАШВІЛІ, М. ТЕВЗАДЗЕ

Тбілісі

¹¹ Всеволодский-Гернгросс В. Русский театр. От истоков до середины XVIII в., с. 26.

¹² Див.: Джанелидзе Д. Грузинский театр.

РОЛЬ МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙ У РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ НАРОДНИХ ПРОМИСЛІВ ЕСТОНІЇ

Упродовж багатьох століть кожен народ створював безцінні надбаня культури. З різних причин їх зразки не дійшли до наших днів, а ті, що збереглися, стали власністю численних музеїв.

В Естонській РСР таким сховищем народних цінностей є Державний етнографічний музей. Створений у 1909 році з ініціативи демократично настроєної інтелігенції, він став центром зосередження й проведення етнографічної роботи в Естонії.

Під час Великої Вітчизняної війни приміщення музею було зруйноване, однак фонди вдалося зеберегти. У повоєнні роки експонати музею значно поповнилися. Поруч з естонськими етнографічними матеріалами музей закупає предмети культури й інших народів. Найбільше поповнюються фонди музею завдяки експедиційним виїздам, організації яких надається особлива увага.

Естонські етнографічні експонати поділяються на три основні підвиди: текстильні, дерев'яні та металеві вироби. Серед текстильних колекцій центральне місце посідає народний одяг, позначений винятковим багатством варіантів.

У фондах етнографічного музею зберігаються вироби переважно XIX ст., хоча є й одяг більш ранніх періодів.

Зараз народний одяг використовується при проведенні оглядів художньої самодіяльності, зокрема, на республіканських святах пісні, які відбуваються через кожні п'ять років. З цією метою художній комбінат «Арс» у Талліні й Тарту, а також об'єднання народних майстрів «Уку» виготовляють святкові народні костюми для учасників хорових колективів і танцювальних груп. В основу традиційного одягу взяті зразки, які зберігаються в етнографічному музеї.

Державний етнографічний музей Естонської РСР у Тарту. Фото. 1979.



Цікавими зразками для майстрів художніх промислів об'єднання «Уку» є в музеї рідкісні зібрання плетених на спицях виробів; рукавички, шкарпетки, панчохи, кофти, светри, шапки й хустини характеризуються різноманітним оформленням, яке репрезентує цікаву народну фантазію, художні смаки, а також властиві їй чи тій місцевості художні ідеали. Для оздоблення рукавичок та панчох широкого розповсюдження набрали також ажурне й рельєфне мереживо.

Плетені вироби несуть в Естонії глибоко традиційний характер. Найдавніший експонат, що зберігається в музеї, датується XVII ст. Плетення на спицях є однією з основних галузей народного мистецтва, творчий розвиток якого продовжується й нині. Сучасні модельєри намагаються використати окремі елементи традиційних узорів на костюмах, що виготовляються і в наш час. Тому не дивно, що у фондах музею завжди можна зустріти майстрів-модельєрів по виготовленню сучасних костюмів, яких цікавить традиційне естонське плетення.

Давня вишивка також знаходить відображення в сучасному моделюванні — кращі зразки застосовуються для прикрашання ліжників, сумок, оздоблення светрів, полуверів тощо.

Традиції естонського ткацтва репрезентують насамперед килими. У музеї зберігаються найдавніші вироби — смугасті або клітчаті килими; пізніше народні майстри стали застосовувати складнішу техніку ткацтва (вибіркову або закладну). На початку нинішнього століття килими оздоблювали вишивкою. Національні традиції ткацтва успадкували нині майстри народної творчості об'єднання «Уку».

З чоловічих ремесел найбільшої уваги заслуговують різноманітні знаряддя праці й предмети вжитку під час тих чи тих урочистих подій. До них варто віднести дерев'яні пивні кухлі, ярма, сідла, скрині, стільці, свічники тощо. На цих виробках широко використовуються різноманітні орнаментні візерунки шляхом різьблення, інтарсії, випалювання, а також токарна техніка. Частково застосовувались пластичне різьблення та розпис. На дерев'яних виробках переважав геометричний орнамент; лише на півночі Естонії та островах зустрічались також і рослинні зображення.

Крім дерев'яних виробів, у фондах є широкий вибір зразків металевих прикрас — конусоподібних брожок, пряжок, ланцюжків тощо. Вони позначені високою виконавською майстерністю, цікавими формами, відзначаються практичною доцільністю.

Отже, як бачимо, фонди Державного етнографічного музею Естонської РСР являють не лише наукову, але й практичну цінність. Художники і модельєри виробничого об'єднання широко використовують багатий народний досвід. З цією метою для майстрів двічі на рік організуються при музеї спеціальні зустрічі, на яких присутніх знайомлять з колекціями, що зберігаються у фондах.

Крім того, на семінарах, що влаштовуються у Талліні та інших містах, працівники музею виступають з доповідями з тієї чи тієї галузі народного мистецтва. Щоб повніше ознайомити людей з багатими скарбами, постійно організуються виставки. На них, крім естонського мистецтва, представлені експонати інших народів. Останнім часом у нас експонувались зразки народної творчості російсько-

го, українського, білоруського, вірменського, латиського, литовського, комі, удмуртського, кабардинського та балкарського народів.

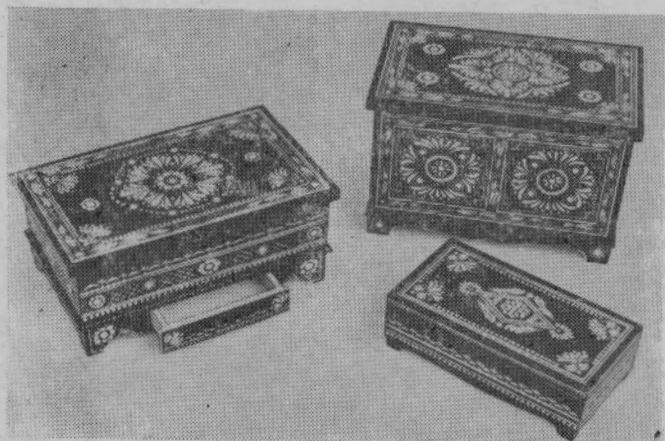
Торік у музеї проходила виставка народної творчості угорців. Майстри народних промислів, численні відвідувачі виявляють велику зацікавленість до подібного роду заходів. Адже завдяки порівнянню з мистецтвом інших народів можна краще сприйняти художні особливості своїх національних культурних цінностей, збагатити новими формами орнаментики сучасні вироби.

Державний етнографічний музей Естонської РСР популяризує свої багаті фонди і шляхом видавничої справи. Щорічно виходить збірник наукових статей, у якому активну участь беруть співробітники музею. Вже з'явився 31 випуск. Крім численних альбомів та брошур, науковці музею започаткували серію «Естонське народне мистецтво». На сьогодні з'явилося три томи: К. Конзина «Плетені вироби» (1972), Т. Хабіхта «Естонська народна архітектура» (1977) та К. Конзина «Ткани вироби» (1979). Підготовлено до друку книгу Т. Виті «Внутрішнє оздоблення житла».

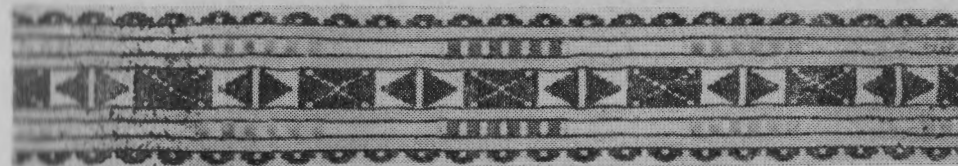
Сучасна естонська художня культура тісно пов'язана з народною творчістю, яка відбита в мистецьких зразках, що зберігаються в етнографічному музеї. Музейні колекції завжди відкриті для народних майстрів; зібрані експонати є джерелом творчого натхнення і для художників-професіоналів. Отже музейні фонди являють цінність не лише для науковців, але й допомагають створювати кращі зразки сучасного естонського мистецтва.

Тарту

К. К. КОНЗИН



А. І. Калошин. Скриньки.
Дерево, різьблення.
Новгород-Сіверський
Чернігівської області. 1980.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИЙ ДОРОБОК С. В. ТОБІЛЕВИЧ

Софія Віталіївна Тобілевич (15.X.1860 — 7.X.1953), стодвадцятиріччя з дня народження якої нещодавно минуло, залишила чималий творчий доробок. Відомі її публікації — розповіді про тернистий шлях становлення українського театрального мистецтва, про корифеїв українського театру та ін. У друкові та більшою мірою в рукописах збереглося багато її фольклорних записів, які становлять значну цінність для науки і культури.

Життєвий і творчий шлях С. В. Тобілевич, оточення, в якому формувалася її світогляд, життєві принципи, напрямки діяльності становлять яскраву сторінку творчого співробітництва й інтернаціоналістських взаємин російської, української та польської прогресивної інтелігенції.

Народилася С. В. Тобілевич (Зося Дитківська) у с. Новоселиці на Поділлі (нині Жмеринського району). Батько Віталій Дитківський, учасник Севастопольської оборони 1854—1855 р., помер, коли Софії було два роки.

Важливими джерелами формування соціальних поглядів, що визначили подальше життя Софії Віталіївни, були, по-перше, безпосередні враження від тогочасної дійсності, від селянського життя з його безпросвітними злиднями й нестатками, по-друге, вплив революційної діяльності її близьких родичів Сераковських, зумовлений піднесенням соціальної та національно-визвольної боротьби в усій країні.

Наділена доброю пам'яттю та тонким художнім чуттям, Софія змалку засвоїла багатий народнопоетичний репертуар, тонкощі його творчої інтерпретації, що згодом дало підстави М. Лисенку включити її як співачку до свого хору.

Від баби та матері наслухалася Софія розповідей про діда Ксаверія Сераковського. Виходець із Польщі, він служив головним лісничим у відомого магната графа Потоцького. Серед місцевого населення й особливо серед бідноти Сераковський був відомий як народолюбець, завжди готовий допомогти й порадити бідним і знедоленим у скрутну хвилину. Ці риси людяності він виховав і в своїх дітей: синів Івана й Зигмунта та дочки Анелі.

Зигмунт Сераковський з студентських років включився в революційну діяльність. Під час спроби переходу кордону для участі в революції 1848 р. був заарештований і засланий в Орську фортецю. Тут він познайомився з Т. Шевченком, дружні стосунки з яким підтримував усе життя. За участь у польському повстанні 1863 р. був страчений.

Старший дядько Софії Іван Сераковський працював учителем. За пропаганду революційних ідей серед селянства його усунуто від

роботи в школі. Активним учасником революційних подій 1863 р. був і вітчм Софії — Йосип Пілецький, за професією землемір. Разом з прогресивною польською інтелігенцією, що жила на Україні, він готував широку підтримку повстання 1863 р. — у підпільній друкарні передруковував відозви російських революціонерів до солдатів і офіцерів із закликом підтримати повстання. Після розгрому повстання почалися масові арешти, покарання, у вир яких потрапив і Й. Пілецький. Десять років відбув він в камері-одинокці Київської тюрми. Отже, Софія Тобілевич з дитинства перебувала у середовищі носіїв революційних ідей.

Грамоту вчила Софія Віталіївна самотужки, початкові уроки та книги їй дав дядько Іван Сераковський. Згодом, коли сім'я зuboжила внаслідок ув'язнення Й. Пілецького, Софії довелося служити нянькою в багатіїв. В одній з таких родин вона потоваришувала із польською революціонеркою, домашньою вчителькою Броніславою Сидорович і за її допомогою продовжувала опановувати шкільну науку. Завдячуючи природній обдарованості, наполегливості, Софія швидко засвоїла шкільну програму, ознайомила із російською та зарубіжною літературною класикою, історією, оволоділа німецькою та французькою мовами. Від Броніслави Сидорович вона вивчила понад сто революційних пісень.

Згодом, уже як домашня вчителька у поміщика Михальського, С. Тобілевич потрапляє до Києва, але скоро втрачає роботу. У тяжкій безвиході, без засобів до існування, на межі самогубства Софія випадково зустріла М. Лисенка. З цього часу її доля міцно і на все життя переплітається з театральним, культурним життям України. Уже на схилі років Софія Тобілевич пише: «Я й досі не можу забути першої моєї зустрічі з Миколою Віталієвичем, тієї щирості, з якою він пригрів мене в моєму розпачі»¹.

Деякий час Софія живе в Лисенків. Тут вона потрапляє в цілком нове оточення, незнаний світ. «Інші розмови й на інші зовсім теми почула я в їхньому домі, — згадує С. Тобілевич про перші враження від знайомства з М. Лисенком та його родиною. — Музика й театр, письменство й письменники, громадянські обов'язки кожної людини — ось що цікавило їх. Переконання їхні й погляди були дуже не схожі на ті погляди й переконання, які я спостерігала, живучи по наймах у лудей панської верстви»².

У цій великій і дружній родині всі жили одними інтересами, спільними пориваннями, на чільному місці тут були громадські, народні інтереси.

Незвичайним для Софії було їхнє ставлення до народного мистецтва, до одягу, побутових речей, до народної пісні, легенди, казки. Мало який вечір, особливо коли приходили гості, обходився тут без співу, в тому числі й народних пісень. У домі панувала атмосфера глибокої шани й любові до Т. Г. Шевченка. Саме тут, у родині М. Лисенка Софія Віталіївна вперше познайомилась із забороненими творами поета, зокрема з його поемами «Сон», «Кавказ», «І мертвим і живим...». Тут добре знали й любили російську й польську культури, живо цікавилися фольклором балканських слов'ян.

Участь у театральній групі під керівництвом М. Лисенка та М. Старицького була великою школою для всіх її учасників, в тому числі й для С. Тобілевич. Незабаром Софія Віталіївна сама розпочала збирання фольклорних матеріалів. Поштовхом до цього став приїзд до М. Лисенка 1883 р. відомого фольклориста Чеслава Неймана. Очевид-

С. В. Тобілевич. Фото.
1910-і роки.



но, метою його приїзду була не так особиста участь, як організація місцевих сил у збиранні матеріалів для Краківської Академії наук, що на той час практикувала видання українського фольклору, в основному збірок локально-монографічного характеру.

М. Лисенко порадив Ч. Нейману залучити до цієї справи С. Тобілевич, відрекомендувавши її як «живий збірник українських народних пісень», та з огляду на добре знання української й польської мов, оскільки українські пісні треба було записувати у польській транскрипції. С. Тобілевич з ентузіазмом взялася до справи. Протягом двох місяців (травня—червня 1883 р.) перебування в селах, де минуло її дитинство (в околиці Плискова нині Погребищенського району Вінницької області), Софія Тобілевич записала понад 300 пісень, чимало казок, переказів, оповідань, віршованих «бесід», приказок і прислів'їв та іншого фольклорного й етнографічного матеріалу.

Уже через рік записи С. Тобілевич були опубліковані у VIII томі періодичного видання Антропологічної комісії Краківської Академії наук — *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej* — Ч. Нейман написав до зібрання загальний вступ, у якому ознайомив польського читача з історією, побутом, звичаями, мовою жителів Східного Поділля; згрупував записи в чотири основні розділи. Пісенний матеріал в свою чергу поділено на вісім жанрових підрозділів, в основному прийнятних і в сучасній фольклористиці. До пісень наведені паралелі із найбільш відомих збірників того часу — О. Кольберга, Я. Головацького, П. Чубинського, І. Рудченка та ін. До всіх пісень, крім весільних, Ч. Нейман подав схеми їх ритмічної будови, до окремих творів, — коментарі, а у посторінкових посиланнях — пояснення діалектних чи специфічно місцевих слів і висловів.

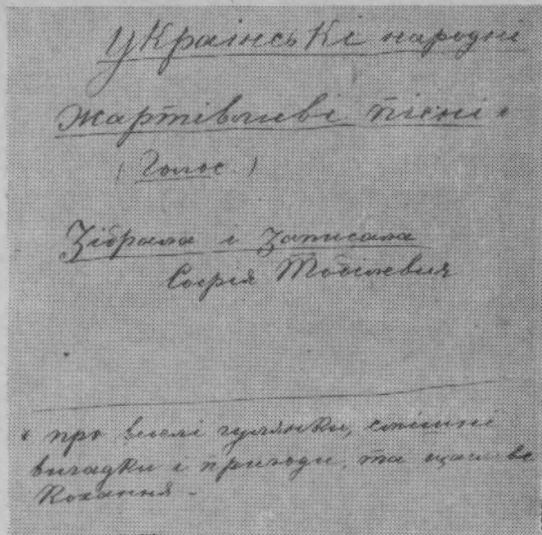
Найбільшою цінністю даного видання був фольклорний матеріал — пісні, казки, перекази, оповідання, приказки і прислів'я, зібрані С. Тобілевич. Щодо пісенних матеріалів, слід сказати, що не всі наявні в побуті тогочасного подільського села жанри представлені в зібранні відповідним чином. Очевидно, до цього спричинилося спілкування записувачки переважно з суто жіночими гуртами. Природно, що в «жіночому» репертуарі переважають обрядові, побутові ліричні, жартівливі пісні та балади. Вони й складають основу збірки. Далися навіть, очевидно, й настанови Ч. Неймана — акцентувати увагу на фольклорній архаїці, тобто обрядовій пісенності. І, мабуть, тому, що записи велися в «незручний» для найповнішого прояву календарної пісенності час, вона представлена однобічно і не в повному обсязі.

Зібрання С. Тобілевич було позитивно оцінене сучасниками³, однак в українській фольклористиці розголосу не набуло; використання в науці, а тим більше знайомство з ним широкого загалу було майже виключеним, як і з більшістю фольклорних українських матеріалів,

¹ Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі.— К.: Державне видавництво художньої літератури, 1957, с. 42.

² Там же, с. 31.

³ Сумцов М. Современная малорусская этнография. Ч. II.— М., 1897.



Титульна сторінка збірника записів українських народних пісень С. В. Тобілевич.

друкованих у Збіг'і — І. Колесси, І. Франка й О. Рошкевич, С. Рокосовської, Б. Поповського, Й. Мошинської, С. Шаблевської, В. Малиновської та ін.

Поява перших записів фольклору, приклад фольклористичної роботи М. Лисенка, знання великої кількості народних пісень — все це стимулювало глибоку зацікавленість С. Тобілевич народною творчістю, сприяло вдосконаленню методики збирання та фіксації фольклорних зразків. Уже в першій своїй спробі С. Тобіле-

вич гостро відчула потребу подавати народні пісні у максимальному наближенні до їх справжнього звучання, у єдності тексту й мелодії. Тому вона докладає багато зусиль, щоб опанувати й музичну грамоту. У цьому їй велику допомогу подав М. Лисенко. «Пізніше наука Миколи Віталійовича, — згадує про цей час своїх фольклористичних захоплень С. Тобілевич, — допомогла мені записати чи не всі ті пісні, що я знала, і українські, і польські, та мелодії до них»⁴.

Перше рукописне зібрання С. Тобілевич, що дійшло до нашого часу, датоване 1894 роком. Це три зошити невеликого (учнівського) формату під спільним заголовком: «Пісні, думи, колядки, казки і приказки з Подолья, України, Волині і Запорозжя. Од народу переписала і у ноти завела Софія Тобілевич. Почато записувати 4 октябрю 1894 року в Херсоні»⁵. У першому зошиті представлені веснянки (10 зразків), у другому — 7 коляд, колядок і щедрівок і в третьому зошиті під заголовком «Думи» записано вісім балад.

Це, очевидно, початок більшого зібрання, у якому С. Тобілевич мала намір систематизувати всі записи народної творчості, зроблені за десятирічний період (1884—1894 рр.). Як вказано в заголовку, Софія Віталіївна на цей час мала записи фольклору різних жанрів (пісенних та оповідальних) з багатьох місцевостей. Рукопис засвідчує також, що записувачка на цей час готувала мелодії пісень. На це вказує як заголовок, так і форма подачі матеріалу: біля кожного твору після номера перед текстом залишено вільне місце для мелодії. Однак у даному рукописі мелодій не знаходимо.

Щодо запису мелодій пісень, то зараз важко з'ясувати, коли саме С. Тобілевич почала їх фіксацію. Збережені чорнові матеріали мало що прояснюють, оскільки лише в одному місці вказана дата запису⁶. Згаданий рукопис дає підстави відносити початок записів мелодій до середини 90-х років.

⁴ Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі, с. 47.

⁵ Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР (далі — ЦДАМЛМ УРСР), ф. 191, о. 1, од. зб. 50.

⁶ На сторінці, де записані мелодії пісень «Ой під горою, під кам'яною», «Як будемо розставатись, будемо плакати», «Ой коли б я знала, де мій милий оре», «Коло млина, коло броду», вказана дата і місце запису: 3 липня 1925 р., Погребище. — ЦДАМЛМ УРСР, ф. 191, о. 1, од. зб. 62, арк. 50.

Сторінка зі збірника мелодій українських народних пісень С. В. Тобілевич.



Основною у діяльності С. Тобілевич була акторська та перекладацька робота, допомога чоловікові І. Тобілевичу (І. Карпенку-Карому). Фольклористична праця була попутною і не мала певної системи. Майже всі дожовтневі десятиліття С. Тобілевич провела у театральних мандрах, які охоплювали значну частину тодішньої Російської імперії — від Уралу до Фінської затоки, від Варшави до Одеси. Лише іноді випадали короткі перерви, коли учасники трупи роз'їжджалися по домівках на канікули. Софія Віталіївна та Іван Карпенко-Карий часто проводили цей час на хуторі Надія, біля с. Кардашева (нині Кіровоградської області). Саме тому в її записах пісні с. Кардашева представлені найкраще.

Цікаву сторінку театральної і фольклористичної роботи С. Тобілевич становить погребиський період (перша половина 20-х років). У Погребисьці Софія Віталіївна була не тільки організатором і режисером місцевого любительського театру, а й успішно працювала з вокально-хоровим гуртком при театрі. Як відомо вокальні ансамблі та хор здебільшого брали участь в гуртових етнографічно-побутових сценах вечорниць, «вулиці» тощо. В окремих випадках вони виступали з концертами, присвяченими певній даті, чи з нагоди свята, зборів тощо. «У роботі з співаками, — підкреслює С. Тобілевич, — мені дуже допомогло те, що ще від Миколи Віталійовича Лисенка я навчилася розкладати пісенні мелодії на окремі голоси»⁷.

У Погребисьці С. Тобілевич продовжувала записувати народно-поетичну творчість. Окремі пісенні зразки місцевого репертуару після їх аранжировки виконувалися в концертах, вводилися до вистав театру⁸.

На початку 30-х років, живучи в Києві, С. Тобілевич поряд з акторською діяльністю, працею над театральними мемуарами вирішила звести до купи фольклорні записи. Все, що було розкидане по чорнових зошитах, що зберігалось у пам'яті, Софія Віталіївна переписує у кілька великих зошитів, робить спробу їх класифікації за жанрами й тематикою. В спеціальних зошитах нотує мелодії. Окремо виділено й польські пісні⁹, прозові твори, приказки і прислів'я. Всі ці матеріали остаточно систематизовані 1935 року і передані до Української Академії наук. Географія записів досить широка: Чернігівщина, Полтавщина, Херсонщина, Черкащина, Поділля та Галичина. До більшості пісень подана назва етнографічного регіону чи конкретного населеного пункту, вказані прізвища співаків та оповідачів, від яких записані твори.

⁷ Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі, с. 463.

⁸ «Уже в останні роки, — згадує вона цей період, — я записала більше двох сотень українських пісень та сотню польських революційних. Цей останній збірник у рукописному вигляді в мене позичив польський хор, і від них у мене, на жаль, лишилася тільки розписка їхнього диригента. Шкода, бо пісні були надзвичайно цікаві». — Там же.

⁹ Із польських пісень в рукописних фондах ІМФЕ збережено лише частину записів, від № 85 до № 103 з нотним додатком до цих номерів. — Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (далі — ІМФЕ), ф. 8—4, од. зб. 333.

За прикладом багатьох фольклорних збірників кінця XIX — поч. XX ст. С. Тобілевич ділить пісні на сотні. Перша та друга сотні охоплюють соціально-побутові, історичні пісні, балади та родинно-побутові пісні, третя сотня представляє «веснянки, купайлицькі, лірницькі, весільні, колискові, жартівливі і п'яницькі пісні» та «побутові пісні театру Кропивницького, Садовського, Саксаганського»¹⁰. Окремим зошитом подано 114 жартівливих і танцювальних пісень.

Із 435 пісенних зразків в зібранні є 19 календарно-обрядових пісень, 11 весільних, дві колискові та чотири лірницькі. Найбагатше представлені розділи суспільно- та родинно-побутових пісень, балад, жартівливих і танцювальних пісень. Історичні пісні, як і балади, подані мішма з суспільно- та родинно-побутовими піснями.

Даний збірник якнайповніше ілюструє фольклористичні інтереси С. Тобілевич у період активної театральної, акторської діяльності. Увага записувачки зосереджена на повсякденному побутовому репертуарі. Характерно, що паспортизація пісень подана не послідовно: вказівками місця запису й виконавців супроводжуються твори, що привертати увагу записувачки в першу чергу — балади, суспільно- та родинно-побутові, історичні пісні. І лише в кількох випадках мають вказівки на місце запису обрядові та жартівливі пісні.

С. Тобілевич записувала пісні та оповідання від принагідних виконавців — селян, лірників, знайомих та колег по театру тощо. Тому до її записників потрапляли твори, не регламентовані порою року чи певним обрядовим дійством. Записи С. Тобілевич відзначаються чіткістю куплетної будови.

У зібранні С. Тобілевич є чимало авторських творів, що проникли у повсякденний народний репертуар, фольклоризувалися. Це зокрема, твори як невідомих, так і відомих поетів кінця XVIII—XIX ст.: С. Писаревського, Е. Гребінки, В. Забіли, Л. Глібова, Д. Бонковського, Т. Шевченка, М. Устияновича, Ю. Федьковича та ін. Показово, що С. Тобілевич «по свіжих слідах» зафіксувала як народні твори пісні М. Кропивницького «Гей, нум, братця, до зброї», «Ревуть, стогнуть гори-хвилі», які завдяки театру набули популярності, сприймалися та виконувалися як фольклорні.

Слід підкреслити виразне соціальне спрямування збірника С. Тобілевич, що особливо помітно на доборі балад, суспільно- й родинно-побутових та історичних пісень; показова і класифікація пісенного матеріалу, здійснена записувачкою, послідовність розміщення пісень. На чільному місці в зібранні вміщена громадська лірика (козацькі, чумацькі, кріпацькі, рекрутські та солдатські, гайдамацькі та історичні пісні).

На жаль, серед записів С. Тобілевич майже не збереглося революційних пісень, хоча вона зазначає їх широке побутування з 70—80 рр. XIX ст. Очевидно, це пояснюється тим, що родина І. Карпенка-Карого, як і родини інших прогресивних діячів — М. Лисенка, М. Старицького, М. Кропивницького та ін., перебувала під постійним наглядом поліції. Зберігати записи революційних пісень в умовах постійних поліцейських обшуків було небезпечно. С. Тобілевич згадує, як довелося спалити зошит із забороненими поезіями Т. Шевченка у період посилення репресій царського уряду проти прогресивних діячів¹¹.

Цікаву сторінку фольклористичної роботи С. Тобілевич становлять записи народних пісень з репертуару корифеїв українського театру — від І. Карпенка-Карого, М. Садовського, М. Кропивницького, М. Заньковецької, П. Саксаганського та ін.

¹⁰ ІМФЕ, ф. 8—4, од. зб. 335.

¹¹ Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі, с. 36—37.

Пісенне зібрання С. Тобілевич, її спогади про багаторічну працю на театральній ниві дають цінний матеріал для з'ясування місця народнопоетичної творчості у драматургічній, сценічній, режисерській діяльності та в особистому житті І. Карпенка-Карого. Добровільно розділивши з ним долю політичного вигнанця, Софія Віталіївна створила Івану Карповичу необхідні умови для творчої роботи у Новочеркаську, вона щедро ділилась народнопісенним багатством.

«Великий запас українських пісень, народних казок і байок був, здається, найдорожчим посагом, який я внесла в дім свого чоловіка, — говорить з цього приводу С. Тобілевич. — І весь той скарб народної творчості й поезії дав нам багато радісних хвилин у нашому самотньому проживанні. Іван Карпович запевняв мене, що українські народні пісні будять у ньому бажання працювати і творити, навівають на нього щасливі й плідні думки, і що він їм зобов'язаний тим натхненням, яке на крилах підносить його дух до створення нових п'єс. Тому, пораючись біля свого хатнього діла, я мусіла співати. Пісня потрібна була йому як побудник до нових думок, як тло для його словесних малюнків. Найбільше він любив пісню про двох сестер, убогу й багату... Пісні про злу свекруху, про Бондарівну, про Саву Чалого теж були його улюбленими. Під впливом тих дум народних росла і розвивалася власна творчість драматурга»¹².

Знайомство із записаними С. Тобілевич народнопісенними зразками з репертуару видатних діячів українського театру, акторів, з якими їй довелося працювати тривалий час, дає підстави стверджувати, що, очевидно, не всі записи зроблені безпосередньо з голосу виконавця. Можна припустити, що записувачка відтворила з пам'яті окремі пісні, які найчастіше звучали у виставах, на концертах, в щоденному побуті. Адже відомо, що народнопісенний репертуар братів Тобілевичів, М. Кропивницького, М. Заньковецької, Марії Садовської та ін. був значний, тоді як у записах С. Тобілевич він представлений небагатьма зразками. Однак і вони свідчать про певні уподобання, смаки, естетичні критерії театральних діячів щодо усної творчості народу.

Від Івана Тобілевича збирачка записала небагато народних пісень — досить повний варіант балади про зчарування вівчаря за зраду та дві ліричні родинно-побутові пісні — «На городі нивка, кругом материнка», «І сюди гора, і туди гора».

По чотири-п'ять пісень записано також від П. Саксаганського, М. Заньковецької та М. Садовської, в основному на теми родинного життя та жартівливих.

Більше записів від М. Кропивницького та М. Садовського. Характерний і стабільний у плані соціальної спрямованості репертуар М. Садовського, основу якого становлять суспільно-побутові пісні («Побратався сокіл з сизокрилим орлом», «Ревуть, стогнуть гори-хвилі на синьому морі», «Ой на горі огонь горить», «Ой на горі, горі пшениченькі ярі», «Та немає в світі гірш нікому», «Ой чого ж ти, дубе, на яр похилився» та ін.). Від нього С. Тобілевич записала єдиний в цьому зібранні варіант балади про Лимерівну.

У репертуарі М. Кропивницького бачимо як суспільно-побутові пісні («Гей, по синьому морі хвиля грає», «У неділю рано, як сонечко грало»), так і пісні на теми родинного життя («За тучами, за хмарами сонечко не сходить», «Щука-риба в морі та гуляє по волі», «Та нема гірш нікому, як тій сиротині»), романси («Без тебе, Олесю, пшеницю возити»), жартівливі пісні («Який чорт мені дав на старість жениться») та ін.

¹² Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі, с. 208—209.

Цікаву сторінку фольклористичного доробку С. Тобілевич становлять записи народнописенного репертуару театральних труп М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського. Це здебільшого суспільно-побутові пісні, пісні про кохання та родинне життя й жартівливі, що виконувалися у сценах побутового характеру з метою повнішого розкриття авторського задуму, характеристики героя тощо.

У своїх спогадах Софія Віталіївна неодноразово зупиняється на характеристиці пісенної атмосфери, що панувала в родині Тобілевичів. Любив народну пісню і Карпо Адамович Тобілевич¹³. Від нього Софія Віталіївна записала баладу про те, як син виганяє з дому свою стару матір («Ой у неділю рано-пораненьку»). Балада належала до найулюбленіших у репертуарі К. А. Тобілевича і могла бути записана не безпосередньо «з голосу» співака, а по пам'яті¹⁴.

Значна кількість народнописених матеріалів у записах С. Тобілевич зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва в Києві (ф. 191, опис 1, од. зб. 50—63). Текстологічне порівняння цих матеріалів із записами, поданими до АН УРСР 1935 року, засвідчує деякий їх збіг. Очевидно, записувачка користувалася чернетками своїх старих записів, які й лягли в основу обох цих збірань. Крім текстового збігу окремих пісень, в останньому зібранні є чимало повніших, художньо довершених варіантів, а головне — чимало нових записів історичних, соціально-побутових та інших пісень. На відміну від розглянутих уже матеріалів це зібрання відкривається історичними та близькими до них суспільно-побутовими піснями. Перший зошит має підзаголовок: «Пісні історичні, героїчні та ліричні». Записувачка дає мішма пісні власне історичні (про конкретні історичні події), і суспільно-побутові — козацькі, гайдамацькі, а також окремі зразки чумацьких пісень, фольклоризованих авторських творів тощо.

У цьому ж зошиті виділені підзаголовком балади (від № 41 на стор. 20), які С. Тобілевич визначає як «пісні про недолю і смерть одних через лиху волю, зраду і насильство других, або через власне безталання»¹⁵. В іншому місці цього ж зібрання дефініція балади записувачкою дещо змінена, модифікована: «Балади або пісні горя і муки і погібелі одних через злобу, чари, насланні і душоубство других»¹⁶. Як показує матеріал, термін балада записувачка розуміє широко, в рубрику баладних пісень віднесені ліричні родинно-побутові пісні про жіночу долю, сирітські та ін.

Про увагу С. Тобілевич до балад (які вона часто називає думами) говорить те, що інший збірник (незакінчений машинопис) вона започатковує саме цим видом народної ліро-епічної творчості. Після яскравих зразків баладних пісень, а іноді й впереміж з ними, записувачка дає рекрутські, лірницькі та родинно-побутові. Машинописне зібрання, очевидно, мало вмістити всі записи С. Тобілевич, але не було завершено. Невідомий і час передруку, бо єдина дата біля авторського твору самої записувачки (15 листопада 1917 р.) вказує на час його написання, а не передруку.

Частина друга (пісні №№ 86—160), за задумом С. Тобілевич, повинна була містити «пісні чумацькі, бурлацькі, жартівливі, гуртові, вуличні»¹⁷. Як і в першому зошиті, пісні записані на окремих аркушах великого формату, зшиті записувачкою, пронумеровані. Зміст зошита

не в усьому відповідає заголовку: тут в основному вміщені родинно-побутові пісні, між якими трапляються жартівливі, лірницькі пісні, балади та козацькі пісні. Зразки обрядового фольклору відсутні. Ймовірно записувачка не закінчила збірник, не переписала з чернеток всіх зібраних нею пісень. Деякою мірою про це свідчать чисті заготовки в кінці нотного зошита, в якому С. Тобілевич записувала «голос», тобто мелодії до переписаних текстів.

Обидва зошити в основному збігаються як за змістом вміщених в них матеріалів, так і за їх кількістю: в першому зошиті 114 зразків, в другому — 115. Деяка різниця спостерігається в розміщенні пісень та в повноті варіантів; окремі тексти останнього зошита повніші та художньо довершеніші.

Показовою загалом є деяка переакцентовка уваги записувачки до тих чи інших жанрово-тематичних груп народної пісенності. Так, якщо у 80—90-і роки вона намагалася відбити в записах реальний стан побудовання народнописених жанрів, звертаючи при цьому увагу на обрядову пісенність, то в матеріалах 1935 р. та в останньому збірнику вона відводить чільне місце історичним, соціально-побутовим пісням та баладам. Постійною увагою з її боку користувалися родинно-побутові та жартівливі пісні.

Залишається відкритим питання про особистий репертуар С. Тобілевич та про його питому вагу й місце у матеріалах записувачки. У своїх спогадах вона пише про те, що записала всі пісні, які знала, і українські, і польські та мелодії до них¹⁸. Виділити їх із її загального доробку практично неможливо, оскільки ні в її рукописах, ні в інших джерелах він не вирізняється.

Деяку ясність в це питання вносять мелодії. Тут з більшою вірогідністю можна твердити, що всі, або майже всі мелодії належать самій записувачці. Відомо, що тексти пісень С. Тобілевич фіксувала систематично, починаючи з 1883 р. Активно ж фіксування мелодій належить до погребіщенського періоду її діяльності (початок 20-х років), коли цього вимагали умови режисерсько-хорової роботи. Уміння не лише записати мелодію народної пісні, а й аранжувати її для змішаного хору засвідчує непогану музичну підготовку С. Тобілевич та свідчить про те, що записування мелодій народних пісень вона розпочала значно раніше. Доказом, правда, непрямым, що підтверджує цю думку, є її зошити 1895 р. (ЦДАМЛМ УРСР, ф. 191, опис 1, од. зб. 50), в яких після номера кожної пісні перед текстом залишено місце для мелодії.

Крім того, не можна забувати, що С. Тобілевич не мала спеціальної музичної підготовки, достатньої для запису мелодії на слух. Записи мелодій вона здійснювала в домашніх умовах, награвши мелодію на піаніно¹⁹.

Безпосередньо із цим пов'язане питання точності записів Софії Тобілевич, збереження нею місцевих діалектизмів. Найкраще з цього боку виконані перші її записи — зібрання 1883 р. Хоча пісні й подані у польській транскрипції, С. Тобілевич досить точно відтворила особливості говорів Східного Поділля, очевидно, завдячуючи настановам Ч. Неймана.

Пізніші її записи поступаються точністю збереження діалектних особливостей мови. Можливо, тут виявив себе вплив М. Лисенка, який також не завжди звертав увагу на цей бік своїх фольклорних записів.

¹³ Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі, с. 134.

¹⁴ Ця пісня-балада є улюбленою в репертуарі співаків старшого віку, про що свідчать численні записи експедицій радянського часу.

¹⁵ ЦДАМЛМ УРСР, ф. 191, опис 1, од. зб. 51, арк. 20.

¹⁶ Там же, ф. 191, опис 1, од. зб. 52, арк. 37.

¹⁷ Там же, ф. 191, од. зб. 52, арк. 1.

¹⁸ Див.: Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі, с. 47.

¹⁹ Саме так, за свідченням Г. К. Сидоренко, записувала С. Тобілевич мелодії до пісень в середині 30-х років, готуючи свої фольклорні матеріали для передачі в АН УРСР.

Крім того, слід врахувати й те, що значну частину записів С. Тобілевич могла здійснити пізніше з власного репертуару, який з мовного погляду поступово наближався до літературних норм.

Фольклорні матеріали С. В. Тобілевич при їх зіставленні із записами М. В. Лисенка, А. Конощенка, П. Демуцького, М. Леонтовича, Д. Ревуцького та інших тогочасних збирачів засвідчують, що в своїй роботі збирачка спиралася на принципи і методи, яких досягла на той час фольклористика. Вона, зокрема, записувала переважно зі співу, зберігала найхарактерніші особливості мови, не практикувала зведення текстів народних пісень (на відміну від А. Конощенка, Д. Ревуцького та ін.), старанно фіксувала варіанти і не тільки словесних текстів, а й мелодій. Про те, що С. Тобілевич була сумлінною ученицею та послідовницею М. Лисенка у записуванні народних пісень, свідчать і недоліки (з погляду сучасної фольклористики) її збирацької роботи, зокрема ігнорування в багатьох випадках точних паспортних даних про виконавців, відсутність вказівки на час та місце запису, прив'язка мелодії здебільшого тільки до першого куплета пісні тощо.

Багато популярних пісень, записаних С. Тобілевич, знаходимо й у збірниках, виданих її сучасниками. Але в кожному конкретному випадку — це варіанти, а не дослівні повтори, що дали б підстави сумніватися в автентичності її фольклорних записів. Це були дуже поширені пісні (багато з них активно побутують і в наш час); не можна оминати й того факту, що їх популяризації значною мірою прислужився український театр, активним діячем якого була й С. В. Тобілевич.

В окремих випадках С. В. Тобілевич і такі збирачі, як М. В. Лисенко, А. Конощенко, Д. Ревуцький та ін., користувалися одними й тими ж джерелами, тобто проводили записи фольклору в одних і тих же населених пунктах, а в ряді випадків — від одних і тих же співаків, носіїв народнопісенної творчості. Це стосується, зокрема, таких сіл, як Заньки, Кардашеве, Бобринець, Карлівка та ін., а також таких носіїв фольклору, як М. Кропивницький, брати Тобілевичі, М. Заньковецька та інші. Здавалось би, що частина цих записів повинна бути ідентичною. Але при зіставленні не зустрічаємо жодного тотожного тексту. Це свідчить про сумлінність записувачів, точний запис пісні, — з одного боку, та про внесення змін у цей же текст самими виконавцями, — з другого.

Цілеспрямованість С. В. Тобілевич як фольклористки засвідчує й кількісне порівняння її записів із матеріалами провідних тогочасних збирачів. Так, якщо в записах М. Лисенка нам нині відомо щось понад 650 зразків (разом з поданими йому піснями інших збирачів), у збірниках А. Конощенка — 300, П. Демуцького — понад 250, приблизно така ж кількість — понад 300 зразків, більшість з них передрукована з інших збірників — опублікована Д. Ревуцьким, то Софія Віталіївна особисто зафіксувала понад 1000 пісень (разом з варіантами), більшість з них — з мелодіями.

У своїй фольклористичній діяльності С. Тобілевич не обмежувалась записами суто народнопісенної творчості. В її рукописах 1935 р. окремо виділений зошит з казками, переказами, оповіданнями. Як зазначено на титульній сторінці, що має заголовок «Дідові та бабині казки та оповідання», всі матеріали були записані в дожовтневий період. Частина цих матеріалів — казок, бувальщин, віршованих бесід, скоромовок тощо — була надрукована.

Не всі ці записи зроблені безпосередньо з уст народних оповідачів. Очевидно, частина народної прози зафіксована з пам'яті. Крім того, серед цих матеріалів трапляються літературні обробки народних анекдотів, бувальщин, імітованих збирачкою під народну розповідь.

У вступі до зібрання С. Тобілевич зазначає: «Оці коротенькі життєві малюнки, всі здебільшого з уст народу записані, всі оці казки, цяцьки і виграшки, що протягом довгих літ були, разом з піснями, єдиним джерелом розваги і утіхи українського народу, — я присвячую всім тим малим і старим дітям, з якими і тепер не дуже-то панькається їх влиденна і обідрана доля»²⁰.

У цьому ж зібранні є записи приказок і прислів'їв (1256 зразків). Характерно, що С. Тобілевич тривалий час фіксувала приказки і прислів'я одного носія — К. А. Тобілевича²¹. Софія Віталіївна зазначає, що в її архіві є чимало гумористичних народних оповідань, які вона записувала все життя²².

Фольклористичний доробок С. Тобілевич доповнюють її переклади українською мовою китайських, арабських, перських, індійських, італійських і польських народних казок, здійснених нею з французьких та польських видань²³.

Такий загалом діапазон та обсяг фольклористичного доробку С. В. Тобілевич, у якому переважають записи українських народних пісень. Ці матеріали становлять собою цінне культурне надбання та важливе джерело для вивчення народної творчості кінця ХІХ — поч. ХХ ст. Записи С. В. Тобілевич значно розширюють наші уявлення та знання про місце народної пісні в драматургійній та акторській діяльності корифеїв українського театру.

С. В. МИШАНИЧ

Київ

²⁰ ІМФЕ, ф. 8—4, од. зб. 330, арк. Іа. Підкреслення наше — С. М.

²¹ Там же, ф. 8—4, од. зб. 334, арк. 30—38.

²² Там же, ф. 8—4, од. зб. 334, арк. 38.

²³ Там же, ф. 8—4, од. зб. 331.

ВИВЧЕННЯ НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Народну музичну творчість фольклористика вивчає звичайно з погляду ідейно-художнього змісту, жанрово-стильових, ладово-інтонаційних і ритмічних особливостей конкретних зразків цього мистецтва, що становить основу його традиційного музично-фольклористичного аналізу. Такий аналіз дає можливість визначити характерні особливості кожного музичного твору, стилю музичної творчості певного періоду того чи іншого народу, його національну специфіку. Проте, на наш погляд, такий традиційний музично-фольклористичний аналіз слід доповнити ще одним компонентом, який значно поглибить уявлення про специфіку народного мистецтва, наблизить дослідників до основної суті процесу народної музичної творчості. Йдеться про вивчення народного музичного виконавства (вокального та інструментального), про його характерні риси.

Кожний народ має свою музичну культуру. Її специфіка проявляється як в змісті та формі музичних творів, так і в особливостях їх виконання.

Наведемо кілька прикладів.

Всім добре відомий оригінальний за своїм звучанням тирольський спів. Найхарактернішою його рисою є так званий октавний фальцет¹, який нагадує «передування» на духових інструментах (на флейті,

¹ Він відомий як йодль чи йодлер-пісні у альпійських горців. У них використовуються також рефрени — вокалізи квінтови й терцові. Тут може бути наявне і багатоголосся у вигляді перегуку.

свирілі чи флюярі). Відзначимо, до речі, що тирольський спів легко відтворюють грузини; оскільки в Альпах і на Кавказі природні умови дещо подібні, то цілком ймовірно, що на формування цього способу співу певною мірою впливав географічний фактор.

Оригінальним явищем у музичній культурі є двоголосий спів одного виконавця, відомий у східних і північних народів Радянського Союзу. Цей спів нагадує звучання волинки: співак одним низьким звуком створює постійний супровід (органний пункт), на тлі якого співає мелодію. Цікаво, що такий спів двома голосами одного виконавця також має інструментальну природу. Слід зазначити, однак, що виконавці, які співають одразу двома голосами, зустрічаються не дуже часто, таким способом співу володіють лише винятково талановиті співаки, які мали можливість запозичити його від своїх попередників².

Ще один приклад. Цікавим явищем у музичній культурі азербайджанців, туркменів і грузинів є мугамний спів³. Такий спів відзначається специфічним горловим звучанням. Він має своєрідний, неповторний колорит. Кожний, хто бував у Туркменії, Азербайджані чи Грузії, певно, чув, як представники цих народів цілими годинами співають мугамним способом у високому (головному) регістрі, не знаючи втому. На основі такого співу у Грузії виникло мугамне багатоголосся. Воно теж має, як і двоголосий спів одного виконавця, інструментальні джерела. Як зазначають фольклористи, в Грузії значного поширення набув народний музичний інструмент волинка. Найхарактерніші риси багатоголосих пісень грузинського народу запозичені від звучання цього інструмента: на тлі витриманих тих чи інших акордів, що становлять гармонічний супровід пісні, у високому регістрі віртуозно співається текст пісні.

Східні слов'яни також створили винятково оригінальне багатоголосся. Особливістю його є, зокрема, те, що підголоски у ньому бувають фальцетними (виконуються у головному регістрі) і грудними (співаються у низькому регістрі). Фальцетний підголосок застосовується у піснях, які виконуються в приміщенні. Він звучить як верхній голос пісні і дублює (з тими чи іншими відхиленнями) основну мелодію октавою вище. Це становить основну ознаку, яка характеризує застосування фальцетного підголоску у східних слов'ян. У народній хорівій практиці фальцетний і грудний підголоски виконуються одним співаком.

Особливе значення у протяжних багатоголосих піснях східних слов'ян, які виконуються поза приміщеннями, має грудний підголосок. Так, наприклад, робочий діапазон співака, який ним користується (на Україні такого співака називають здебільшого «гораком» чи «вивідником»), всього лише квінта. Але характерний, неповторний тембр звука і особливо його сила — виняткові. Тому навіть для дуже великого хору достатньо буває лише одного «виводника».

Литовський народ створив багатоголосся, відоме під назвою «сутартинес». Воно виникло на основі канонічної форми виконання. Слід зазначити, що «сутартинес» ґрунтовно вивчено литовськими музикознавцями і широко використовується дітями музичної культури республіки. Зауважимо, до речі, що принцип болгарського народного багатоголосся дещо нагадує «сутартинес». Але для більш конкретного визначення подібності це явище ще слід дослідити детальніше.

² На Україні в XIX — на поч. XX ст. пастухи, граючи на флюярі пісні, в грудному регістрі голосом відтворювали органний пункт, теж створюючи тим самим двоголосе звучання, що нагадувало спів двома голосами одного виконавця, характерний для східних народів.

³ Мугами — система ладів в азербайджанській народній музиці. Звідси походить і сама назва цього способу співу.

Розкрити суть згаданих вище явищ — важливе завдання музичної фольклористики. Його розв'язання дало б можливість ширше використати досягнення передового виконавства для збагачення професіонального мистецтва, для розвитку всієї сучасної музичної культури, зокрема хорової.

У нашій країні є тисячі народних хорів. За роки Радянської влади з'явилися численні професіональні і самодіяльні хори. На відміну від традиційних фольклорних хорових гуртків, вони з'являються не стихійно, а завдяки цілеспрямованій організаційній роботі діячів культури. Бурхливому розвитку самодіяльного народного мистецтва сприяють районні, міжрайонні, обласні, республіканські і всесоюзні огляди, конкурси, фестивалі, які стали традиційними.

Народні хори користуються величезною популярністю серед трудящих. В їх репертуарі звучать як сучасні фольклорні зразки, так і хоріві твори композиторів. Всі ці твори несуть високі ідеї сучасності у маси, активно сприяють їх вихованню. Роль народних хорів у культурно-му житті нашої країни досить значна. Їх діяльність потребує дедалі активнішого вивчення, узагальнення і популяризації.

Народні хори здебільшого виступають разом із оркестром народних інструментів і танцювальною групою. Тому, вивчаючи їх діяльність, необхідно досліджувати питання, що стосується не лише музики, але і суміжних видів народного мистецтва. Особливо важливого значення набувають тут проблеми специфіки народного виконавства, в основі якого лежить імпровізаційне начало і регіональні особливості народного мистецтва. Детальне вивчення цих і багатьох інших проблем має не лише суто теоретичне, а й практичне значення, оскільки народна творчість була і завжди буде важливим джерелом збагачення професіонального мистецтва.

Візьмемо хоча б такий факт. Відомо, що хорові партії комплектуються із різних за тембром і діапазоном голосів; наприклад, партія сопрано включає в себе сопрано ліричне, лірично-драматичне і драматичне. За таким же принципом комплектуються й інші партії хору: альти, тенори, баси. Творчо ініціативні керівники народних хорів, спираючись на народний виконавський досвід, поєднують, наприклад, унісонне звучання жіночого складу і тенорових партій, що сприяє створенню оригінального хорового забарвлення. При необхідності вони включають чи, навпаки, виключають окремі групи партій, досягаючи цим необхідної краси звучання хору, збагачуючи звукову палітру. Ясно, що подібні пошуки нових барв — складова частина творчої роботи керівника народного хору. Виникає питання: чи повинен бути обізнаним із специфікою творчих пошуків керівника народного хору фольклорист (збирач і дослідник)? Безумовно так, оскільки він зобов'язаний фіксувати і давати наукове пояснення характерних особливостей народного музичного виконання.

Є ще одна важлива проблема музичної фольклористики, яка поставила перед композиторами у зв'язку із активізацією діяльності народних хорів. Народна протяжна пісня підголосково-поліфонічного складу відрізняється від пісень гомофонно-гармонічного складу тим, що в першій основна мелодія здебільшого знаходиться в альтовій партії (в жіночих і змішаних хорах), верхній голос з'являється на основі нижньої мелодії і цілковито підпорядкований їй. Ці структурні особливості протяжної пісні композитори, які пишуть твори для народних хорів, враховують лише частково. Безперечно, що саме музикознавці-фольклористи покликані досліджувати і висвітлювати ці й подібні особливості народного багатоголосся.

Важливою проблемою музичної фольклористики є вивчення взаємин музичних культур братніх народів нашої країни. В наш час вони

особливо активно взаємодіють у сфері музичного виконавства. Збагнути суть цих процесів взаємодії можна лише на основі вивчення специфіки народного виконавства братніх народів. Це однаковою мірою стосується і вокального і інструментального мистецтва.

Кілька років тому Музичне товариство Української РСР провело огляд-конкурс мистецтва народних музикантів та інструментальних ансамблів типу «троїстих музик». Він дав можливість виявити величезні ще не вивчені скарби народної музичної культури, народного мистецького досвіду. Були відкриті досі невідомі школи народних скрипалів, цимбалістів, бандуристів, бубністів і т. д. Вони помітно відрізняються від професіональних шкіл своєрідними способами звуковидобування, настроювання інструментів, особливостями манери виконання і т. ін. На жаль, все це ще не стало предметом всебічного вивчення фахівцями, не привернуло належної уваги наукових установ і музичних навчальних закладів.

Дуже цікавою була міжвузівська наукова студентська конференція, присвячена вивченню музичних інструментів народів СРСР, яку провела Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Викладачі і студенти консерваторій прочитали тут ряд доповідей та рефератів про народні інструменти і способи гри на них. Під час роботи конференції виступали численні ансамблі й оркестри з багатьох міст нашої країни. Все це певною мірою сприяло посиленню зацікавлення в республіці цією галуззю музичної культури.

За останні роки народному музичному виконавству приділяється значна увага на кафедрі народного хорового співу Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука. Тут вивчаються також народні інструменти і способи гри на них.

Роботу над вивченням народного музичного виконавства слід ще більше активізувати. Сьогодні це є однією з важливих проблем музичної фольклористики.

Київ

А. І. ГУМЕНЮК

ФОЛЬКЛОР ЯК ДЖЕРЕЛО РОЗВИТКУ ЖАНРІВ МАРШУ І ТАНЦЮ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Розвиток танцю і маршу в дожовтневій українській фортеп'яній музиці відбувався досить нерівномірно. Марш кількісно значно поступався танцеві.

Одним з перших почав формуватися тип похоронного маршу. Найбільш ранні зразки його створено на смерть Т. Г. Шевченка, наприклад «Жалібний марш до 27-х роковин смерті Т. Г. Шевченка» (1888). В подальшому цей тип маршу знайшов розробку у Д. Січинського — «Похоронний марш *ре-мінор*» (1898), «Похоронний марш *до-мінор*» (1901).

Інші типи маршу, відомі у світовій музиці — військовий, урочистий, тріумфальний — в українській фортеп'яній творчості представлені такими композиціями, як «Обозний» (1890), «Кубанський військовий» та «Запорозький» марші (1909) М. Лисенка, «Запорозькі марші», ор. 340, № 1, № 2, № 3; ор. 400 М. Завадського, «Тріумфальний марш» П. Сокальського, «Урочистий марш» (1901) М. Лисенка.

У маршах військового типу відображено насамперед владну силу колективного, дисциплінованого руху, у тріумфальних та урочистих — святковість, піднесення, втілені з концентрованим використанням фанфарності. Змістовна близькість вищезазначених типів маршів базується

на принциповій єдності основних перцептивних індикаторів жанру: вольовому інтонаційному контурі мелодики, чітко визначеному чергуванні басів з акордами в акомпанементі, а також у тенденції до синхронізації в квадратній метриці помірно-швидкого руху.

Ці типи маршу тісно пов'язані з українським музичним фольклором і можуть класифікуватися як різновид фортеп'янного маршу на основі тематичного матеріалу народної творчості. Започаткував цей напрям П. Сокальський — «Слов'янський марш» з «Слов'янського альбому» (1873), «Слов'янський марш» (1875), «Марш-фантазія на болгарський мотив» (1875).

Еволюція жанру маршу, відображаючи деякі загальні тенденції творчих процесів, водночас досить своєрідна. Простеживши її, можна з'ясувати, які типи жанру продовжують привертати увагу сучасних композиторів, які зникають і які народжуються.

Продовженням розробки типу похоронного маршу для фортеп'яно на радянського часу є «Жалібний марш пам'яті В. І. Леніна» Ф. Богданова (1933), «Жалібний марш» С. Людкевича (1942).

У марші для фортеп'яно Я. Степового «Козаку Нечая» (1917—1921) вельми відчутний зв'язок з фольклорним мелосом, прагнення до концертного тлумачення жанру.

Але, на відміну від М. Лисенка та П. Сокальського, Я. Степовий не тяжіє до монументального, розгорнутого викладу. Залишаючись у своїй улюбленій сфері мініатюри, він дає принципово нову для української музики форму камерного маршу.

У фортеп'яній творчості українських радянських композиторів не спостерігаємо звернень до військового, тріумфального, урочистого маршу. Причиною цього явища, типового не тільки для української музики, є те, що такі марші, як правило, пишуться для оркестрових колективів. Однак в українській фортеп'яній творчості марш, як жанр, не припинив свого існування. Він репрезентований, хоч і нечисленно, такими своїми типами, як бойовничий та фантастичний. Перший тип репрезентовано «Бойовничим маршем» М. Вериківського (1924). До фантастичного маршу зверталися М. Гозенпуд (1925), І. Шамо (1946), Ю. Шамо (1966), В. Сильвестров (1973).

У характері деяких з цих п'єс знаходить продовження одна з тенденцій, притаманних дожовтневій фортеп'яній літературі, що полягала в поєднанні його провідних ознак з рисами інших жанрів. Фантастичний марш має, порівняно з іншими, більш ламані контури мелодики, ритмічну гнучкість, що в сукупності з барвистішим гармонічним рішенням надає йому елементів картинної звукообразності.

Показовий щодо взаємодії жанрів Етюд-марш, ор. 12, № 2 А. Колодійця (1964). Мужній, вольовий характер музики п'єси втілює ознаки трьох жанрів: пісні, маршу, етюда. Завдяки майже повному перенесенню мелодії української народної пісні «Ой на горі...» цю п'єсу можна класифікувати як обробку для фортеп'яно. Однак тут виразно проступають жанрові прикмети маршу, закладені в самій пісні (інтонації суворого характеру, розгортання течії музики у квадратному метрі з акцентуванням сильної долі тощо). Для загальної підсилення образності композитор бере дещо і від жанрової специфіки етюда — октавну пасажність, що проймає весь музичний виклад. Отже, п'єсу можна розцінювати і як фортеп'яну обробку української народної пісні, і як марш у його тематично-фольклорному різновиді, і як художній октавний етюд з елементами програмного змісту.

Як бачимо, кількісно жанр нечисленний, а деякі з його типів репрезентовані лише поодинокими зразками. Однак еволюція його спричинилася до певної розгалуженості типів.

Художнім, фольклорно-тематичним та конструктивно-формотворчим джерелом жанру танцю в українській фортеп'яній музиці стали

фольклорні зразки, зокрема, веснянка, коломийка, козак (козачок), шумка, чабарашка. Трьома останніми залюбки користувалися в ХІХ ст. М. Лисенко, І. Витвицький, М. Завадський. Приймаючи народний танець за основу фортепіанного твору, ці композитори вирішували свої завдання по-різному. М. Завадському ближчою була шумка (Перша українська шумка, ор. 24; дві шумки, ор. 31; три — ор. 52; чотири — ор. 80; п'ять — ор. 81; шість — ор. 82; сім — ор. 83; вісім — ор. 120; дев'ять — ор. 127; десять — ор. 142; 18 українських шумок, ор. 406 та ін.).

Allegretto

Коціпинський А., Завадський М. Українська фортепіанна музика.— К.: Музична Україна, 1973, с. 8.

Багато написано М. Завадським і чабарашок («Чабарашки з Поділля, Волині, України», ор. 322; «Три українські чабарашки», ор. 324; «Українські танці-чабарашки», 5 серій, ор. 339).

Allegretto

Там же, с. 34.

І. Витвицький створює парафразу на тему народного танцю з порівняно розвинутою та складнішою фортепіанною фактурою («Шумка», ор. 27). М. Лисенко використав шумку як матеріал для створення рапсодії («Друга рапсодія на українські теми. Думка-шумка», ор. 68).

Allegro non troppo

Лисенко М. Зібрання творів у 20-и томах. Т. XIV.— К.: Мистецтво, с. 174.

Він, до речі, став першим композитором, який поєднав деякі конструктивні закономірності старовинного західноєвропейського танцю з фольклорним мелосом і створив на цих засадах зразок синтетичного жанру — Українську сюїту у формі старовинних танців на основі народних пісень.

Отже, в цілому в дожовтневий період накреслились три тенденції розвитку фортепіанного танцю у його зв'язках з фольклорними прототипами: нескладне перекладання переважно для побутового музикування; парафраза (транскрипція) концертного плану з більш складними технічними завданнями; розробка тематичного комплексу танцю (в елементах мелосу, ритморуку, форми) як художньої основи для створення композицій інших жанрів.

У переджовтневі роки ряд різнохарактерних, компактних за формою і лаконічних за фактурними засобами танцювальних п'єс створив Я. Степовий (ор. 5, № 4; ор. 7, № 2, № 7; ор. 14, № 3; ор. 10, № 4). В доробку українських радянських композиторів одним з перших творів у цьому плані можна вважати камерний «Танець» М. Вериківського (1923). В подальшому митці звужували або акцентовано конкретизували ті чи інші риси художнього змісту п'єс. В «Українському танці» М. Коляди (1929) відчутна опора на фольклорний тематизм; у «Масовому танці» М. Тица (1933) пружньою ритмікою підкреслено трудове піднесення народу; гумористичне спрямування характерне для М. Сильванського («Гумористичний танець», 1958). В різні часи робилися більш-менш вдалі спроби розширити діапазон танцю прямим або опосередкованим звертанням до фольклору інших народів; такі п'єси

переважно об'єднувалися в сюїти і порівняно рідше зустрічаються як окремі мініатюри («Два узбецькі танці» А. Коломійця, «Вірменський танець» І. Ковача, «Персидський танець» В. Задерацького).

Увага до певних типів жанру була не завжди однаковою. Наприклад, чабарашка та шумка, які відіграли важливу роль у становленні фортепіанного танцю в дожовтневий період, за радянського часу практично не розроблялися.

У козачку змінилась сфера використання. На його основі вже не створюються окремі фортепіанні п'єси, але він, як і аркан, став складовою частиною сюїти пісенно-танцювального типу. Крім того, у змістових ознаках козачка знайшла продовження тенденції аранжировки фольклорного зразка у формі розгорнутої концертної фортепіанної транскрипції фрагмента з опери чи іншого роду творів професійного мистецтва (транскрипції А. Коломійця «Козака» з опери «Катерина» М. Аркаса та «Козачка» Л. Ревуцького; 1950—1951).

З 20-х років українська радянська фортепіанна література поповнюється окремими зразками різних типів сучасного танцю: «Фокстрот» Ю. Мейтуса (1926), «Спортивний танець» О. Сандлера (1930), «Танго» В. Задерацького (1944), «Блюз» М. Скорика (1964) та ін.

За своїм змістом «Блюз» М. Скорика становить вишукану імпрізацію, забарвлену тонами ніжної та сумної споглядальності. Композитор вільно орієнтується в засобах жанрового комплексу блюза. Вони досить широкі, оскільки цей тип з кінця XIX ст. зазнав значної еволюції: від сольної ліричної пісні американських негрів — твору, що виконувався під акомпанемент банджо, гітари до однієї з найважливіших форм вокально-інструментальної джазової музики і, нарешті, суто інструментальної, призначеної для супроводу танців. Але у всіх різновидах, що історично сформувалися, блюз зберіг свої основоположні жанрові риси. Їх специфічна привабливість зумовила спроби створення композиторами різних країн блюзів для фортепіано, що трактуються як самостійна концертна п'єса. Так, зіставлення фрагментів «Блюза» М. Жакоба та «Блюза» М. Скорика засвідчує, що вирішення аналогічного художнього завдання французьким і українським композиторами близьке передусім орієнтацією на визначальну якість: так званий блюзовий лад, утворюваний застосуванням низьких III та VII ступенів.

Близькі автори і у використанні таких засобів, як синкопований ритм, ковзне зниження ступенів, що втілює в сукупності блюзові інтонації. Незважаючи на те, що ці твори споріднені в загальних рисах, вони помітно різняться між собою.

Порівняно з М. Жакобом, М. Скорик вільніше користується прийомом ковзання інтонацій. Завдяки тому дев'ятиступеневість блюзового ладу ускладнюється дванадцятиступеневим звукорядом. Ширше підходить М. Скорик до функцій акомпанементу. Якщо «Блюз» М. Жакоба вирішено здебільшого чотириголосно (це у фактурному викладі нагадує гармонічну задачу), то в «Блюзі» М. Скорика супровід не тільки мелодично й гармонічно самостійний, але й є носієм імпрізаційного початку форми, ніби доповнюючи характер мелодичної думки.

Твір М. Скорика можна вважати першим зразком концертного блюзу в українській фортепіанній музиці. Ця спроба виявилася художньо вдалим досвідом узагальненого відображення специфіки блюзової композиції. Сам факт створення даної п'єси свідчить про впровадження в українську фортепіанну літературу однієї з загальних тенденцій у творчості XX ст., що полягала в «перекладі» жанрових особливостей джазової музики в сферу серйозного мистецтва (Д. Гершвін, М. Равель, Д. Мійо, Е. Кнешек, Р. Шедрін). При цьому композиція М. Скорика позначена стилістичною самобутністю, досягнутою поєднанням змістової та ладо-інтонаційної природи блюза з витонченою ускладненістю сучасної музичної мови.

В українській радянській фортепіанній літературі набули широкої популярності різновиди старовинного західноєвропейського танцю (алеманда, павана, куранта, сарабанда, пасакалія, жіга, гавот, менует, рігодон, буре). З таких творів найбільш ранній «Менует мі-мінор», ор. 3, № 2 В. Косенка (1919).

Розгляд «Менуета» частково допомагає відповіді на питання, чому найбільш зріла і художньо цілісна праця В. Косенка — етюди циклу ор. 19 — написані у формі старовинних танців.

У «Менуеті» можна вбачити зародок ідеї, яка полягає в поєднанні конструктивних принципів старовинних танцювальних форм з засобами романтичного піанізму, що відіграло згодом винятково важливу роль в еволюції стилю В. Косенка. Через кілька років у його музиці старовинний західноєвропейський танець знайшов свою блискучу розробку, тим самим ставши одним із змістовноформотворчих джерел розвитку жанрів концертного етюда та сюїти.

Вальс, мазурка, полонез, які мали раніше суто прикладний танцювальний характер, протягом XIX ст. сформувалися у самостійні типи європейської музики. Ця тенденція знайшла відображення в дожовтневій українській фортепіанній творчості. Тут спостерігаємо прагнення надати даним типам творів концертного характеру. Найповніше цю тенденцію розвинув М. Лисенко в своїх концертних полонезах (лябемоль мажор ор. 5, 1875; соль-мажор, ор. 7, 1876), вальсах (ре-мінор, ор. 6, 1875; ля-бемоль мажор, ор. 17, № 2, 1877); прояви її бачимо також у концертній мазурці Д. Січинського (1902), мазурках П. Сокальського (1860), В. Сокальського (1891), Я. Степового (1911), найраніших в українській фортепіанній творчості програмних полонезах «На смерть Т. Г. Шевченка» (1861; пр. № 9) та «Дума про Україну» В. Пашенка, полонезах М. Завадського та П. Сокальського (1911), тарантелях П. Сокальського (1885), М. Лисенка (1909).

The image shows three staves of musical notation for piano. The first staff is labeled 'Presto' and has a dynamic marking 'p'. The second staff also has a dynamic marking 'p'. The third staff has a dynamic marking 'piu f'. Each staff contains a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various rhythmic patterns and accidentals.

Сокальський П. Тарантела.— Українська фортепіанна музика.— К.: Музична Україна, 1974, с. 13.

В мазурках В. Косенка, створених у 1916—1921 рр., виражальні можливості танцювальної схеми, в основному сфера граціозно-лірич-

ного та ніжно-сумного, були втілені на більш високому за використанням фактурних засобів віртуозному рівні.

Вальс мав особливу популярність, що зумовило формування його певних різновидів. Як вказував відомий радянський музикознавець В. Цуккерман, «в міру того, як вальс із танцювально-прикладної п'єси розвивався у самостійний тип музики, з ним відбувалося різке перетворення: коло образів, доступних цьому жанрові, надзвичайно розрослося, все більше охоплюючи лірику (при тому — в різноманітних її відгалуженнях та емоційних барвах)»¹. Найвагоміші зразки лірико-драматичного концертного вальсу в українській музиці належать М. Лисенкові. Він створив різновид ліричного вальсу, пов'язаного з відтворенням меланхолійних настроїв та сумних почуттів («Меланхолійний вальс» *сі-мінор*, ор. 17, № 1, 1877; вальс «Розлука», ор. 39, № 1, 1901). Протилежну образну сферу відображали вальси-каприси М. Качачевського, П. Сокальського, Г. Ходоровського, характерні наданням цьому гібридному жанру рис примхливої вишуканості, вільної гри почуттів.

В радянській фортепіанній літературі перший з цих різновидів знайшов своє фундаментальне продовження в «Концертних вальсах», ор. 22 В. Косенка (1931). Деяка нетривкість та розтягненість форм цих творів утруднила вихід їх на широку концертну естраду. Поряд з тим, незважаючи на певну пасивність у доборі інтонаційних засобів, романтична схвильованість цих полотен має свою художню привабливість. Можна лише пошкодувати, що композитор не встиг усунути недоліки, які сам бачив, про що свідчать його помітки в рукописах. Але і в такому вигляді п'єси В. Косенка є помітним досягненням у плані фактурно-віртуозної розробки лірико-драматичної образності, що типізована в жанрових рисах вальсу.

Різновид ліричного вальсу поповнювався створеними у різні часи композиціями Я. Степового, Л. Ревуцького, Ю. Рожавської та ін. Якщо «Вальс-скерцо» О. Жука (1955) можна розцінювати як один з поодиноких (для окремих, не циклічних творів) виявів інтересу до вальса-каприса, то ліричний вальс привертав до себе порівняно більшу увагу. З таких творів найбільшою художньою цільністю позначений «Вальс» Л. Ревуцького. Написаний він у 1909 році, але почав виконуватись на концертній естраді лише в 50-х роках, коли композитор здійснив другу редакцію та опублікував його.

Трактування вальсу Л. Ревуцьким дещо відмінне від творів М. Лисенка та В. Косенка, великих за обсягом, скомпонованих з різнопланових епізодів, що становили «вальсовий ланцюг» чи «ланцюг вальсів». П'єса Л. Ревуцького — єдине, компактне формоутворення, побудоване на м'якоконтрастному проведенні двох ліричних тем. Л. Ревуцький тонко координує вияв емоцій з підкресленням танцювально-вальсового елемента, залишаючи в мелодичному тематизмі ударно незаповнену першу вісімку в другій частці кожного такту. Подібний прийом спостерігається у вальсах Ф. Шопена, О. Глазунова, М. Лисенка, що свідчить про його вагомий роль у комплексі виражальних засобів жанру. Л. Ревуцький використовує коливання темпових характеристик у масштабах частин форми, що відтінює неоднакову смислово забарвленість думки в межах ліричного висловлювання.

Розвиток розглянутих різновидів не обмежується створенням окремих п'єс. Вони є лише частиною жанрового фонду, до якого входили і композиції, покликані до життя дещо іншими художніми завданнями, що сформувалися в процесі фортепіанної творчості. Перше з них — трактування вальсу, мазурки та інших типів танцю як формотворчих



Вироби народних майстрів Косова
Івано-Франківської області.
Фото Л. О. Чоботька. 1978.

¹ Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм.— М., 1964, с. 29.



М. П. Буряк.
У польоті. Папір, гуаш.
Ковалин Київської області. 1979.
Фоторепродукція С. В. Мишанича.



М. П. Буряк.
Перший мороз на квітах. Папір, гуаш.
Ковалин Київської області. 1976.
Фоторепродукція С. В. Мишанича.

одиниць циклу, позначених жанровим контрастом у межах сюїти, головним чином її пісенно-танцювального типу. Таке тлумачення спричинило розширення діапазону танцювальних схем. Наприклад, краков'як не зустрічається в літературі як окрема концертна п'єса, а тільки як ланка циклу («Танцювальна сюїта» Г. Маєрського). Подібні композиції почали створювати з учбово-методичною метою. Дитяча музична література збагатилася вальсами, мазурками, польками та іншими п'єсами танцювального характеру.

В українській радянській фортепіанній музиці склалась підгрупа, жанровими прототипами для якої стали веснянка, хоровод, коломийка. В народній творчості вони виникли та сформувалися як жанри, нерозривно пов'язані з танцювальністю й пісенністю, що зумовило трактування їх у професійній творчості як танців-пісень чи пісень-танців.

Інтенсивно процес розробки цих видів фольклорного мистецтва відбувався на початку 30-х років (М. Вериківський, Л. Ревуцький, Ф. Надененко). Переосмислення веснянки з первинного жанру фольклорного мистецтва у вторинний професійної музики було здійснено двома етапами. Це бачимо на прикладі таких п'єс, як веснянки для фортепіано М. Вериківського «Коло», «Зелений шум», «Яглічка», «Молода», «Старовинна гра в царівну» (1930), написаних до балету «Весняна казка». Очевидно, первинний задум був пов'язаний з привабливою можливістю відобразити в балетному спектаклі одну з найважливіших сторін цього жанру — первісну композиційно-хореографічну структуру, що зберігається протягом століть.

В. Довженко, М. Дремлюга, А. Коломієць, Ю. Рожавська, І. Шамо у веснянках та хороводах, опублікованих протягом 50—60-х років, продовжують і розвивають традиції своїх попередників, зокрема Л. Ревуцького, який у своїх дитячих «Веснянках» для фортепіано, написаних на початку 30-х років, досяг повної ідентичності мелодики джерела та своєї фортепіанної п'єси, зміни мелодичного контура першоджерела, що спричиняє зміну його ритмічної будови, добираючи першоджерело з досить складним метроритмом з наступним його збагаченням.

Суттєвою якістю цих творів є чітко виявлена двожанрова природа, де контраст ліричної пісенності та динамічної танцювальності окреслює частини форми (здебільшого вільної), будучи головним фактором її руху. Саме так побудований «Дівочий хоровод» В. Довженка. Акцентування пісенності й танцювальності у межах твору може бути рівнозначним (В. Довженко), зміщеним до одного з компонентів (Ю. Рожавська), з окресленням провідної ролі одного з них у «Хороводній» (І. Шамо).

Широкий набір фактурних засобів, запозичений з арсеналу романтичного піанізму, певна складність технічних завдань свідчать про те, що дані танцювально-пісенні типи еволюціонують до віртуозної п'єси вільної форми; специфіку її визначає різнобічне у своїх смислових нюансах вираження танцювальної й пісенної природи музики, оперування контрастним зіставленням цих двох основоположних компонентів, які сформували характер жанру в народному мистецтві, та обов'язкова опорність в тематизмі на фольклорні джерела.

Інтонаційна та образно-конструктивна кристалізація танцю як вторинного жанру української фортепіанної музики відбувалася на засадах відповідного інструментального втілення специфіки певних типів народного танцю.

Саме на фольклорному ґрунті сформувались і розвинулись в українській фортепіанній музиці жанри маршу і танцю, перед якими невичерпні можливості у відображенні життя і побуту нашого народу.

В. Л. КЛИН

Київ

4. Народна творчість та етнографія № 5

49

ЗМІНИ У ВИРОБНИЧОМУ ПОБУТІ ЛІСОРУБІВ КАРПАТ ЗА РОКИ РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ

Створення матеріальних і культурних передумов для перебудови всього життя радянських людей на комуністичних началах вимагає глибокого і всебічного вивчення сучасних суспільних процесів, складовою частиною яких є побут та культура робітничого класу. Це визначається тим, що його соціально-економічне становище, за словами Ф. Енгельса, — є «дійсною основою і вихідним пунктом всіх соціальних рухів сучасності»¹.

Вивченню різних сторін побуту та культури робітничого класу було присвячено ряд праць, опублікованих за останні роки. Дослідження охопили значні за територією райони нашої країни². Систематична робота в цьому напрямкові ведеться й українськими вченими³.

Але разом з тим ще не зібрані і не опубліковані матеріали, що стосуються питань побуту та культури багатьох загонів робітничого класу, кожен з яких має свої особливості, що впливають із специфіки виробництва, конкретно-історичних обставин їх суспільно-політичного та соціально-економічного розвитку.

Одним з них є робітники лісової промисловості Українських Карпат. Матеріальну базу лісових промислів становили розкидані в горах лісопильні, де була поширена ручна праця з певним використанням енергії рік, а пізніше і парових двигунів: На лісосіках всі фази виробничого процесу — від рубання дерева до спуску його з гір — здійснювалися вручну за допомогою примітивних знарядь праці — пил, сокир, ломів. Основним засобом транспортування лісу був сплав, вивезення його кіньми та залізницею.

За мізерну заробітну плату, що становила в середньому 2—3 злотих за день, і з якої після численних вирахувань, штрафів, оплати за харчування та інструмент залишалося зовсім мало, робітники працювали 14—16 годин на добу без відпусток і вихідних днів⁴. Тож не дивно, що за роки Австро-Угорської монархії та панської Польщі лісоруби були одним з найбільш гноблених і експлуатованих загонів сільського пролетаріату. Газета «Вперед» — орган соціал-демократичної партії Закарпаття — з цього приводу писала: «Нема хіба більших бідаків і нуждарів під сонцем, як лісові робітники. Їх доля «нагадує хіба тільки положення давніх панщизняних, прив'язаних до землі холопів або нашу двірську службу, приковану до галицьких поліційних прописів»⁵.

Вже самим фактом свого голодного існування сільський пролетаріат і напівпролетаріат, який працював на лісорозробках у Карпатах, був поставлений у цілковиту залежність від підприємців. Позбав-

лений політичних прав і елементарних демократичних свобод, лісоруб під першої хвилини перебував у безвихідному і безмежному володінні лісових розбишак.

Робота на вирубці і транспортуванні лісу була важкою й небезпечною. Відсутність елементарної техніки безпеки призводила до виробничого травматизму і загибелі робітників.

За далеко неповними даними, лише протягом сезону 1930—1931 років на лісорозробках Станіславщини (нинішньої Івано-Франківської області) мали місце понад 200 нещасних випадків⁶. Хворих і травмованих робітників підприємці звільняли з роботи, не надаючи їм ніякої допомоги. Медичне обслуговування було практично відсутнім. Це відзначалося навіть в офіційних документах: «У випадку частого при роботі покалічення немає на місці ані найпростіших, ані хоч би трохи кваліфікованих у медицині осіб. Хворі і поранені ідуть, або їх везуть до найближчого лікувального осередка, а легше хворі, що вимагають амбулаторного лікування, бувають такої допомоги позбавлені»⁷.

Не існувало практично й пенсійного забезпечення та соціального страхування; у тих випадках, коли ж вони і впроваджувались, то ставали ще одним джерелом збагачення для підприємців.

Житлом робітникам служили побудовані на лісосіках колиби. Обладнувалися ці будівлі дерев'яним настилом для спання і полицями для одягу та інструментів. Всюди панував бруд і антисанітарія. Кореспондент газети «Вперед» писав: «Зайшов я раз до такої колиби. Просто страшна картина стала перед моїми очима. Ото кільканадцять осіб, чоловіків і жінок разом, лежать там у нехлюйстві, яке годі описати. На середині висить звичайно баняк з мукою кукурудзяною; в якому знайдете все: і глину, і нечисть всяку, тільки не муку»⁸. Проживало в колибах 30—40 чоловік, включаючи жінок та підлітків.

Їжу робітники-лісоруби приносили з собою або ж купляли в крамницях, що здебільшого належали підприємцям.

Тяжке життя, сезонність лісорозробок, неорганізованість робітників відкривали можливості для ще більшої експлуатації їх підприємцями. «І цілі сотні, та навіть тисячі наших українських хлопів стогне в цім ярмі невольництва. А які страшні є ті відносини, яке пекло та недолю криють вони, скільки зламано та марно знівченого життя, калік і трупів — про те не подає майже ніяких звісток офіційна статистика», — писала газета «Вперед»⁹.

Докорінно змінилися умови життя і праці лісорубів після встановлення Радянської влади на західноукраїнських землях. Вперше за всю історію цього волисть знедоленого краю робітники і трудове селянство Західної України стали повновладними господарями своєї долі. Назавжди було ліквідовано нестерпний гніт поміщиків і капіталістів, віковичне гноблення людини людиною. На зміну відсталому багатовіковому укладу прийшов найпрогресивніший у світі радянський спосіб життя.

З ліквідацією приватної власності на засоби виробництва утвердилась всенародна власність, відбулись істотні зміни у свідомості людей. Справжня технічна революція була здійснена і в лісовій промисловості, яка перетворилася на добре розвинену галузь народного господарства. До складу двох великих об'єднань — «Прикарпатліс» та Львівського обласного управління лісового господарства і лісозаготівель вхо-

¹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори, Т. 2, с. 228.

² Крупянская В. Ю. Проблемы изучения современной культуры и быта рабочих СССР. — Советская этнография, 1963, № 4; Крупянская В. Ю. Вопросы этнографического изучения быта рабочих. — М.: Наука, 1968; Аннакличев Ш. Быт и культура рабочих Туркменистана. — Ашхабад, 1969.

³ Зінич В. Т. Соціалістичні перетворення, паростки нового, комуністичного в культурі та побуті робітників Радянської України. — К.: В-во АН УРСР, 1963; Миронов В. В. Культура і побут гірників Радянської України. — К.: Наукова думка, 1967; Макачук С. А. Соціалістическіе преобразования в быту рабочих Прикарпатья. Автореферат кандидатской диссертации. — Минск, 1964; Мазюта М. А. Быт рабочего класса Советского Закарпатья. — Автореферат кандидатской диссертации. — Минск, 1969; Орлов А. В. Сучасний побут робітничої молоді. — К.: Наукова думка, 1970; Гошко О. Г. Громадський побут робітників Західної України (1920—1939). — К.: Наукова думка, 1976 та ін.

⁴ Івано-Франківський обласний державний архів — (далі — ІФОДА), ф. 262, оп. 1, спр. 755, арк. 1; там же, спр. 660, арк. 12.

⁵ Вперед, 1911, 31.XII.

⁶ ІФОДА, ф. 262, оп. 1, спр. 755, арк. 1, 33, 51; спр. 694, арк. 81—128, 130—217. Дані складені на основі річних звітів Станіславської каси хворих і включають лише тих робітників, які були офіційно зареєстровані як її члени.

⁷ ІФОДА, ф. 2, оп. 4, спр. 389, арк. 1.

⁸ Вперед, 1912, 4.IV.

⁹ Там же, 1911, 31.XII.

дять численні підприємства лісової, лісохімічної, деревообробної, мебльової промисловості. Їх діяльність характеризує високий рівень механізації та автоматизації виробничих процесів¹⁰.

За роки дев'ятої п'ятирічки вперше було пушено в експлуатацію комплексно механізовані й автоматизовані лінії для роботи на нижніх складах, впроваджені у виробництво нові повітряно-трелювальні установки для транспортування лісу з гір.

Створення нової матеріальної бази по суті змінило характер виробництва, значно скоротило обсяг застосування ручної праці, що і привело до істотних змін у виробничому житті й побутових умовах.

Завдяки науково-технічній революції у лісовій промисловості Карпат переважно була ліквідована сезонність лісорозробок і створено постійний контингент кадрових робітників, число яких, за даними останніх років, становить 72,6% від загальної кількості¹¹. Значно скоротилась і плінність кадрів.

Все це стало основою для якісного зростання кадрового складу робітників лісової промисловості. Сьогоднішні лісоруби — робітники різних спеціальностей: бензо- і електропилщики, машиністи лебідок і повітряно-трелювальних установок, кранівники, електрики, оператори автоматичних ліній. Переважно це випускники спеціалізованих технічних курсів, училищ та технікумів мають неповну середню або середню спеціальну освіту. Особливо високий процент освіти серед молоді¹².

Зростання загальноосвітнього рівня робітників лісової промисловості відбувається паралельно з підвищенням їх кваліфікації, чого вимагає сучасний рівень виробництва, оснащеного складними машинами та механізмами. Для цього на підприємствах створено належні умови: для робітників, що навчаються, надаються відпустки із збереженням заробітної плати, створено кабінети і класи технічної освіти, прагнення до підвищення кваліфікації стимулюється засобами матеріального заохочення тощо.

Високий професійний рівень робітників, освоєння ними двох або кількох суміжних спеціальностей, дало можливість перейти до нових форм організації праці на лісозаготівлях. Основною ланкою виробництва стала мала комплексна бригада з 8—10 чоловік, яка має в своєму розпорядженні всі необхідні технічні засоби: бензопили, лебідки, навантажувачі, трактори. Робота в таких бригадах сприяє, з одного боку, раціональнішому використанню техніки, робочого часу, з другого — виховує у робітників почуття колективізму і відповідальності за результати своєї праці.

Одним з найважливіших завдань, якому завжди приділяється величезна увага в лісозаготівельній галузі, є охорона праці робітників. За роки Радянської влади вперше було створено сприятливі умови праці для робітників-лісорубів. Постійно діє служба охорони праці, до функцій якої входять систематична перевірка технічних і санітарно-гігієнічних умов праці та побуту, нагляд за дотриманням правил і техніки безпеки з боку адміністрації й робітників, проведення широкої масово-профілактичної роботи.

Щороку з фондів підприємств на поліпшення умов праці асигнуються значні кошти, які витрачаються для обладнання робочих місць, кімнат відпочинку, забезпечення робітників додатковим харчуванням, спецодягом, засобами індивідуального захисту.

Значну роль у поліпшенні умов праці робітників відіграє громад-

ськість. При місцевих комітетах профспілок працюють комісії охорони праці, які проводять семінари і консультації, організують конкурси на кращий стан техніки безпеки. Все це дає позитивні результати¹³.

Турбота партії і уряду про поліпшення умов праці робітників, скорочення тривалості робочого дня, перехід на п'ятиденний робочий тиждень з двома вихідними днями сприяли активнішій організації дозвілля. Це створило широкі можливості для кращої організації відпочинку робітників, підвищення їх технічного, загальноосвітнього і культурного рівня. Поряд з цим дедалі поліпшується й рівень матеріальної забезпеченості.

Крім оплати по праці вагому роль у бюджеті робітників відіграють виплати з фондів матеріального заохочення та премії, питома вага яких відносно розмірів зарплати становить 19,2%¹⁴.

Поряд з оплатою по праці, робітники-лісозаготівельники користуються й суспільними фондами споживання, з яких фінансуються витрати на безплатну освіту, медичне обслуговування, пенсійне забезпечення по старості.

Невпізнанно змінилися за роки Радянської влади і побутові умови лісорубів, що нерозривно зв'язано із вдосконаленням організації і управління виробництвом, впровадженням нової техніки та технології заготівельних робіт. Цьому сприяла також висока концентрація робітників на лісосіках при значному ступені механізації робіт. Усі бригади, які працюють на заготівлі лісу, забезпечені пересувними утепленими будиночками; на нижніх складах побудовано комфортабельні гуртожитки з усіма зручностями, підприємствами комунального обслуговування: пральнями, майстернями по ремонту одягу та взуття, їдальнями, магазинами та ларками.

Безпосередньо на лісосіки організовано доставку гарячих страв, створено котлопункти та роздаточні. Ціни на харчування знижено за рахунок фондів підприємств на 50%. Робітники безплатно забезпечуються спецодягом, взуттям, засобами індивідуального захисту.

До місця роботи робітників перевозять автобусами або утепленими автомобілями. Вони курсують щодня, а з віддалених лісосік робітників відвозять додому на вихідні дні.

Жилі кімнати в гуртожитках розраховані на 2—4 чоловіка і обладнані сучасними меблями, телевізорами, радіоприймачами, холодильниками. На обладнання гуртожитків об'єднання «Прикарпатліс» і Львівське обласне управління лісового господарства виділяють значні кошти.

Питання санітарного і медичного обслуговування систематично заслуховуються на засіданнях місцевих комітетів профспілки за участю представників адміністрації і працівників охорони здоров'я, медрадах, комісіях санітарної служби. При профілакторіях працюють обладнані найновішим устаткуванням водолікарні, лікувальні фізкультурні кабінети.

Високий технічний рівень сучасного виробництва вимагає від робітників і високого загальноосвітнього рівня, що веде до значного розширення кола духовних потреб. З другого боку, зростання матеріального добробуту створює всі умови для їх задоволення.

Різні види мистецтва — література, музика, театр, кіно відіграють з кожним роком все більшу роль у житті робітників. Найяскравішим показником зростання рівня їхніх духовних запитів є інтерес до художньої літератури, читання якої стало повсякденною потребою. Це знайшло своє відображення в даних, які характеризують укомплекту-

¹⁰ Лісове господарство, лісова, паперова і деревообробна промисловість, 1975, № 1.

¹¹ Лісове господарство, лісова, паперова і деревообробна промисловість, 1977, № 1.

¹² Поточний архів Львівського обласного управління лісового господарства і лісозаготівель.— Зведений звіт за 1976 р., розділ XII.

¹³ Поточний архів Львівського обласного управління... Звідний річний звіт за 1976 р., розділ VII.

¹⁴ Поточний архів об'єднання «Прикарпатліс». — Довідка про роботу, с. 10.

вання бібліотек робітничих селищ і гуртожитків, передплату газет і журналів. Так, наприклад, у бібліотеках, які обслуговують лісорубів Львівщини, нараховується понад 26 тисяч томів, з яких значну частину становить художня література. Для робітників передплачуються газети та журнали¹⁵.

Помітну роль у задоволенні духовних потреб робітників відіграють створені за роки Радянської влади клубні установи, червоні кутки, що діють на кожній лісодільниці, у кожному гуртожитку. Все це сприяє розвитку творчих здібностей самих робітників. Наймасовішою формою виявлення їх на сьогодні є художня самодіяльність, що активно відгукується на всі питання життя. Тільки на підприємствах Львівського обласного лісового господарства і лісозаготівель діє понад 20 колективів художньої самодіяльності¹⁶.

Робітники беруть активну участь у діяльності науково-технічних гуртків і товариств, громадських організацій.

Отже, докорінні зміни, що відбулися за роки Радянської влади в усіх сферах виробничого життя лісорубів Карпат, активно вплинули і на всі інші сторони буття. Цей процес, що розпочався в повоєнні роки, триває, маючи в своїй основі постійну турботу Комуністичної партії і Радянського уряду про дедалі повніше задоволення матеріальних і духовних потреб трудящих.

Львів

Р. Й. ФЕДИНА

¹⁵ Поточний архів Львівського обласного управління...—Звідний річний звіт за 1976 р., розділ XII.

¹⁶ Там же, розділ VIII.

ПРО БУРЛАЦТВО В БІЛОРУСІЇ

Протягом багатьох століть, аж до появи залізниць, найзручнішим і найдешевшим видом транспортування вантажів на далекі відстані були річки. Східні слов'яни вели жваву торгівлю з Візантією по Дніпру знаменитим «шляхом із варяг у греки», обмін вантажами із західноєвропейськими країнами здійснювався по Неману, Західній Двіні та Західному Бугу. На основі давнього судноплавства, коли човни на окремих ділянках рік доводилося перетягувати голіруч, напевне і започаткувалося бурлацтво.

У минулому столітті бурлацтво в Білорусії побутувало на всіх великих річках, зокрема таких, як Дніпро, Прип'ять, Березина, Неман, Західна Двіна, Західний Буг, а також на Дніпровсько-Бузькому та Огінському каналах.

«Правила», видані урядом 1842 року, узаконювали існуючий у західних губернях звичай віддавати кріпаків на сплав суден за контрактами з купцями. Після скасування кріпацтва бурлацтво було одним із джерел заробітку бідняків; селяни наймалися бурлакувати з тим, щоб заробити тяжкою працею якусь копійчину і мати змогу сплатити податок, купити хліба для родини тощо.

У Білорусії були відомі кілька традиційних способів пересування вантажних суден. Їх застосовували в залежності від напрямку і наявності вітру, конструкції та оснащення транспортного пристрою, рівня води в ріках, стану фарватера і берегів. Судноплавство вниз за течією називалося *сплавним*, а проти течії — *взводним*. На річках, переважно в пониззі, суднами керували за допомогою весел, жердин та вітрил. Для транспортування судна вгору доводилося використовувати, крім згаданих засобів, і людську тягу («бечеву») та завіз («подачу»).

Під час рейсів застосовували різноманітні засоби судноплавства. Найзручнішим, звичайно, вважалися, вітрила. Їх використовували переважно в тому випадку, коли судно йшло за вітром, без крутих заворотів. При доброму вітрі таке судно за день могло подолати відстань до 70 верст (верста дорівнює 1,066,8 км).

На відмілинах і в безвітряну погоду його транспортували за допомогою жердок — довгих очищених тичок з копитоподібним потовщенням або металевим наконечником. Робітники відштовхували ними судно, налягаючи грудьми на верхній кінець тички, де робилася спеціальна дерев'яна «подушечка». Ю. Янсон відзначав, що для руху судна за допомогою таких жердин на кожному борту зосереджувалося по 15 чоловік. «Дійшовши до кінця борту і зібравшись гуртом біля нього, робітники витягують жердини, йдуть в інший кінець і знову занурюють тички у воду... Ця тяжка й одноманітна праця проходить у глибокій тиші, ні пісень, ні жодного звука»¹. За допомогою жердин судна рухалися дуже повільно — від 6 до 15 верст за день. Приблизно таку ж швидкість розвивали й на веслах.

Проти течії судна здебільшого рухались людською тягою. Її застосовували при високій воді (після рясних дощів і паводків), коли жердки не досягали дна, та при зустрічному вітрі.

Процес транспортування вантажного судна заводом мав свою специфіку. Його спочатку прикріплювали станвоюю «кітвою» (якір), що мала вагу до 10 пудів. Потім удвічі меншу кітву відвозили на човні («дубкові») по ходу судна на 100—400 метрів (залежно від довжини канату — «подачі»), й закріплювали на дні річки. Другий кінець канату за допомогою «лямки», яку бурлаки прилаштовували на грудях, тягли по палубі в напрямку від носа до корми. Так повторювали кілька разів, доки судно не підтягувалося до станової кітви. За день вантажне судно просувалося всього на 5—7 верст.

У залежності від місткості судна кількість робітників на ньому коливалася від 8 до 30 чоловік. Особливо важко було транспортувати вантажі через греблі, де канати зволожувались, і це надзвичайно стомлювало бурлаків².

Дослідник цього промислу І. Зеленський зафіксував й інший спосіб вибирання канату на палубу. Для цього влаштовували на носовій частині корми спеціальну вертушку, на яку накручували канат, і таким чином «підтягували» судно до якоря³. Кодолу (линву) для транспортування судна використовували у тих випадках, коли окремі ділянки рік мали високі береги, що підступали близько до фарватера. Стежка, якою йшли бурлаки, називалась *кодолою*. Уздовж Дніпровсько-Бузького та Огінського каналів підвищення були штучно висипані.

Кодолами тягли Дніпром, Прип'яттю й Березиною байдаки та берлини, каналами — барки, по Неману рухалися витини, а по Західній Двіні й Дніпру — лайби. Взводне судноплавство було поширене на Дніпрі від Кременчука до Пінська й Борисова, де в основному перевозили хліб та кримську сіль.

На невеликих лайбах селяни доставляли в міста сільськогосподарські продукти, а з пониззя Дніпра до Києва — хліб і кавуни⁴.

Для транспортування великого шкута угору по Західній Двіні було потрібно 112 осіб: лоцман-кормчий, кашовар, 4 рульових (стернових), 2 кодольники, 2 підкодольники, 2 лісника і 100 лямочних. Кодола зустрічалася двох видів: тяжка («ричаг») до 10 пудів, що вико-

¹ Янсон Ю. Пинск и его район.—СПб., 1869, с. 69.

² Родин Ф. Н. Бурлачество в России.—М., 1975, с. 147.

³ Зеленский И. Минская губерния.—СПб, 1864, ч. 1, с. 167.

⁴ Максимович И. Н. Днепр и его бассейн.—К., 1901, с. 322.

ристовувалася переважно на порогах, та легка (до 4-х пудів), якою тягли вантажі на плесах і місцях, де річка мала спокійне русло.

Обов'язки між транспортниками були чітко розподілені: кормчий знаходився на передній частині судна і керував тягою, стернові стежили за кермом («стерном»), підкодьники на невеликих човнах підтримували линву, щоб вона не «лягала на воду», кодьники підіймали снасті на берег залізними вилами, лісники ж зрубували сокирами куші й різні зарості, що траплялися на шляху; лямочники, поділившись на дві групи, по чергово змінюючись через кожну милю, тягли канат. Невеликі човни (лайби) тягло 4—5 бурлаків. Проте таке транспортування було дуже повільним. Наприклад, від Якобштадта до Вітебська такий човен плив близько 4-х місяців. За цей час кормчий одержував від 50 до 100 крб., а робітники — по 5 крб.⁵

Про доставку суден линвою і завозом по Дніпру та Прип'яті свідчать численні документи Центрального державного історичного архіву БРСР. Зокрема, в угоді, яку уклали адміністрація маєтку Радзивілла з купцем Рашкиним 1861 року, йшлося про те, що кудець найняв у адміністратора Поліської округи Прохорова байдарку зі снастями за 100 крб. для транспортування вантажів від Пінська до Кременчука й назад⁶.

Линву на судні кріпили в такий спосіб. Мотузку («ліна»), довжиною до 50 м., одним кінцем прив'язували за вітрило або спеціальну тичку, а до іншого, що витягувався на берег, «чалились» бурлаки. До линви прив'язувалася лямка — полотняна кільцеподібна смуга, довжиною близько 2 м і завширшки 15—20 см. До неї кріпилася тонка вірвова довжиною 1—2 м. Вона з'єднувалася з линвою (канатом) за допомогою дерев'яної палочки («шуркі») та гачка.

Під час роботи бурлаки йшли ритмічним кроком, викидаючи ліву ногу і приставляючи до неї праву. Бурлаки змушені були працювати за будь-якої погоди, долаючи броди і яруги. Серед бурлаків траплялися й жінки, переважно на Західній Двіні та Дніпрі⁷.

Кінна тяга для транспортування суден у Білорусії застосовувалася рідко, бо береги річок тут круті або заболочені.

Угору по Прип'яті, Ясельді а також Дніпровсько-Бузькому каналі бурлаки тягли і плоти з лісом. На один пас (пліт довжиною 100—150 м) споряджали влітку 15, а навесні 30 бурлаків. Кілька робітників, прилаштувавшись на плоті, відштовхували його від берега жердками («ялінами»), («лясками») ⁸.

У журналі «Живая старина» за 1906 рік відзначалося: «Тяжка бурлацька праця все ще застосовується і в наш час. Щоправда, у вік пари й електрики бурлакування значно скоротилося, але деінде ще люди тягнуть лямку і розбуджують бурлацькими піснями, подібними на стогін, глухі місця, що розташувалися довкіл берегів» ⁹.

Поява парових суден в середині XIX ст. поступово витіснила бурлацтво. Остаточоно воно зникло лише на початку XX ст.

Мінськ

Н. І. БУРАКІВСЬКА

⁵ Сапунов А. Река Западная Двина.— Витебск, 1893, с. 354.

⁶ ЦГИА БССР, ф. 694, оп. 3, с. 673, л. 26, 27.

⁷ Сапунов А. Река Западная Двина, с. 355; Живая Старина, вып. II, отдел V, 1906, с. 35.

⁸ Янсон Ю. Пинск и его район, с. 87.

⁹ Живая старина, вып. II, отдел V, с. 35.

Трибуна молодого дослідника

Килими Полісся

Серед традиційних зон українського килимарства — Полтавщини, Київщини, Поділля — особливо виділяється Полісся. Проте багаті традиції поліського килимарства порівняно з іншими до цього часу ще належно не висвітлені в мистецтвознавчій та етнографічній літературі. Їхні художні традиції не знайшли розвитку в сучасних художньо-промислових осередках республіки.

Поліське килимарство за художньо-стилістичними ознаками — самостійне мистецьке явище, яке є оригінальною сторінкою в українському народному ткацтві. У своєму розвитку воно чітко поділяється на дві підзони: західну і східну. В основу першої покладено смугастий орнамент, друга використовує геометричний, рослинний, антропоморфний та зооморфний.

Західна підзона займає Волинську і Рівненську області до річки Горинь, східна простягається від річки Горині до Дніпра. В останній виділяється басейн річки Ужа, де килимарству притаманне співіснування як смуг, так і складних геометричних, рослинних, антропоморфних та зооморфних побудов.

Західнополіські килими подібні до прибалтійських, польських та інших західноєвропейських смугастих килимів. Східна група має аналогії з подільськими, буковинськими, закарпатськими, а також молдавськими, румунськими, болгарськими, вірменськими, азербайджанськими, башкирськими та середньоазіатськими. Подібність виявляється також у термінології.

Перші письмові відомості про поліські килими знаходимо вже в X ст. в розповіді про вбивство древлянського князя Олега в Ісручі, тіло якого «вынесоша и положиша на ковре»¹. В даному випадку про походження цих килимів нема згадки, однак відомо, що килимарство у східних слов'ян має дуже давні традиції². Про його досконалість, що формувалася протягом віків,

свідчить і той факт, що вже в IX ст. слов'янські килими торговельними шляхами через хозарські землі проникали на Схід³. Торговельними шляхами на слов'янські землі, зокрема на Волинь у XVI ст., потрапляли східні килими.

З XVII—XVIII ст. маємо письмові відомості про широке промислове виробництво килимів у поміщицьких майстернях на Волині. Їх виготовляли кріпаки, за стилем і технікою це був тип народного килима. За такими виробами, що відрізнялися від східних, закріпилася назва «коври домашньої роботи». Народні килими, які виготовлялися на традиційних засадах, називалися «килимком український» (Західне Полісся), «килим старорежимський» (східне Полісся). Ці назви побутують і сьогодні.

Килими у поліщуків мали в основному побутово-обрядове призначення. Був звичай у святкові дні вивішувати килим на жердку, або на нього викладати ткани чи вишиті подушки. Йому відводилася важлива роль у весільних та похоронних обрядах. Молоде подружжя, як правило, при вінчанні стояло на килимі. При похоронних обрядах (у басейні ріки Ужа) килимами «в козаки» та «в круги» покривали коня, що віз небіжчика. При цьому килим ще обв'язували спеціально витканою вузькою крайкою, чорною і білою смугами по центру (с. Беги Коростенського району Житомирської області). Якщо ховали молодого хлопця, то на покритого килимом коня сідав хлопець-«маршалок», супроводжуючи померлого на кладовище. Труну з небіжчиком клали на килим, який опускали в могилу.

Сировиною для поліських килимів служила конопляна, льняна та вовняна пряжа. Ткати їх на верстатах горизонтального типу (кроснах). Такі ткацькі знаряддя застосовувалися на Поділлі, в Карпатах, в Західному Сибіру (Тюменська та Курганська області РРФСР), Башкирії, Середній Азії та на Балканах. В окремих

¹ Запаско Я. Українське народне килимарство.— К.: Мистецтво, 1973, с. 5.

² Там же.

³ Голубовский П. Болгары и хозары.— Киевская старина. Т. 22.— К., 1888, с. 59.

зонах паралельно використовували й верстати вертикального типу.

За технікою виконання поліські килими поділялися на два основні типи. Для західної зони характерне саржеве ткання, що давало смугастий пружковий орнамент. Така техніка мала назву «рубцова́та», а виробни, виготовлені таким способом — «килимки». Для східного Полісся (басейн ріки Ужа) та Київщини характерна техніка рахівна, т. зв. «спускана», а килими — «спусканіе». Тут основними були два моменти, що чергувалися. Внаслідок «спускання» створювалися ступінчасті обриси — провіти-дірки та «накладання», коли дві кольорові нитки закручувалися на спільній нитці основи, утворюючи зазублення. Ця техніка давно відома на Україні, її використовують також при орнаментуванні рушників, скатертин (Поділля, Підкарпаття), а найбільше для оздоблення наволочок, сорочок тощо (Житомирщина). Виступає вона і на більш широкому культурному ареалі, включаючи Поділля, Карпати, Закарпаття, Полтавську, Чернігівську області України, Курську, Тюменську, Курганську області РРФСР та народи Балкан і Сходу. Крім того, в обох зонах Полісся наявні елементи козарської техніки, тобто коли на нитках основи нав'язували кольорові вузли з вовняних ниток. Ці виробни мають назви — «коци» (Любомльський район Волинської області).

Найбільше поширення ця техніка дістала на західній межі Полісся та Волині (Володимир-Волинський район), де такі виробни називалися «коберцями» і готувалися виключно для весільних обрядів.

Поліські килими, як і інші види ткацтва — рушники, скатерки, спідниці, крайки, були одноколірні, а також орнаментовані смугами й складнішими геометризованими мотивами. Зокрема, килими одноколірної фактури називалися «сукно». З описів давніх похоронних звичаїв відомо, що померлого завивали в сукно фіолетового кольору⁴, який на Поліссі називали «синім». Зелене⁵ та синє⁶ сукно використовувалося у весільних обрядах. Сукно чорного кольору правило за надгробочне покривало, про що згадується у працях М. Теодоровича — дослідника побуту поліських та волинських селян⁷.

Смугастий орнамент вважається найдавнішим і найбільш поширеним у килимарстві багатьох народів. Наприклад, у болгар давні килими, орнаментовані в смуги, мали назву «шарені черги»⁸, а на Поліссі

сі — «рабчуні». У процесі дальшого розвитку художнього оформлення килима на смугах з'являються геометричні мотиви, до яких належать найпростіші елементи, виконані технікою перебору під дошку, а також ручною — «переклад». Це «пальчики», «косячки», «бедрачки» тощо. Такий орнаментований килим, наприклад, у болгар називався «килимовою чергою», а на Поліссі — «попротиканим килимом».

Наступним етапом в орнаментуванні килимів є зображення центрального мотиву, що складався з одного чи двох елементів, наприклад, ромба, поділеного на чотири частини, що мав назву «кулаки», або антропоморфного зображення — «козака» з розетою, вміщеною у восьмикутник — «круг».

Композиція, що складається з центрального поля і кайми, — найдосконаліший етап у формуванні килимів.

За своїми художніми особливостями поліські килими також поділяються на дві підзони: західну та східну. Для західного Полісся найбільш типова смугаста композиція. Ці килими не мають кайми («боку»), і називаються «килимами» (Волинська область) та «пасяками» (Ровенська область). Смуги на полі килима мають доцентрове розміщення, і, як інші геометризовані мотиви, відтворюють певну символіку. Наприклад, центральні смуги, що називаються «плашками», «полозами», очевидно, походять від змія «полоза», відомого з давніх волинських легенд. Смуги також мали назви «бузьки», «детинки», «сирітки», «дороги», які пов'язувалися з символом родючості. Композиція «лялька», утворена з групи кольорових смуг, можливо, походить від язичеського свята «лялі» або «красної гірки», в основі якого також лежав мотив родючості.

«Пляшка» — це зубчаста смуга, здебільшого золотисто-жовтого забарвлення, що виступала на «полянках» червоного, синього, фіолетового, сірого, зеленого забарвлення килима. Інші смуги залежно від розміщення мали назви «дитинки», «сироти», «сторожі» тощо. Наприклад, «дитинки» розміщувалися по боках «плашки», зубчасті «сторожі» виступали обабіч «дитинки», а вузькі «сироти» — поміж широкими смугами.

Килими східної зони (басейн р. Ужа), як і західної, у своїй основі мають традиційну смугасту побудову. Однак тут використовуються і складні композиції з рослинних, антропоморфних та зооморфних елементів. Вони зуться «килими». Загальнопоширеними типами східнополіських килимів є «в круги», «в козаки», «в кулаки», а також вазонні композиції. Килими «в круги» («в чоловіки», «в тарелки», «в кубки») основним елементом мають розету, вписану у восьмикутник. Цей елемент має назву «волове око», «рогата клеточка», «рогата квіточка», «тарелкова квіточка». Розету ж просто називають «брамкою», «клеткою», «козаком», «рогаткою», «кубичком».

Центральне поле таких килимів складається з двох рядів — у кожному по чотири

ри «круги», що щільно прилягають один до одного.

Розета, вписана в круг, має чотири широкі пелюстки, які закінчуються півромбовим елементом — «рогами» білого кольору. В центр розети вписано восьмиконечний хрест темночервоного кольору, всередині якого маленький білий або жовтий хрестик. Більший з них утворює немовби стилізовані антропоморфні зображення з піднятими руками. Між чотирма пелюстками розети вміщені ромбоподібні або квітоподібні знаки, що нагадують голови, повернуті на чотири сторони. Така композиція має назву «козак». Площини розети, утворені від поділу восьмиконечного хреста, забарвлюються у зелені і фіолетові, світліші й темніші відтінки, що нагадує рух по колу. Восьмикутник, у який замкнена розета, обведений подвійними прямими й зубчастими смугами білого та жовтого кольорів, між якими виділяється темночервоний. На місці зіткнення восьмикутних фігур проходять три прямі смуги білого, жовтого і червоного кольорів, що ніби замикають «круг». Саме в цих місцях вписуються ромбові зображення зеленого, жовтого, фіолетового кольорів, розміщені на зубчастій смугі. Ці елементи нагадують гадючі голови і, очевидно, виступають як оберігаючі знаки, що мають назву «кулаки». Подібні мотиви бачимо на «гюлях» (кругах) у туркменських килимах, де вони виступають з чотирьох боків основного елемента у вигляді гачкоподібних зображень з назвами «той, що кусає», «той, що жалить»⁹.

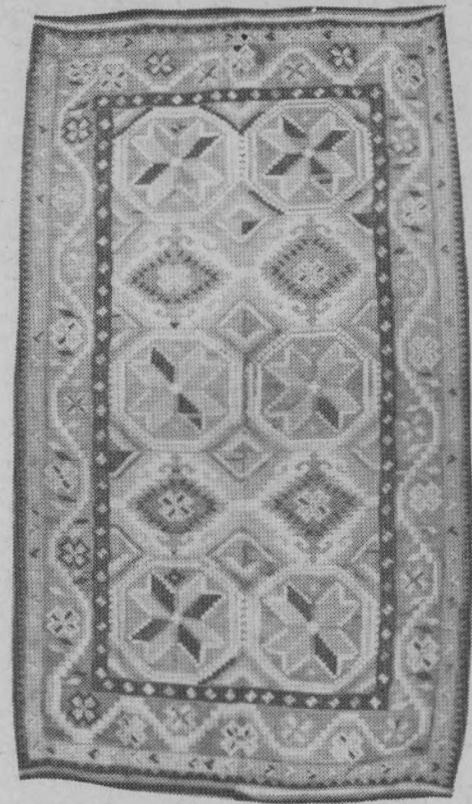
Якщо розглядати поле такого килима з конструктивного боку, то воно справді нагадує замкнену споруду, чітко поділену на клітинки, які в свою чергу діляться «стовпцями». Такі елементи в народному ткацтві носять назви «стовпець», «дворики» «клітки», «брамки». Ці килими мають дві кайми із стилізованими антропоморфними, зооморфними й рослинними зображеннями. Наприклад, на першій каймі виступають дуже згеометризовані обриси дерев та антропоморфні зображення, які чергуються то вгору, то вниз головами. На другій смугі, обрамленій зубами, безперервною лінією зображені стилізовані антропоморфні фігури, що нагадують літеру «ж», а також стилізовані дерева, на місці сполучення яких з'являються гостропелюсткові розети з ромбиком посередні.

Дослідник килимів Середньої Азії В. Г. Мошкова в елементах «круги» вбачає певну символіку і вважає їх священними племенними знаками або родовими емблемами¹⁰. Ф. В. Гогель ці знаки також розглядає як господарську одиницю, що складається з окремих ділянок — саду; загону для худоби, зрошувальної системи¹¹.

⁹ Мошкова В. Г. Племенные голи в туркменских коврах. — Советская этнография, 1946, № 1, с. 159.

¹⁰ Там же, с. 160.

¹¹ Гогель Ф. В. Ковры. — М.: Гос. изд.-во архитектуры и градостроительства, 1950, с. 34.



Килим «в козаки». XIX ст. С. Чоповичі Малинського району Житомирської області.

Інший загальнопоширений тип килима має назву «в козаки». Його центральне поле, умовно поділене на смуги, в яких чергуються елементи розет, вписаних у восьмикутники, і складний комплекс фігур «в козаки». «Козаки», як правило, робилися темночервоного кольору на білому тлі, яке мало зелене обрамлення, тоді як розети, чергуючись між смугами «козаків», змінювали забарвлення на червоне і фіолетове, створюючи відповідну динаміку поля. Фігурний комплекс з назвою «козаки» складався з трьох основних елементів, що утворювали складний комплекс антропоморфних фігур доцентрового і відцентрового розміщення. Ці килими мають в основному дві кайми: перша — хвиляподібна або зубчаста смуга «крівуля» з розміщеними по ній зірчастими чи квітоподібними мотивами («крилечки», «квіточки», «матільчики»), на другій каймі зображення нагадують трикутники — «зуби». У цьому килимі переважає темночервоне — «пуввишнє» забарвлення, з яким поєднуються білі, зелені, жовті, а також фіолетові відтінки.

Окрему групу становлять килими з ромбовими елементами, що зуться «в кулаки». В основу композиції таких килимів покладене ромбоподібне зображення, по боках якого виступають фігурні похрести.

⁴ Труды общества исследователей Волини. — Житомир, 1902, с. 98.

⁵ Архив Юго-Западной России. Ч. I, т. VI. — К., 1883, с. 317.

⁶ Українські народні пісні в записках Зоріана-Доленги Ходаковського. — К.: Наукова думка, 1979, с. 162.

⁷ Теодорович М. I. Историко-статистическое описание церквей и приходоу Волинской епархии. — Почаев, 1899, с. 79.

⁸ Станков Д. Черги і килими. — Софія: Изд-во на Българска та Академия на Науките, 1968, с. 23.



Килим кінця XIX ст.
с. Бехи Коростенського району
Житомирської області.

В центрі поля — фігурний ромб, поділений на чотири ромбові площини — «кулаки». Інколи в «кулаках» чітко простежуються зооморфні зображення з виразно окресленими рисами. Похрестя, що виступають обабіч ромба, також нагадують стилізовані зооморфні зображення (с. Щорсівка Коростенського району на Житомирщині). Килим має кайму, обведену «зубами», що складається з квадратів, фігурних ромбів та розет. Основне забарвлення килима жовтогаряче, інші кольори використані менше — яснозелений, ясножовтий, білий, червоний, темнофіолетовий. Ромби — «кулаки» вирішувалися у зелено-біло-червоних, зелено-жовто-червоних, жовто-фіолетово-червоних; ясножовтих-червоних-чорних кольорах. Похрестя, що виступають обабіч ромба, мають фіолетові й червоні кольори. Своєрідні забарвлення мають елементи кайми, в яких виступають вишнєві, фіолетові, яснозелені, ясножовті та білі кольори. Ці вироби поширені на Коростенщині (Житомирська область). Поле килимів «в кулаки» іншого типу, суцільно вкрите ромбовими розводами, в центрі яких виступає зображення хреста. Виконували їх у теплій гамі з переважанням жовтих, червоних, білих, зелених, фіолетових тонів.

Широкого розповсюдження набули килими із зображенням дерева, вазона, квітів, що також нагадували зооморфні мотиви. Зокрема, килими із зображенням дерев були обов'язковими у посаду молодої і називалися «посажні». У цих килимах елементи дерева також нагадували триголову змію і жіночу фігуру. Подібні зображення простежуються і в північоросійських вишивках. Так, у колишній Ярославській, Петербурзькій, Оленецькій губерніях голови лебедів нерідко переходять у кінські і зливаються з ними¹². Тут також характерне поєднання жінки і змії¹³.

Композиція центрального поля «посажних» килимів складалася з двох рядів дерев, по три у кожному. Стовбур дерева угорі завершувався двома трапецієподібними головами, що виростили одна з другої. Першу з них вінчав «круць» — есоватий знак та два стилізовані листки, які нагадували роги («ріжки»). Друга голова, що виростала з неї, символізувала жіночу, на якій вималювалося трикутне зображення хустини. Гілки обабіч стовбура також закінчувалися овальними трапецієподібними головами та зображеними на них «круцями». Збоку від голів відходили дволистки, які імітували зображення дзьобів. Між рядками дерев бачимо ромбоподібні зооморфні зображення, що немовби обєрігають «дерево життя»¹⁴. Поле в таких килимах оточене зубчастою каймою, з хвилеподібною смугою «кривулею» та стилізованими зооморфними мотивами на ній. Чергуючись між завитками смуги, вони виконують функцію оберегів. Поле в цих килимах темнокервоне, дерева — зелені, а квіти — різних відтінків. Ці вироби називають «старорежимськими», тобто такими, що ткалися з покоління в покоління.

На поліських килимах збереглися рідкісні композиції із схематичним зображенням жіночих постатей з піднятими вгору руками. Поле килима умовно ділиться на три широкі орнаментальні смуги стилізованими деревцями, що нагадують також стилізовані антропоморфні зображення. За деревами — по дві схематично зображені жіночі постаті, утворені з двох вертикально зіткнених ромбів, які поділені на чотири частини так, що схожі на обличчя. Від верхнього ромба відходять вгору дві руки, схематично передані, що закінчуються стилізованими пірамідо-антроподеревоподібними зображеннями, які, очевидно, є символом дальшого росту, розмноження. Від нижнього ромба вниз відходять дві смуги під кутом, що імітують ноги, а по його боках — три горизонтальні смужки. На нижній і верхній смугі килимового поля всередині між фігурами знаходяться два знаки у вигляді літери «ж», і по одному збоків. Всередині, під цими елементами зображені два топірці, лезами повернені до середини. На боках фігур, під елементами подібними до літери «ж», зображено по одному топірцеві, леза яких відхилені в протилежні боки. На середній смугі виступає дещо інша композиція. Зокрема цей елемент (літера «ж») розміщений посередині між фігурами, і збоку однієї фігури (зліва), а збоку другої (справа) есоватий знак. Під елементами літери «ж» зображені ромби з хвостиками, а під середнім, ще додатково топірець, тоді як під есоватим знаком знаходяться тільки топірці. Топірці повернені лезами в один бік — направо. Поле килима обведено зубчастою смугою. Килим обведений каймою з елементом «кривулі», на якій розміщені

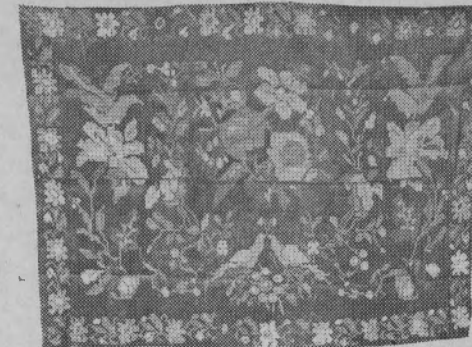
пірамідо-антропоморфні зображення і фігурні елементи з листочками.

Традиції поліського килимарства продовжують розвиватися в наш час. Використання промислової сировини та барвників певною мірою вплинуло на його фактурні та композиційні форми.

Художні особливості сучасного поліського килима також формуються у двох підзонах: західній і східній. Для західної властиві яскраві композиції, що складаються із смуг (синіх, червоних, рожевих, оранжевих, фіолетових кольорів), які виступають на чорному, темнозеленому, темнобурячковому, темнофіолетовому полях. Такі елементи з кольорових смуг мають назви «райдуги». Подібна композиція властива і для західної Білорусії, Прибалтики, Польщі.

На східній зоні Полісся (басейн р. Ужа) поширений тип килимів з квітковими і зооморфними зображеннями. Причому він характерний і для більш широкого східного ареалу, включаючи територію Поділля, Буковини, Закарпаття (Тячівський район), а також Молдавію, Румунію, Болгарію. Вони поширені також в Білорусії, Курській та Воронезькій областях РРФСР¹⁵.

Орнаментальні мотиви сучасних східно-поліських килимів складають квіти, колоски, роги достатку. Є припущення, що в цих композиціях відображено давні символи родючості, коли на засіяні поля русалки виливали росу з рогів, після чого почи-



Сучасний килим.
С. Дідковичі Коростенського району
Житомирської області.

налися колоситися хліба¹⁶. Зустрічаються квіткові килими, на яких зображено голуби білого і синього кольору з розпростертими крилами. Очевидно, вони символізують крилатих птахів-дівчат, які мали зв'язок з небом і посилали на землю дощ. На користь цього припущення свідчить те, що голуби обведені хвилястими смугами синього кольору, що імітують потоки води¹⁶. Поліське килимарство як художньо-творче явище заслуговує на вивчення і широку популяризацію його зразків у сучасному побуті.

¹⁶ Там же, с. 98.

О. Т. ДУДАР-НЕСТЕР

Львів

¹⁵ Рыбаков Б. О. Русское прикладное искусство. X—XIII в., с. 98—99.

НАРОДНОПІСЕННІ ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ У СОЛОСПІВАХ ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО

Серед діячів західноукраїнської музики XIX — початку XX ст. особливо помітна постать Остапа Йосиповича Нижанківського. Композитор, диригент і пропагандист, збирач фольклору — він зробив помітний внесок у демократизацію і професіоналізацію західноукраїнської музики. Ще за життя композитора його хорові твори «Золоті зорі», «Гуляли» (обидва на тексти Ю. Федьковича), ряд солоспівів і обробок народних пісень здобули загальне визнання.

Однією з головних рис творчості Нижанківського є зв'язок з фольклором. За прикладом М. В. Лисенка він не тільки записував, але й здійснював обробки народних пісень. Зокрема, досконалістю і професійною майстерністю відзначаються його обробки народних пісень для голосу із супроводом «Ой в полі садок», «Отамане, батьку наш», «Колисанка», «Ой

Морозе, Морозенку». Розвиваючи творчі засади лисенківських обробок і перекладаючи народнопісенні засоби, О. Й. Нижанківський, крім історичних, чумацьких пісень опрацьовує ліричні, сирітські, наймитські, жовнірські і коломийки, характерні для західноукраїнського фольклору. Про серйозне зацікавлення О. Й. Нижанківського фольклором свідчить рукописний збірник народних пісень, зібраних ним у 1891 році¹.

Зв'язок солоспівів композитора з народними піснями та романсами найбільше виявляється в мелодиці. Він використовує народнопісенні виражальні засоби як міського, так і селянського фольклору. Поширеною формою міського пісенного фольклору були так звані старогалицькі ліричні пісні — романси літературного

¹ Див.: Пісні народні зібрав і ноти зложив О. Нижанківський (рукопис). — Львів, 1891. Рукопис зберігався в бібліотеці Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, нині переданий до Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка.

¹² Маслова В. Г. Орнамент русской народной вышивки. — М.: Наука, 1978, с. 65.

¹³ Там же, с. 95.

¹⁴ Рыбаков Б. О. Русское прикладное искусство. X—XIII в. — Л.: Аврора, 1971, с. 79.

походження. Цей фольклорний пласт мав вплив на романсову творчість композитора, який, до речі, і сам був автором подібних творів — «Прошай, подруго моєї весни» (сл. І. Іванцева), «В той день, коли я дім покинув вітця» (сл. Г. Глибовицького), «В гаю, зеленім розмаю» (сл. І. Іванцева) тощо, які стали народними².

Наприкінці XIX — початку XX ст. відбувається зближення міського пісенного фольклору з селянським. Особливе взаємопроникнення та природне синтезування із старогалицькою пісенністю помітне в таких жанрах селянського фольклору, як ліричні й танцювальні пісні. Велику роль у цьому процесі відіграло поширення в Галичині зразків ліро-епічного фольклору, носієм якого були лірники і кобзарі. Ці пісні мали значний вплив на солоспів О. Й. Нижанківського, особливо щодо відтворення в них лірико-драматичного настрою. Цінними слід вважати спроби композитора в переосмисленні обрядових жанрів (солоспів «Не видавай мене заміж» на слова І. Іванцева).

Композитор прагнув до синтезування різножанрового фольклору, вдало використовуючи його образність і зміло підпорядковуючи фольклорні елементи своїм художньо-творчим задумам. Однією з особливостей творчого переосмислення О. Й. Нижанківським народнопісенних виражальних засобів є відсутність прийомів фольклорного цитування як методу. Безперечно, сюди не відносяться його обробки народних пісень, які треба розглядати хіба що як передумову втілення фольклору в жанрі романсу³. Однак, саме з народними піснями, з їх сприйняттям, записом та художнім опрацюванням пов'язаний підсвідомий характер використання фольклору у солоспівах композитора.

Тут можна виділити в основному два жанрові різновиди народного лірико-побутового романсу: ліричний і танцювальний (з помітною перевагою ознак першого). Складовою частиною мелодики солоспівів композитора є характерні для названих жанрових різновидів звороти мелодії, кадансові закінчення, метроритміка, гармонічність тощо. За характером переосмислення фольклору і жанрово-тематичними ознаками їх можна умовно поділити на дві основні групи. До першої належать романси, що характеризуються одножанровим емоційним настроєм. Як з погляду тематики (мотиви кохання, розлуки, туги за молодістю тощо), так і за музичними

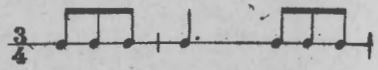
² Див.: Українські народні романси. — К.: Видавництво АН УРСР, 1961, с. 328.

³ Не завжди, однак, треба розглядати художні обробки фольклору як передумову зв'язків творчості композитора із народними піснями. Інколи вже перші твори, засновані на фольклорі, стають оригінальними композиціями з яскравими індивідуальними стильовими рисами, наприклад, ряд солоспівів С. П. Людкевича.

ознаками, наприклад за формою (переважно-одно-двочастинна проста), вони близькі до народних пісень-романсів — «Верніться, сні мої» (сл. О. Бобикевича), «Прошай, подруго моєї весни», «О не забудь», «В гаю, зеленім розмаю», «В той день, коли дім я покинув вітця».

До другої групи відносяться солоспиви, в яких композитор переосмислює ліро-епічний фольклор та поєднує його з іншими жанрами, передусім з лірико-побутовим, частково з обрядовим. Щодо тематики — тут помітна роль соціального елемента, що ж до музичної форми — найчастіше використовується рондо.

Романси першої групи відзначаються задушевністю, безпосередністю висловлення, м'яким ліризмом, елеґійністю, що сприяло їх популярності. Близькість мелодики цих романсів до народних пісень виявляється насамперед у затактовій будові фраз, тридольному і баркарольному метроритмі, чисто «романсових» мелодико-інтонаційних та кадансових зворотах. Найбільш характерною для ритмічного рисунка цих романсів є така фігура: у їх



мелодичі виразно виступає декламаційність. Зв'язок із міським музичним побутом, зокрема із інструментальними його формами, зумовив гармонічний склад мелодики. Їх ладогармонічною основою є мажор-мінор. Подібно до більшості старогалицьких пісень солоспівів Нижанківського, які відносяться до першої групи, засвідчують ритмо-інтонаційну спорідненість з українськими народними романсами. Про це свідчить їх інтимно-елеґійне забарвлення, перевага мінору, як наприклад, у романсах «Верніться, сні мої», «Прошай, подруго моєї весни», «Ах, де ж той цвіт?» (сл. В. Масляка). Особливо у двох останніх відчувається спільність ритмоінтонацій з такими українськими народними романсами, як «Ой не світи місяченьку». Композитор переосмислює у своїх солоспівах кадансові закінчення цього твору. Спорідненість солоспівів Нижанківського з народними романсами виявляється у виключній вокальності, наспівності, природному плавному розвитку мелодичної лінії тощо.

Характерним щодо переосмислення пісенно-танцювального фольклору є романс «Над озером», мелодика якого виявляє ритмоінтонаційну спорідненість з такими, поширеними у тогочасному музичному побуті Галичини жанрами, як шумки, козачки, коломийки. Зв'язок з останніми зумовлений тут віршованою будовою, поетичною образністю і виявляється у ритмічній будові мелодики. Подібні прийоми синкопованого ритму зустрічаємо і в інших солоспівах композитора, а також у

фортепіанній композиції «Вітрогони»⁴. Принагідно відзначимо, що як для коломийкових, так і пісень інших жанрів, наприклад, обрядової «Ой в полі садок» та козацької «Гей горами, козаче», що записані й опрацьовані О. Й. Нижанківським⁵, цей ритм є характерним.

Розглядаючи романси О. Й. Нижанківського, особливо першої групи, треба відзначити вплив на них вальсового ритму. Композитор його трактує по-різному — в традиціях українського лірико-побутового романсу (середні й повільні темпи), чисто танцювальних або ж близьких до них інструментальних жанрів (середня частина солоспіву «Ах, де ж той цвіт»), або як застосування різних перехідних форм вальсового ритму.

Цікавий матеріал для виявлення зв'язків романсового жанру композитора з народними піснями та романсами становлять солоспиви другої групи: «Минули літа молодії», «Не видавай мене заміж», «І молилася я» та «Скорбна дума» (сл. О. Кониського) тощо. Характерною їх особливістю є спроба синтезувати різножанровий фольклор (лірико-побутовий, лірико-епічний та обрядовий) при художній інтерпретації поетичних творів. При цьому Нижанківський найчастіше застосовує рідковживану в жанрі солоспіву музичну форму рондо, в якій написав ряд солоспівів «Минули літа молодії» (сл. Т. Шевченка), «І молилася я», «Не видавай мене заміж», а також відомий дует «Люблю дивитись» (сл. О. Кониського). Тісно пов'язана з образно-поетичною будовою віршів-першоджерел солоспівів і з особистими уподобаннями композитора форма рондо дала можливість композитору глибоко проникнути в зміст і повніше розкрити художньо-поетичний образ, у контрастному зіставленні подати музичний матеріал, динамізувати твір. Відзначимо, що в кожному конкретному випадку специфіка музичної форми рондо залежить від поетичного тексту. Наприклад, рефрен у творі «Не видавай мене заміж» або переходить з вокальної партії в партію супроводу, або скорочується його друге речення. В солоспіві «Минули літа молодії» відповідно до поетичного тексту рефрен повторюється інколи й тричі підряд, причому, крім згаданого прийому перехо-

⁴ Див.: Хрестоматія української доживотної музики. — К.: Музична Україна, 1976, ч. 2, с. 147.

⁵ Див.: Пісні народні, зібрав і ноти зложив О. Нижанківський. — Львів, 1891. Зокрема, синкопованим ритмом відзначаються такі записи: коломийки для трембіти (№№ 1, 2), коломийки про панщину, а також під назвою «Дала-сь мене, моя мати» (без стор.); Українські народні пісні з репертуару Соломії Крушельницької. — К., 1971, с. 12; а також обробку О. Й. Нижанківського народної пісні «Гей, горами, козаче» (автограф пісні в архіві Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка).

ду мелодії з вокальної партії в супровід, широко застосовуються прийоми модуляційності, варіантного розвитку.

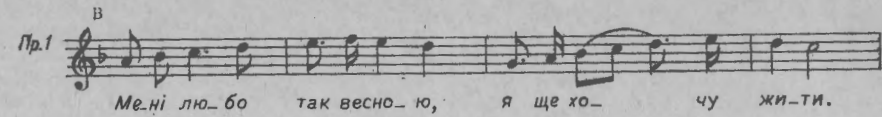
Специфіка музичної форми рондо дозволила композитору широко й різноманітно застосувати прийоми синтезування різних видів фольклору. Так, в одному й тому ж творі переосмислюються два різновиди побутового фольклору — ліричний і танцювальний, елементи яких взаємодоповнюють художній образ і навіть певною мірою створюють контраст. Показовим щодо цього є солоспів «Не видавай мене заміж», де якраз завдяки переосмисленню ліричного й танцювального фольклору особливо виразно виступає тематично-образний контраст між епізодами твору. Переосмислення лірико-побутового фольклору тут фіксують епізоди «В» і «Д» (пр. 1, 2), а пісенно-танцювального — епізод «С» (пр. 3 а, б).


Як і в романсах Нижанківського першої групи, ознаки лірико-побутового жанру тут виступають у тридольному метроритмі, в типових мелодико-інтонаційних романсових зворотах тощо (епізоди «В» і «О» у пр. 1, 2). У порівнянні з романсами першої групи тут відсутня затактованість, що пояснюється особливостями будови віршів та наближенням їх музичної інтерпретації до народнопісенних джерел. Пісенно-танцювальний епізод («С» у пр. 3) за характером мелодії дещо нагадує романс «Над озером», хоч тут мелодика гнучкіша, багатша, рельєфніша. Спорідненість із коломийковими піснями (синкопований ритм) виразно виступає у кінці рефрену (пр. 3 б), загалом же мелодія рефрену має козацький характер (пр. 3 а). Отже ритмоінтонаційний зв'язок цього епізоду солоспіву «Не видавай мене заміж» з поширеним в музичному побуті Галичини XIX ст. шумками, козачками, коломийками цілком очевидний. Подібним характером мелодики відзначається солоспів «І молилася я».


Характерною ладогармонічною особливістю таких побудов (рефренів чи епізодів) у солоспівах композитора є цілковита перевага мінору з ознаками ладової перемінності (мінор-мажор), що було властиве побутовим жанрам української професійної музики XIX ст.

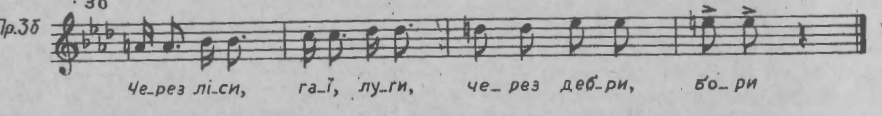
Для розкриття поетичного змісту в цьому, та й інших солоспівах, О. Нижанківський, синтезуючи фольклор, застосовує як образно-узагальнений тип мелодики, так і прийоми художньої конкретизації. Якщо перше досягається переважно засобом переосмислення лірико-побутового та танцювального фольклору, то друге — шляхом поєднання мелодики лірико-епічного складу з прийомами «омузичення» поетичної інтонації слова, що разом утворює гнучку речитативну мелодіку⁶. Вона якнайкраще розкриває ри-


⁶ Щодо «омузичення» поетичних інтонацій тексту, то композитор використовує творчі знахідки речитативно-декламаційного стилю оперних сольних номерів.

Pr.1 

Pr.2 

Pr.3a 

Pr.3b 

Pr.4 

си мелодичного стилю Нижанківського, що ґрунтується на глибокому знанні ліро-епічного фольклору (кобзарські думи та лірницькі пісні). Особливо варто підкреслити звуковисотну спорідненість мелодики солоспівів композитора з фольклором. Як відомо, мелодика лірницьких пісень і дум відзначається початком фраз на високих нотах. Такою будовою мелодичної лінії, зокрема, характеризуються записані й опрацьовані композитором народні пісні «Гей горами, козаче» та «Отамане, батьку наш»⁷. Подібний характер виявляють окремі речитативні епізоди і рефрени вищезгадуваних солоспівів, наприклад, початок таких творів, як «Минули літа молодії», «Не видавай мене заміж», «Скорбна дума». Всі названі твори у вокальній партії починаються стрімкими злетами мелодії від домінантового до верхнього основного звука. Ек-

спресивний тон цього руху, його підвищена емоційність, простежуються у цілому ряді солоспівів і фольклорних записів Нижанківського.

Підвищеної емоційності висловлення композитор домагається завдяки виключно метроритмічним засобам (метроритмічною організацією звуків мелодики) на противагу ліро-епічним зразкам (думи), у яких головним засобом підвищення емоційності, крім характерної метроритміки (тріольно-пунктирний, ритм шістнадцятими), є також ладотональні прийоми (підвищення у мінорі IV і VI ступенів). Прикладом щодо цього може бути перший епізод одного з ранніх солоспівів Нижанківського «Минули літа молодії». Мелодика такого типу була створена Нижанківським під впливом лірницького фольклору. Про це красномовно свідчать риси мелодики композитора, які мають спільне з цим жанром фольклору, а саме: речитативність, початок фрази мелодії, підвищена емоційність тощо. Впливи лірницьких пісень та дум позначилися й на тематиці солоспівів митця (вибір поетичних текстів, їх художня образність). Більшість його солоспівів, що належать до другої групи, проїняті мотивами сирітсь-

кої і наймитської неволі, самотності тощо. Особливо характерним з цього погляду є один з його кращих солоспівів «І молилася я». Цікаво, що навіть виявляючи виразні ознаки пісенно-танцювального фольклору, мелодика рефрену названого солоспіву має зазначену рису будови — початок згори (пр. 4).

Своєрідним зразком застосування виразної речитативної мелодики є рефрен солоспіву «Не видавай мене заміж». Крім уже виявлених ознак ліро-епічного фольклору і властивого композиторові прагнення до «омузичення» поетичних інтонацій, у солоспіві «Не видавай мене заміж» помітні деякі ознаки переосмислення (у синтезі з іншими) обрядового фольклору, зокрема весільних пісень. Це простежується у застосуванні Нижанківським прийомів мелізматики, тріольно-пунктирного та ритму шістнадцятими — ознак, так би мовити, вільної імпрізаційності, характерної для практики народного виконавства, особливо весільних пісень. Прийом вільно-метричної будови мелодики, застосований у цьому солоспіві, свідчить про правильне розуміння композитором проблеми творчого переосмислення традицій фольклору. Для підтвердження сказаного можна порівняти рефрен солоспіву Нижанківського «Не видавай мене заміж» з його ж фольклорним записом весільної пісні «Тихий, буйний віроньку». Обидва відзначаються вільним трактуванням метроритміки, умовністю застосування тактових рисок⁸. З усіх весільних пісень, зібраних і вміщених композитором у рукописному збірнику «Пісні народні...», ця пісня, а також «Казавсь ми, кленів листочку» найближчі за ритмо-інтонаціями до солоспіву «Не видавай мене заміж».

Певний інтерес з погляду використання митцем ліро-епічного фольклору виявляє солоспів «Скорбна дума». Цей речитативний твір — спроба композитора переосмислити деякі ознаки українських народних дум, наприклад, тріольно-пунктирну ритміку, деякі елементи т. зв. «думного» ладу (мінор із IV вис. ст.), а також характерні для історичного фольклору мелодико-інтонаційні й кадансові звороти із застосуванням ознак фрігійського мінору.

Чи не найцікавішою спробою Нижанківського творчо переосмислити обрядовий фольклор у його, так би мовити, «чистому» вигляді є солоспів «Ой шумить ліщина». Цей твір цікавий не стільки застосуванням ознак мажоро-мінорної системи, скільки їх художнім синтезом із натурально-ладовими прийомами. Ця риса професійної творчості взагалі ха-

рактерна для української радянської культури⁹. Вона була започаткована основоположником української музичної класики М. В. Лисенком і продовжена українським композитором дорадянського періоду. На жаль, спроба поєднати здобутки західноєвропейської музичної класики (мажоро-мінор, прийоми ввідноновості) з натуральною ладовістю українського старовинного фольклору (скажімо, обрядовий фольклор) не набула у творчості Нижанківського, крім згаданого солоспіву, дальшого розвитку. Щоправда, окремі елементи цього художнього синтезу двох систем (західноєвропейського мажоромінору із натурально-ладовими прийомами) простежуються і в рефрені солоспіву «Не видавай мене заміж».

Окремо слід сказати про народнопісенні особливості фактурно-гармонічних прийомів супроводу в солоспівах Нижанківського, що особливо помітні вже в обробках українських народних пісень для голосу із супроводом. Зокрема, в цих обробках широко вживані прийоми органного пункту, біфункційності, неповних тривуків, паралельного руху, побічної гармонії тощо, які дістали розвиток у другій групі творів. Так, у солоспіві «Не видавай мене заміж» використано прийоми неповної гармонії, органного басу, паралельних співзвуч. А солоспів «Ой шумить ліщина», крім зазначених прийомів, характеризується ще й застосуванням побічної гармонії. У солоспівах композитора можна знайти ще ряд подібних випадків застосування народнопісенних прийомів гармонії супроводу. Серед них певне місце займають і традиційні засоби народного інструментального музикування, зокрема, звуконаслідування гри на народних інструментах у солоспіві «Зима» на слова польської письменниці М. Маєрової. З народними виконавськими традиціями пов'язане й застосування скрипки (разом з фортепіано) для супроводу в солоспіві «Минули літа молодії». Крім зазначених вище (прості одно-, двочастинні — перша група), він використовував двочастинну куплетно-варіаційну («Ой шумить ліщина») і найбільш улюблену форму рондо, народнопісенне походження якої не викликає сумніву.

Остат Нижанківський був одним із перших західноукраїнських композиторів, хто глибоко усвідомив значення фольклору для розвитку професійного музичного мистецтва і зробив у цьому напрямку перші вагомі спроби. Він створив цілий ряд солоспівів, у яких художньо синтезував найбільш поширені у західноукраїнському музичному побуті фольклорні жанрові ознаки з розвиненими формами професійної вокальної музики.

Дрогобич

Р. П. СОВ'ЯК

⁸ Цим О. Нижанківський ніби попереджає деякі фольклористичні принципи С. Людкевича, застосовані ним у «Галицько-руських народних мелодіях» (наприклад, відсутність тактових рисок) та їх блискуче переосмислення у солоспівах цього видатного композитора.

⁹ Див.: Золочевський В. Ладогармонічні засади української радянської музики.— К.: Музична Україна, 1976, с. 91—93.

К. В. КВІТКА І ДОСЛІДЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ ВОЛИНИ

Безпосереднє знайомство К. В. Квітки (1880—1953) з фольклором Волині розпочалося передусім завдяки Лесі Українці. Щира дружба з нею вплинула на остаточне формування поглядів молодого Квітки, спрямування його діяльності на вивчення фольклору і етнографії. З 1898 по 1913 рр. Квітка періодично записував почуті від Лесі, а також від її матері, брата Михайла та сестри Ольги Косач-Кривинюк народні пісні, танці, хороводи. Серед цих зразків найбільше було творів з Волині. Треба відзначити, що Леся протягом усього життя пронесла любов до волинського краю, зберегла в своїй пам'яті пісні, звичаї, які переймала від селян, їх дітей. Квітка ж допоміг їй фіксувати пісенні скарби волинян, упорядковував, видавав їх у різноманітних збірниках, а пізніше вводив в свої наукові дослідження.

Уже до першого фольклорного видання («Збірник українських пісень з нотами», 1902), упорядкованого Квіткою, ввійшла пісня, записана від Лесі Українки («Ой на горі пшениченька»). Незабаром Товариство дослідників Волині підготувало збірник «Дитячі гри, пісні й казки з Ковельщини, Лушини і Звягельщини на Волині. Зібрала Л. Косач. Голос записав К. Квітка» (К., 1903). Пізніше Климент Васильович відзначав, що, цей збірник складений Лесею Українкою, мелодії записані з її голосу, вказівки на варіанти в інших джерелах зроблені ним особисто. Підготовка і друкування здійснювалися за гроші, надані в кредит (до реалізації видання) сестрою батька Лесі Українки Оленою Антонівною Тесленко-Приходько.

Збірка друкувалася малим тиражем. А тому Квітка знову опублікував ці та інші записи. Пізніше ці твори були перевидані у збірці «Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу» (К., 1971), а також в дев'ятому томі дванадцяти томного видання творів Лесі Українки (К., 1977).

У 1904 році Квітка разом з Лесею Українкою підготував до друку збірку «Народні пісні до танцю». До неї ввійшли 50 волинських танцювальних мелодій, записаних від Лесі Українки, а чотири — від Івана Франка. Мелодії творів зафіксував Квітка. Збірник мав вийти в Одесі, але надрукувати його за життя Лесі Українки не вдалося. Лише значно пізніше Філарет Колесса опублікував ці записи в ювілейному збірнику «Леся Українка» (Львів, 1946).

Звернення Лесі Українки до М. Ф. Комарова через три роки після того, як щойно згаданий збірник був надісланий в Одесу, свідчить, що Квітка планував видати ще одну збірку. У листі до Філарета Колесси 15 травня 1909 р. вона повідомляла про роботу Квітки над записами народної музики з її голосу, просила дізнатися, скільки коштувало б у Відні видання 500 строф українських пісень. Це мав

бути збірник лише мелодій з текстом під нотами перших строф (латинськими літерами). Видно, що робота над збіркою була швидко завершена, бо, виїжджаючи на лікування з чоловіком в Єгипет, Леся Українка писала М. В. Кривинюку, що надіслала йому етнографічні матеріали Клименту Квітки і частково свої. Далі з листа відомо, що серед фольклорних записів, які знаходилися в посилці, було понад півтисячі мелодій. Леся дуже турбувалася, щоб якось не загубилися народні пісні, бо в такому випадку їх би не вдалося відновити.

Спільна праця К. В. Квітки і Лесі Українки тривала порівняно недовго. 1913 року, відчуваючи близьку смерть, поетеса наспівала Клименту Квітці останні десятки пісень, більшість яких чула від жителів Волині.

Через деякий час після смерті Лесі Українки Квітка приступив до підготовки видання всіх мелодій, які він почув і записав від Лесі. Влітку 1916 року він їздив до Гадяча, де жила Олена Пчілка, щоб показати їй рукопис майбутньої збірки. На цей раз Квітка прагнув уникнути неточностей, які були у збірнику 1903 року, а тому попросив зробити коректуру збраного матеріалу. Олена Пчілка дала цінні зауваження щодо паспортизації пісень та допомогла закінчити роботу над упорядкуванням збірки.

Київське видавництво «Час» надрукувало на гектографії цей збірник під назвою «Народні мелодії з голосу Лесі Українки, списав і упорядкував Климент Квітка» (Ч. І, К., 1917; Ч. ІІ, К., 1918). У передмові до нього Квітка писав, що «сі пісні переймала Леся Українка найбільше від люду свого рідного і коханого волинського краю в дитячі літа і в ранній молодості»¹. Далі він зазначав, що ці мелодії з голосу Лесі Українки були записані в 1899 і 1900 роках у Гадячі і Києві, в 1907, 1908 роках — у Балаклаві та Ялті і 1913 року — в Кутаїсі.

При підготовці матеріалів до публікації Квітка провів велику дослідницьку роботу, подавши до кожного зразка ґрунтовні коментарі. «Моїм завданням, — писав Квітка, — при обробленні сього збірника було показати з можливою повністю музичні паралелі до вміщених тут пісень»².

Значно поштовхнула фольклористична діяльність Квітки після Великої Жовтневої соціалістичної революції. З 1920 по 1933 рік він працює в Академії наук України, з 1922 очолюючи роботу Кабінету музичної етнографії³.

В 20-ті роки вчений особливо багато зробив для розвитку музичної фольклористи-

¹ Передмова до збірника «Народні мелодії з голосу Лесі Українки списав і упорядкував Климент Квітка». Ч. І. — К.: Час. 1917, с. 1.

² Там же, с. 19.

³ Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. — К.: Наукова думка, 1978, с. 193.

стики на Україні. Як керівник Кабінету музичної етнографії він організував збирання народної творчості в усіх регіонах України. Для цього він згуртував навколо себе значне коло молодих фольклористів, які були віддані справі вивчення і популяризації народної музики. Розширюючи сітку постійних кореспондентів, співробітників Кабінету музичної етнографії, Квітка налагодив творчі зв'язки з М. Гайдаєм, М. Некозаченком, Н. Дмитруком, В. Кравченком, Д. Ревуцьким та багатьма іншими, які активно записували фольклор різних місцевостей України, зокрема і Волині.

Багато уваги приділяв він підготовці нових видань фольклору. 1922 року виходить його збірка «Українські народні мелодії. З 743 зразків — 685 зібрані особисто Квіткою в 1896—1921 рр. Волинських пісень з точною вказівкою на місце запису тут близько 70.

У цьому збірнику слова пісень не друкувалися, але в тих випадках, коли мелодії варіювались і нотна передача варіацій вимагала музичного запису всіх строф пісень, вони подавалися повністю. У зв'язку з браком паперу і коштів для друку Квітка був змушений до мінімуму скоротити видання і наукові коментарі до нього. Проте навіть у коротких поясненнях він подав імена носіїв фольклору, зазначав, у яких населених пунктах здійснено записи.

Часто фольклорні зразки передавали особливості мови місцевих співаків. Проте К. Квітка скаржився, що знаки нотного письма не дають можливості повністю зафіксувати експресію і передати особливості давнього стилю співу. І все ж збірка Квітки є одним з найцінніших видань українських народних мелодій 20-х років.

Здійснюючи керівництво Кабінетом музичної етнографії, Квітка великого значення надавав польовій фольклористичній роботі, особисто беручи участь, зокрема в збиранні фольклору Волині. В рукописних фондах ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН Української РСР збереглися матеріали, зібрані К. Квіткою в 1924—1925 рр.⁴ Серед них — 109 пісень (веснянки, купальські, петрівчані, жнивні пісні, колядки, шедрівки, історичні, ліричні, чумацькі, снірські та ін.). В коментарях до записів зазначено, що пісенні зразки записано від носіїв фольклору, які найповніше могли розкрити художні особливості, характер виконання пісні. Так, дитячий фольклор записувався від дітей і підлітків (переважно від дівчаток), ліричні пісні — від лірників, ліричні твори — від жінок, молоді.

Збирання фольклору в реальних умовах допомогло Квітці зробити цікаві спостереження над специфікою виконання пісень.

Очолоючи роботу Кабінету музичної етнографії, Квітка визначив шляхи вивчення народної музики, інструментознавства, розробивши для цього програму дослід-

дження їх діяльності та побуту⁵. Вчений сподівався, що «вона викличе відгук не від самих музикантів, але і взагалі від людей, що бажають працювати над дослідженням життя»⁶. З цієї метою програма була надрукована і розіслана навчальним закладам, різним науковим установам і організаціям, окремим дослідникам, краєзнавцям. Програма передбачала комплексне вивчення питань, пов'язаних з навчанням, організацією, суспільним становищем, поглядами народних музикантів. Це була велика і оригінальна праця. Проте вона не дала бажаних наслідків. Як відповідь на запитання програми надійшов лише один матеріал з відомостями про народних музик Правобережної України.

Через чотири роки після виходу програми вивчення діяльності і побуту професійних народних музикантів на Україні К. Квітка опублікував статтю «До вивчення побуту лірників»⁷.

У середині двадцятих років Квітка звернувся до ґрунтовного вивчення окремих народних пісень (зокрема про дівчину, що «помандрувала з зводителем» і про дітозгубницю). В своїх наукових розвідках вчений використовує твори відповідної тематики різних регіонів України, Білорусії, Польщі та інших країн. Досліджуючи віршову, музично-ритмічну форму пісень, вчений звертається до волинських зразків, записаних Лесею Українкою, Оленою Пчілкою, Софією Рокоссовською. Він використовує зразки з Волині, зафіксовані Н. Дмитруком, М. Гайдаєм, особисті польові записи та матеріали рукописних фондів Кабінету музичної етнографії, Етнографічного відділення Музичного товариства ім. М. Леонтовича.

У сорокові роки Квітка продовжував працювати над дослідженнями про взаємозв'язки музики східних слов'ян (на матеріалах мелодій російського, українського та білоруського народів).

У праці «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен»⁸. Квітка проводить порівняння білоруських жнивних, купальських, весільних пісень з російськими і українськими. Останні беруться здебільшого із записів, зроблених у Київській, Вінницькій і Житомирській областях. Зразки з Волині тут представлені записами

⁵ Збірник історико-філологічного відділу УАН, № 13 (Праці Етнографічної комісії). Вип. 2. — К., 1924.

⁶ Квітка К. Професійна народні співці й музиканти на Україні. (Програма для дослідів їх діяльності й побуту). — Збірник історико-філологічного відділу УАН, № 13 (Праці Етнографічної комісії). Вип. 2. — К., 1924, с. 5.

⁷ Первісне громадянство та його пережитки на Україні. Вип. 2—3. — К., 1928, с. 115—129.

⁸ Квітка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств. — В кн.: Квітка К., Избранные труды. В двух томах. М.: Советский композитор, 1971. Т. I, с. 107.

⁴ Рукописні фонди ІМФЕ, ф. 6—3, од. зб. 66.

Лесі Українки з Колодяжного (Волинської області). Квітка один з перших в історії фольклористики проводить порівняння волинських обрядових пісень з російськими.

В історії музичної фольклористики заслуга Квітки полягає і в тому, що він одним із перших приступив до розв'язання складних питань порівняльного вивчення музичного фольклору слов'ян. В статті «Явлення общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен восточных славян»⁹ Квітка розглянув питання спільності в болгарському і східнослов'янському фольклорі. Волинський варіант пісні «А ми просо сіяли» дається у порівнянні з двома російськими. Зіставлення російських, болгарських, українських пісень дало можливість автору провести вдале

порівняння строфових форм варіантів, а разом з тим довести подібність болгарської, народної пісні з східнослов'янськими.

Отже, українські пісні (зокрема з Волині) поряд з російськими, білоруськими, болгарськими в наукових дослідженнях К. В. Квітки активно використовувалися для обґрунтування ідеї єдності слов'янської культури.

Наукова діяльність Квітки сприяла розвитку радянської фольклористики України, зокрема вивченню фольклору Волині. Квітка вивчав як музичний фольклор, так і народну поезію, свята, обряди, звичаї Волині і своїми дослідженнями відкрив широкий доступ до скарбниці духовної культури цього краю. Цю роботу активно продовжують сучасні радянські дослідники народної творчості.

⁹ Квітка К. Избранные труды. В двух томах. Т. I, с. 191—212.

С. І. ШЕВЧУК

Ровно



А. Г. Балабін.
Та, що біжить по хвилях.
Кришталі. Київ. 1978.

НАРОДНІ ТАЛАНТИ

СУЧАСНЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО ЗАПОРІЗЬКОЇ ОБЛАСТІ

Запорізький край здавна славиться традиціями народного декоративно-прикладного мистецтва, що, зокрема, підтверджують численні експонати історико-краєзнавчих та народних музеїв області. За повоєнні роки тут відбулося сімнадцять обласних виставок самодіяльних художників і майстрів декоративно-прикладного мистецтва.

Вироби запорізького заводу «Сувенір» на Виставці досягнень у народному господарстві СРСР і Виставці передового досвіду в народному господарстві УРСР майже щороку удостоюються високих оцінок. Головний комітет ВДНГ СРСР нагородив їх дипломом I ступеня з врученням золотої і трьох бронзових медалей. В лабораторії заводу під керівництвом майстра Якова Куковинця працює колектив молодих, талановитих митців. Сувеніри «Гарас Бульба з синами», «Український дует» Г. Шамаєва і Ф. Югана, «Запорозький козак на бочці» В. Тікана, «Хліб-сіль» В. Семчука демонструвалися на міжнародній виставці в Монреалі.

Твори майстрів Т. Федоровича «Млин», В. Стегури «Козацький штоф», Є. Зябкиної «Запоріжжя», «Українська хата» затверджені художньою радою і рекомендовані для масового виробництва. У цих роботах автори поєднують дерево і литво з металу.

В Оріхівському районі здавна відоме мистецтво гаптування. Районні виставки творчості народних умільців і самодіяльних художників визначили найкращих вишивальниць — Л. Дубину і О. Воруль з с. Василівки, Н. Захарову та Н. Кириленко з с. Любичького, М. Дев'ятко з с. Юрківки. У Куйбишевському районі працюють майстри вишивки В. Ланець, Г. Мигрохіна, О. Дикарева, П. Павлів, у Веселівському — молоді гаптувальниці Л. Дорохова з с. Єлизаветівки та А. Мальована з с. Чкалова. Майстри гаптування живуть і в Пологи́вському районі — М. Нестерен-

ко, М. Орлова, М. Усатенко з с. Чубарівки. Вироби Н. Філіпенко, М. Кривих і В. Яковлевої, М. Назаренко, О. Самокині, Л. Сириці, Л. Земляк демонструвалися на зональній виставці у Дніпропетровську.

Численні експонати краєзнавчих музеїв у Запоріжжі, Мелітополі, Бердянську та в народних музеях області розповідають про талановитих майстрів минулого, які прекрасно володіли технікою різьблення. Традиції народного різьбярства продовжують сучасні майстри. Молодий різьбяр С. Астахов з Мелітополя на зональну і республіканську виставки представив декоративну таріль, скриньку і чорнильний набір, що дістали загальне схвалення.

Майстром дерев'яних мережив називають В. Білаша з Гуляйполя. Усе хатне начиння в його квартирі прикрашене тонкою різьбою. Жоден орнаментальний мотив не повторюється. В Токмацькому районі в с. Жовтневому живе майстер круглої і барельєфної різьби І. Лісник. О. Куншенко з м. Бердянська — учасник багатьох республіканських і всесоюзних виставок. В с. Чапаєвці Пологівського району — відомий різьбяр по дереву М. Авдієнко. В обласному центрі працює ряд різьбярів по дереву, рогу і кістці, органічному склу. В. Рибін — учасник республіканських виставок, різьбить по дереву, Б. Федоренко — по кістці й рогу. Його «Запорозькі козачки» були на художній виставці в м. Бельфорі (Франція). Б. Андрушин виготовляє статуєтки з органічного скла. Оригінальні вироби з коріння у Г. Пивоварова. На першій Всесоюзній виставці художників-флористів у Москві його нагороджено дипломом ВДНГ СРСР.

Здавна на Запоріжжі займалися ткацтвом. На другій районній виставці в Оріхові загальну увагу привертали роботи ткалі В. Романцової з с. Нікольського. У Запоріжжі живе відома килимарниця Є. Мельник. Вона виготовила килим з портретом В. І. Леніна і подарувала його Міжнародному конгресу жінок, що відбувся у 1963 році, а до 100-річчя з дня народження Ілліча виготовила килим «Ленін». Яскрава декоративність, тонке чуття композиції — характерні риси творчості майстра. Н. Голубчикова, Л. Куликова, В.

Сошникова, К. Никифорова із Запоріжжя — учасниця республіканських і всесоюзних виставок. Їхні вироби відзначаються багатою видумкою та іскрометним гумором.

Після Постанови ЦК КПРС «Про народні художні промисли» розвиток народних промислів на Запоріжжі активізувався. У Токмаці при місцевому заводі металогосптоварів працює цех художньої кераміки. Очолюють колектив молоді керамісти О. і В. Пожидаєви, а О. Семиволос організував групу художнього лиття з металу. На одній із ділянок головного підприємства запорізького об'єднання «Моторобудівник» освоєно виготовлення сувенірів з відходів титану. Методом художнього тонного лиття тут роблять підсвічники, оригінальні підставки для ручок і олівців, сувенірні ножи тощо. На Запорізькому титано-магнієвому комбінаті також діє цех, де з успіхом освоєли художнє лиття і карбування. Ці сувеніри користуються широким попитом у населення.

Цех майоліки Запорізького заводу будматеріалів налагодив випуск керамічного посуду: набір для галушок, макітри, кукли, горщики, миски тощо. Випуск цих потрібних товарів зростає. Організована експериментальна група керамістів на Запорізькому заводі вогнетривів. Майстри І. Безземельний та В. Харинська створюють цікаві зразки художньої кераміки.

1974 року в Оріхові при райпобуткомбінаті організовано відділ художнього ткацтва. Нині оріхівські килими знають не тільки в Запорізькій області, а й по всій Україні.

При Запорізькому заводі «Металопобут» створено ювелірні, філігранні, карбувальні та галантерейні дільниці. Тут працюють А. Акопян, В. Пантюх, Х. Чапчакчі, В. Окаров, яким присвоєно звання «Майстер золоті руки».

Обласне управління лісового господарства також відкрило цех сувенірів, які виготовляються з дерева і тирси. За місяць невеликий колектив (у цеху працює 11 чоловік, яких очолює ентузіаст О. Приєскін) виготовляє понад 100 сувенірів — келихів, карафок, ваз, підносів.

Але, на жаль, основні осередки художніх промислів ще не відроджені, наприклад, терпіннівське гончарство на Мелітопільщині. Тут здавна виготовляли різні полив'яні глечики, корчаги, вази і миски, оздоблені яскравим рослинним орнаментом. Продукція місцевої артілі «Вапно» незмінно користувалася широким попитом у населення не тільки Запорізької, а й інших областей України. Зразки цієї кераміки зараз можна побачити хіба що в експо-

зиції історико-краєзнавчого музею Мелітополя.

Вже кілька років іде мова про відродження гончарного промислу на заводі «Керамік» в Оріхові. Тут є для цього досить великий вибір місцевих матеріалів.

У Терпінні й Молочанську, Михайлівці й Пришибі, в Оріхові й Кушугумі та в багатьох інших містах і селах області гончарні промисли могли б стати джерелом додаткових прибутків у колгоспах, як це робиться в Чернігівській, Черкаській, Полтавській, Чернівецькій, Івано-Франківській та Закарпатській областях. Вони щороку відправляють на базари і в торговельні організації художні й побутові вироби народних умільців на десятки мільйонів карбованців.

Справа не лише в тому, щоб відродити традиційні промисли, а й створити нові. Скажімо, в с. Гусарці Куйбишевського району побутує мистецтво декоративного візерункового килимарства. Тут є чимало самобутніх майстрів — М. Чернецова, О. Каріка, Є. Бойко, М. Дораз, Л. Кривицька, К. Крючкова та багато інших. Килими, виткані ними, демонструвалися на районних, обласних і республіканських виставках. Нині ними зацікавилися в Художньому фонді УРСР. Декор цих виробів поєднує геометричні елементи із стилізованими квітами і листям. В селі Троянах на Бердянщині мистецтво вишивки існувало ще у повоєнні роки. Вироби артілі користувалися великим попитом.

В районах області традиційними осередками лозоплетіння були села Балки, Скельки, Мала Білозерка Василівського району, села Біленьке і Мар'ївка Кам'янсько-Дніпровського району, с. Юрківка Оріхівського району тощо. Ще в перші роки Радянської влади кустарі, об'єднавшись у промартілі, налагодили виробництво предметів з лози та осоки: кошків, етажерок дитячих колик, крісел, столів та ін. З часом виробництво таких виробів різко знизлося, а подекуди й зовсім занепало.

В нашій області є багато майстрів, які володіють мистецтвом різьблення по дереву, інкрустації соломкою, мозаїки, інтарсії, випалювання, карбування тощо. На жаль, більшість із них організаційно не об'єднані. Тільки час від часу їх збирає обласний Науково-методичний центр народної творчості та обласний Науково-методичний центр художньої самодіяльності, хоча на Запоріжжі є всі необхідні умови для розвитку художніх промислів.

С. В. ЛАТАНСЬКИЙ

Запоріжжя

це щира мелодія, пісня земній красі. Життєрадісна гармонія давніх святкових барв складає смисл кожної роботи художниці.

У картині «Ранок» показано пробудження природи від перших променів сонця.

Потяглися до світла тендітні паростки рослин, почали розпускатися ніжні пелюстки квітів, на гілці змахнув крилами казковий птах.

Пташине царство і рослинний світ в декоративних малюнках майстра нерозривно пов'язані. Ось, наприклад, композиція «Балерина», в центрі якої граціозно виступає птах, чимось нагадуючи павича або журавля. Ритм його рухів, вигини крил, обриси пишного хвоста вплетені в стебла, листя, пелюстки. Вдивляючись в них і знаходиш у цій роботі щось спільне з іншими творами. Здається, вже знайома «жар-птиця» з малюнка «Ранок», але це тільки поверхове враження. Подробицями малюнка та особливо кольоровою гамою художниця створює незліченні варіанти подібних мотивів. За все своє життя вона їх не повторила в жодній роботі.

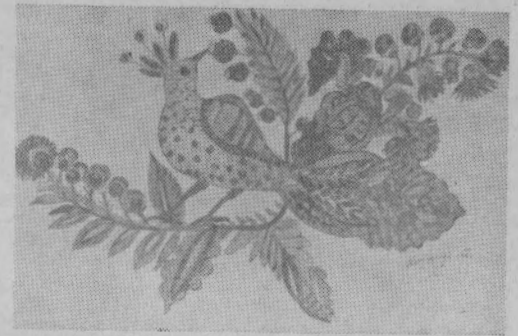
Кожний народний майстер добре знає можливості своїх матеріалів, досконало володіє тільки йому притаманними прийомами. Прихильність до них закріплює традицію, на якій ґрунтується народне мистецтво. Талановитий художник іде своїм шляхом, створюючи свій самобутній стиль. Творчість М. І. Наумчук — це імпровізація. В залежності від складності задуму майбутня робота, як завжди, починається з ескізу на окремому аркуші паперу. Накреслюється тільки головне і характерне. Коли художниця бере в руки пензлі і фарби — ескіз їй вже не потрібний. Далі підказує невичерпна уява.

Майстер усе життя вчилася самотужки — у природи, відкриваючи її красу і відтворюючи в рисунках. Її заповітна мрія — здобути освіту в художньому закладі — не здійснилася. Перешкодила війна. Любов до мистецтва пододала всі труднощі, і не було більшого щастя, як відчувати, що твоє мистецтво потрібне людям.

У кімнаті Марії Іванівни на стіні висить дорога для неї річ — глиняна декоративна розетка, на білому тлі якої зображена рельєфна, розмальована квітка. Це — пам'ять далекої юності, перші творчі паростки, що проросли на благодатній землі рідної Житомирщини, де в мальовничому селі Вчерайшому художниця прожила понад сімдесят років. Зараз вона вже точно не пригадує, звідки і як виникла в неї думка ліпити і розписувати такі «глиняні букети». Мабуть, це їй передалося від матері, яка була першою рукодільницею на все село. Розетки Марії, а пізніше — кумедні фігурки птахів і звірів (вона робила їх одну за одною) з радістю розбирали селяни.

В 20-і роки про чистий білий папір можна було лише мріяти, і Марія малювала свої квіткові композиції на тканині. Людям дуже подобалися її килимки, зроблені на звичайному полотні. А художниця мріяла про папір. Аквапель на тканині ставала тьмяною, а гуаш і глиняні фарби, якими гончарі розписували вироби, швидко обсіпалися. Олійних фарб не було зовсім.

Папір різних сортів і розмірів, акварель



М. І. Наумчук. Декоративний розпис. Папір, гуаш. Донецька область, 1979.

і гуаш стали її улюбленими матеріалами вже в повоєнні роки. Коли люди підняли свій рідний колгосп, потяглися і до краси. «Чого тільки не переробили в ті роки жіночі руки, — пригадує Марія Іванівна. — Чимало довелось попрацювати в рільничій бригаді, яслах, сільській бібліотеці... А гуртки художньої самодіяльності! Якось молоді загорілося поставити спектакль. Тут і згодилося моє захоплення. Малювала декорації, ліпила і розписувала різну бутафорію, навіть грим накладала».

Перша персональна виставка Марії Іванівни відбулася в 30-і роки. В один з пам'ятних днів клас сільської школи розквітнув, наповнився птахами і квітами небаченої краси. Помилуватися роботами майстра сходилися люди з сусідніх сіл. У ті роки й прийшло визнання до М. І. Наумчук. Незабаром її роботи з'явилися на обласних, республіканських, всесоюзних виставках народних майстрів. Мистецтвознавці відзначали зрілу майстерність, самобутність стилю художниці.

Цей стиль має глибоке життєве коріння. Здавна на Україні широко побутувала традиція оздоблювати хати орнаментальним розписом. При цьому особливо виділялися піч, вікна і двері, простінки тощо. З часом декоративний живопис втратив залежність від стіни. Затишок у хатах створювався завдяки малюнкам, які виконували на папері. М. І. Наумчук малювала їх дуже багато, навибір. Нині вчорашні малюнки зайняли в народному мистецтві своє місце як самостійний жанр.

У Марії Наумчук одна з найулюбленіших тем — квіти і птахи. Повторюються назви творів, мотиви, композиційні прийоми, але — художній образ — ніколи. Щоразу її «волошки», «маки», «жоржини», «голуби», «соловейки», «лісові чари», «ромашки», «льняні поля», «вишні-наречені», «лісові пісні» чарують чимось особливим і новим. Марія Іванівна детально не відтворює оточуючий світ, а інтерпретує його, виявляючи власне розуміння краси.

Творить художниця невимушено і легко. Коли образ уже з'явився, М. І. Наумчук на звичайному папері, акварельними фарбами наносить контури мотиву, народженого фантазією. Спочатку з'являється гнучке стебло однієї квітки, потім іншої, по-

РОЗПИСИ М. І. НАУМЧУК

Майстер з Донбасу Марія Іванівна Наумчук все своє довге життя (1900 року народження) самовіддано малює. Її квіти —



М. І. Наумчук. Декоративний розпис. Папір, гуаш. Донецька область. 1979.

ступово по краях вони переплітаються в ритмічний візерунок з листя, бутонів, пелюсток. Посередині аркуша майстер накреслює обриси красеня-півня, який витягнув шию, ніби чогось чекаючи. До півня простягає ручку дівчатко. «Перше знайомство» — так називається ця робо-

СПІВЕЦЬ НАРОДНОГО ЖИТТЯ

Ім'я Ярослава Васильовича Пстрака, талановитого українського живописця і графіка кінця XIX—початку XX сторіччя, відоме широким колам громадськості. Він жив і творив у важких умовах, коли західні області України входили до складу Австро-Угорської монархії. Художник віддав багато сил справі звільнення рідного краю від соціального і національного гноблення. Разом з видатними сучасниками, піонерами відродження національного реалістичного мистецтва К. Устяновичем, І. Трушом, М. Івасюком, О. Кульчицькою та іншими, Я. В. Пстрак прагнув наблизити свою творчість до життя народу.

Я. В. Пстрак народився 24 березня 1878 року в містечку Гвіздці на Станіславщині (тепер Івано-Франківська область). Після закінчення Коломийської гімназії обдарований юнак продовжував навчання в Мюнхенській Академії мистецтв, де в той час, на відміну від багатьох інших європейських академій, дотримувались реалістичних традицій. Після закінчення навчання і повернення на батьківщину його творча діяльність спрямовується до рішучої і самовідданої боротьби за правду в мистецтві.

Починаючи з 1900 року, він проживає у Львові, його твори широко експонуються на художніх виставках. Я. В. Пстрак стає відомим як портретист та ілю-

стра, в якій ніжні акварельні тони доповнені щільним густим кольором гуаші.

Як справжнє народне мистецтво, твори М. І. Наумчук відзначаються мудрістю, народним гумором, викликаючи добру усмішку. Такими є розписи «Українське подвір'я», «Півень-задавака», «Пташині пісні», «Бичок-третячок», «Дружна сім'я» тощо. В барвисті орнаменти художниця закомпоувала символи праці та її плоди, що прославляють творчу діяльність людини. Розпис, що прикрашає її селянську хату в радгоспі «Гірняк» Старобешівського району, куди М. І. Наумчук переїхала в 1970 році, увібрав у себе, здається, все, чим багата рідна українська земля. Слова «Слава праці!» Марія Іванівна з любов'ю намалювала в центрі цього оригінального вінка-картини. Насичена багатоколірна палітра звеселяє розкішною зеленню весни, грає дзвінками тонами сонячного літа, горить золотими фарбами щедрої осені.

В цій і в багатьох інших роботах художниці, створених уже в шахтарському краї, з'являються нові мотиви, свіжі фарби, особливі інтонації. Твори М. І. Наумчук експонуються в обласних краєзнавчому і художньому музеях.

Г. І. МИХАЛЬСЬКИЙ

Донецьк

стратор львівських журналів, зокрема гумористично-сатиричних видань. Знаходимо його малюнки і в інших літературних періодичних виданнях, наприклад, у журналі «Зоря», що виходив у Коломиї з 1902 року.

Художник часто буває на Гуцульщині в селах Розтоках, Ільчому, Корничі й Криворівні, уважно вивчає життя і побут трудових людей. Під впливом цих життєвих вражень він створює серію портретів народних типів та цикл картин з народного життя. В його доробку багато портретів сільських дівчат, зображених безпосередньо серед природи. До таких належать «Портрет гуцулки в червоній хустині», на якому бачимо дівчину, що рукою затуляє очі від яскравих променів сонця і дивиться кудись у далечінь, немов виглядає когось. Детально виписане гуцульське вбрання дівчини надає творові надзвичайної мальовничості. В такому ж плані написані портрети-картини «Молода господиня», «Відпочинок», «Взимку» тощо.

До кращих портретних творів, виконаних на Гуцульщині, слід віднести також «Гуцула», «Сільську красуню», «Бабусю», «Гуцула що набиває льюльку» тощо. «Гуцула» — це узагальнений образ господаря Верховини. Міцні руки, що набивають льюльку, трохи примружений, гострий погляд очей свідчить про вольовий характер людини, в якій, незважаючи на похилий вік, ще багато сили й енергії. У творі «Бабуся» з любов'ю передано образ старої селянки. Привертає увагу трохи стом-

лене, але сповнене якоїсь внутрішньої гідності обличчя жінки. Рука, що підпирає підборіддя, задумливий погляд ще більше підкреслюють характерність образу.

В цей період Я. В. Пстрак створив близько сорока живописних портретів людей різного віку і суспільних верств. На окремих полотнах з цієї серії бачимо досить виразні психологічні образи. Ці твори митця свідчать про його зрілу майстерність. Крім портретів, він присвятив життю селян ще цілий цикл жанрових композицій, яскраво змалювавши їх побут і народні звичаї. До них можна віднести твори «У літній день», «Щаслива мати», «В сутінки», «Жаб'ївські гуцули», «Біля криниці», «Косар».

В картині «У літній день» розкрито типовий сюжет з сільського побуту. Молода, миловидна жінка, годує на сінокосі грудну дитину. Вона на хвилину відірвалась від праці, щоб заспокоїти голодне дитя, яке під час роботи матері доглядала старша дочка. Ніжний погляд матері зупиняється на її голівці. Залитий сонцем краєвид з копцями сіна органічно пов'язаний з фігурами матері й дітей. Картина насичена яскравим колоритом літнього дня, який ще більше підсилює інтимний настрій цієї буденної жанрової сцени. На полотні «В сутінки» бачимо інтер'єр убогої гуцульської хати, прибраної за народним звичаєм. В ній двоє людей — дідусь і онук, який грає на батьківській скрипці. Старий сидить, замислившись над долею молодого музиканта. Яка доля чекає його, чи і йому доведеться все життя провести в злиднях і важкій праці? Лаконічними засобами, без надмірної деталізації, але реалістично художник змалює сцену з народного побуту. З любов'ю показано скромний затишок житла, яким вдоволялись убогі мешканці. Побутові деталі в картині вражають безпосередністю, поетичним відтворенням життєвої правди. Зведені художником в єдину гармонійну цілісність і композиційну завершеність разом з фігурами людей, вони надають картині врівноваженості й спокою.

У жанрових полотнах «Біля криниці» і «Жаб'ївські гуцули», як і в багатьох інших, художник виявив досконале знання етнографічних особливостей Гуцульщини. Зображаючи карпатських верховинців, він детально відтворив їх одяг, підкреслюючи подробиці орнаменту та колориту. Взагалі обидві картини дуже типові для Я. Пстрака, його творчої манери з нахилом до емоційності та деякої романтики. На картині «Біля криниці» бачимо вродливу дівчину в святковому одязі, яка розмовляє з хлопцем. Їх постаті природно і логічно пов'язуються з пейзажем. До такого типу картин з ліричним забарвленням можна віднести і композиції, де в парі виступають закохані — це «Біля воріння», «Скажи чи любиш», «Сопілкар». Захоплена собою молодь показана на тлі гірського краєвиду, мальовничість яскравого одягу (гаряча гама) гармонійно контрастує з синіми далями гір. Все це надає творам особливого звучання.

У багатьох жанрових композиціях Я. В. Пстрака зустрічаємо зображення народних обрядів. Це колядки і шедрівки, веснянки і гагілки, русальні, купальські, обжинкові мотиви тощо. Обрядові теми, що поєднували в собі стародавні народні й церковно-християнські вірування на Україні, знаходимо в роботах «В ніч під різдо», «Колядники», «Святий вечір», «Йордан» тощо. З цієї серії найбільш типовими є дві композиції художника — «З колядою» і «Колядники». В першій зображено групу сільських дітей, які з макетом «звільд» колядують під вікном убогої хатини. В другій — дорослих колядників, де більше уваги приділено композиції — органічному поєднанню людини з оточуючим середовищем. На тлі сільської хати, біля вікна — група чоловіків, які в супроводі скрипки співають обрядові пісні. Яскраве світло за вікном, падаючи на колядників, чіткіше вимальовує їх постаті в передвечірніх сутінках засніженого господарського двору. Свіжий колорит, лаконізм і врівноваженість композиції притаманні і цьому високохудожньому творові митця.

Щирою любов'ю до простих людей проймається інший твір Я. В. Пстрака — «Святий вечір». Тут у звичайній побутовій сцені показано вечерю сільської родини, яка за народним звичаєм сидить навколо стола у святковому мовчанні. Посередині зайняли місце господарі, по боках — родина і челядь. На передньому плані замкнають композицію ослин і традиційний «Дід» з жита. Основну увагу митець зосереджує не так на окремих людських постатях, як на настрої, що їх об'єднує. Досить детально намальована сільська хата. Тут і характерна дерев'яна з балочним перекриттям стеля, куна піч з горшками біля вогню, низка образів на стінах, невеличке віконце, глиняна долівка, на якій стоїть



Я. В. Пстрак. Ідилія. Полотно, олія.



Я. В. Пстрак. Гуцул, що запалює люльку. Полотно, олія.

святково накритий стіл тощо. Ця картина відзначається продуманістю, в ній немає нічого випадкового, зайвого. Побутові речі вражають безпосередністю, поетичним відтворенням життєвої правди.

Своєрідною є його картина «Йордан», де особливо виразно передано натовп людей, які зібралися в морозний день біля річки на околиці села. Гарячі промені ранкового сонця освітлюють групи людей, виділяючи їх на тлі голубуватого снігу. Червоні хоругви ще більше підсилюють урочистість традиційної події — «свячення води». На передньому плані художник розміщує кілька фігур і трохи збоку — знайомий образ дівчини-сирітки із свічкою в руках. Її прототип зустрічається в картинах «Дівчина із свічкою», «Сирітка», «Дівчина з кошиком» тощо.

Традиційні народні гуляння «веснянки», які збігаються з релігійним великоднем, відтворені в полотнах «Малювання писанок», «Весна», «Звонарі», «Свячення паски», «Великоднє стріляння» та інші. В останній з великою теплотою і любов'ю Я. В. Пстрак показав стародавній народний звичай на Західній Україні — стріляння з моздрів на великдень. Біля сільської церкви зібралась група людей у святковому вбранні. Вони на відстані спостерігають, як молодий гуцул підпалює вибухівку в моздрі. Натовп людей з хвилюванням і деякою напруженістю очікують пострілу. Подія відбувається у сонячний день, фігури людей в яскравому одязі, в якому переважають червоно-оранжеві кольори, добре контрастують із тлом гір. Знаючи до найменших дрібниць ритуал народного звичаю, художник намагається реалістично відтворити святкову подію. Про це свідчить і невимушена композиція,

добре пов'язані між собою постаті та їхня типізація.

Русальні, купальські й обжинкові мотиви знайшли відображення в композиціях «Русалка», «В місячну ніч», «Русалка серед води», «Утоплена», «Обжинки», «Молода жниця», «Жниця», «Щаслива мати», «В полі». З цього неповного переліку робіт бачимо, що фольклор був джерелом для цілого ряду живописних творів Я. В. Пстрака.

Багато інших творів художника присвячені злиденному життю селян, які в пошуках роботи і шматка хліба ходили від села до села. До них можна віднести його композиції «Жебраки», «Бездомні», «Сліпець», «Лірник», «Подорожні». В картині «Бездомні» хвилює велика симпатія та співчуття митця до знедолених людей. З душевною теплотою він малює сліпого сивобородого лірника і його поводиря — дівча, яке, притулившись до старця, розтирає змерзлі рученята, дивиться чутливо і довірливо. Тлом служить зимовий похмурий пейзаж околиці села. Постаті сліпця і поводиря заповнюють більшу частину картини. Вони показані крупним планом, що дало можливість художнику зосередити більше уваги на обличчях й руках і тим самим глибше розкрити стан персонажів. В іншій картині «Подорожні» — зображено бідну сільську родину, що внаслідок лиха — пожежі — залишилася без даху над головою. Тепер вони тиняються від села до села, просячи милостиню і притулку. В такому ж плані вирішені й ряд інших робіт — «Сліпець», «Лірник», в яких розкрита важка доля галицьких селян у минулому. Образи з народу були завжди близькі й дорогі художнику, тому вирішення їх приваблює безпосередністю, близькою до народної поетичної творчості. Я. В. Пстрак перебував під великим впливом народної поезії і всієї передової української і російської літератури. Велике значення мала для нього поетична спадщина Т. Г. Шевченка. Тому не випадково він багато разів у різних варіантах зображує «Лірника». Це своєрідний шевченківський «Перебендя», старий і сліпий, який блукав по галицьких убогих селах. В інших творах художника — «Мати», «Одинока», «Покинута» — відтворено мотиви шевченківської «Катерини», яка в зимовий холод з малим дитятком на руках бродить по світу.

В 1914 році Я. В. Пстрак створив портрет Т. Г. Шевченка, образ якого для всіх людей був втіленням ідей дружби, братерства українського і російського народів. Малює художник і портрет корифея російської літератури Л. М. Толстого, ілюструє ряд творів російських авторів.

Митець звертався і до героїчного минулого народу. В картинах «Снігова заметіль», «Олекса Довбуш» він намагається відгукнутися на події, що відбувалися на Гуцульщині в середині XVIII ст., коли протест селян вилився у збройний виступ проти експлуататорів. Художник показує Довбуша, який у сігову заметіль пробігається в гірські ліси, щоб зібрати навко-

ло себе знедолених і підняти їх на боротьбу проти панів і орендарів. У 1907 році на «Народній виставці картин» у Кам'янці-Подільському експонувалося два твори Я. В. Пстрака «Тяжке горе» і «Помста». В останній зображено селянина-наймита, який підпалює маєток поміщика. Цей твір художника був своєрідним закликком до боротьби з визискувачами.

У ці роки він малює кілька полотен з історичного минулого народу. Це — «Козак з полоненим яничаром», «Козак-литаярист», «Богдан Хмельницький», «Запорожець», «Козацький двір». У цьому жанрі Я. В. Пстрак виконує серію ілюстрацій до історичних повістей М. Гоголя «Тарас Бульба», І. Франка «Захар Беркут». До історичного жанру можна віднести і його полотно «15 вересня 1914 року», в якому розкрито події першої світової війни і перебування російських військ в Галичині.

Художник широкого творчого діапазону, Я. В. Пстрак багато працював у різних видах і жанрах та техніках образотворчого мистецтва. В історію українського живопису і графіки він ввійшов не тільки як талановитий співець гуцульського села та майстер історичної теми, але і як обдарований портретист, пейзажист, ілюстратор, сатирик та карикатурист. Ця універсальність надає творам Я. В. Пстрака особливої вагомості і масштабності.

Прикарпатські пейзажі викликають почуття любові до рідної землі. В більшості з них митець вводить постаті людей, що надає цим творах жанрових рис. У пейзажних мотивах він завжди прагне до передачі настрою і барв карпатської природи. Художник відтворює своєрідність карпатської народної дерев'яної архітектури XVII—XIX ст., кращі зразки якої стоять на рівні найвищих досягнень світового архітектурного мистецтва. Це знайшло втілення в творах «Пейзаж з гуцульською церквою», «Біля церкви», «Звонарі», «Гуцульська гражда» та інших. У ряді картин Я. В. Пстрак відтворив архітектурні пам'ятки Львова. Тут художник не обмежується тільки точною передачею вигляду окремих будівель. Кожну роботу характеризує своєрідний підхід і образне вирішення архітектурного пейзажу — це «Вид на вулицю Руську», «Львівський оперний театр», «Пам'ятник Міцкевичу», «Православна церква», «Площа Ринок» тощо.

Звертався художник і до міфологічних сюжетів, що також були навіяні народною поетичною творчістю. Сюди, наприклад, відносяться: «Лісовик», «Сатир і танцюючі дівчата», «Фавни серед русалок», «Через кладку» тощо. В композиції «Боротьба кентаврів» він прагнув символічно відобразити боротьбу капіталістичних держав у світовій війні.

Велика популярність, якою користувався художник, не врятувала його від матеріальних нестатків. Війна і злидні остаточно підірвали його здоров'я. В 1915 році, тяжко хворий, Я. В. Пстрак переїхав зі Львова до Харкова в надії на одужан-



Я. В. Пстрак. Лірник. Полотно, олія.

ня. Навесні 1916 року до Галичини надійшла сумна звістка про його смерть.

Творчість Ярослава Васильовича Пстрака — одна з яскравих сторінок не тільки в літописі національного мистецтва, але і всієї передової української демократичної художньої культури. Одним з перших він ввів її середовище головного героя — народ, простого селянина-трудівника, творця як матеріальних, так і духовних цінностей. Неабияке обдаровання живописця і графіка, лірично-поетичний склад його таланту органічно поєднувалися з енциклопедичними знаннями побуту рідного народу, його фольклору і етнографії. Тому його твори і до сьогодні мають не тільки велике естетичне значення, але й становлять пізнавальний і науковий інтерес, як достовірне образотворче джерело знань про минуле карпатського села. Митець не просто фіксує побут чи інші явища з народного життя, а як художник-патріот, для якого страждання пригнобленого люду стали і його великим болем. Ця емоційна забарвленість, що невід'ємна від світогляду художника і його передової демократичної позиції, надає цінності його кращим творах.

Ярослав Васильович Пстрак залишив велику мистецьку спадщину, яка тільки в умовах радянської дійсності могла бути по-справжньому оцінена і тепер зберігається в багатьох музеях нашої республіки. Столітній ювілей з дня народження художника був широко відзначений громадськістю. В музеях Львова, Івано-Франківська, Коломиї відбулися виставки творів видатного митця.

М. П. ФІГОЛЬ

Івано-Франківськ



У ВУЗАХ І ШКОЛАХ

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА РОБОТА В ПЕДАГОГІЧНОМУ ІНСТИТУТІ

Українська фольклористика зазнала відчутної втрати. Передчасно пішла з життя відома дослідниця народної поетичної творчості, доктор філологічних наук, професор Вінницького педагогічного інституту Ангеліна Петрівна Коржупова, перу якої належить ряд праць з питань історії літератури, літературно-фольклорних взаємин і фольклористики. Нижче публікуємо одну з останніх статей дослідниці, яку вона надіслала до редакції незадовго до своєї смерті.

Педагогічні вузи покликані готувати високоосвічених, ідейно загартованих, творчих трудівників на ниві народної освіти, здатних навчати і виховувати будівників комуністичного суспільства.

Виховання у студентів комуністичної моралі, почуття радянського патріотизму, соціалістичного інтернаціоналізму, готовності до захисту Вітчизни, формування естетичних смаків та високої духовної культури — це основні завдання вищих навчальних закладів, у здійсненні яких важливу роль відіграє і народна творчість «Ми не повинні забувати», писав М. Т. Рильський, — що фольклор, як і література, не тільки відбиває життя, а й бере в ньому безпосередню, активну, творчу участь. Це — велика виховна, соціальна, ідейна сила¹.

За останні роки значно поживавилася фольклористична робота у Вінницькому педагогічному інституті ім. М. Островського. Вивчення народної творчості не обмежується тут лише читанням лекцій та проведенням кількох практичних занять у першому семестрі, як передбачено навчальним планом. Протягом усього навчання в інституті студенти поглиблюють свою обізнаність з фольклором на лекціях, пра-

ктичних та семінарських заняттях з української літератури.

Міцному засвоєнню знань про фольклор допомагають найрізноманітніші наочні посібники (портрети фольклористів та історичних осіб, опісаних в піснях та думках, схеми, ілюстровані видання, зразки образотворчого мистецтва, історичні карти з відповідними позначеннями та ін.). В інституті силами студентів виготовлені діафільми «Українські народні казки», «Народні думи». У фонотеці кафедри української літератури зберігається чимало зразків народної творчості, записаних студентами під час фольклорної практики. Здійснено запис на магнітофонну стрічку літературно-музичних композицій В. Юхимовича й Р. Скалецького «Весілля на Поділлі» та «Щедрий вечір», українських дум у виконанні кобзарів П. Носача, Є. Мовчана (переписані з фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР). Зроблено також запис пісень, які виконувалися на Святі весни в с. Слободі Яришівській Могилів-Подільського району Вінницької області, і запис фольклорного вечора в Погребищенській школі-інтернаті, підготовлений вчителькою А. М. Бойдаренко. У цих заходах брали участь і студенти педінституту. Усі ці записи використовуються на лекціях, практичних заняттях, на засіданнях гуртка, наукових конференціях.

Святом для студентів була кожна зустріч із відомими збирачами фольклору Поділля — М. А. Руденко та Н. А. Присяжнюк, а також з М. П. Солоненком, Є. В. Горб, В. П. Вовкодавом, які ділилися досвідом своєї роботи, розповідали про велич і красу народної творчості, її важливе пізнавальне, ідейно-виховне та естетичне значення.

Відбулися творчі зустрічі студентів із кобзарем В. Перепелюком з Вороновиці, бандуристом А. Павлусенком з с. Хижинців та ін.

Радість відчуття краси народних пісень принесла студентам «Горлиця» — жіночий вокально-етнографічний ансамбль, який очолює вчителька М. А. Руденко. Люди праці — хлібодари, приїхали з віддаленого

колгоспу до студентів, щоб познайомити їх із зразками народного пісенного мистецтва.

Безпосередня участь студентів у народних святах також сприяє вихованню естетичних смаків та зміцненню любові до народного мистецтва, а разом з тим готує майбутніх вчителів до практичної громадсько-масової роботи серед населення. Надовго запам'яталося їм свято весни і праці в с. Слободі Яришівській Могилів-Подільського району Вінницької області. До нього готувалися студенти заздалегідь. Знайомилися із сценарієм, за допомогою М. А. Руденко розучили веснянки. Приїхали у Слободу Яришівську напередодні свята. Наступного дня вранці біля школи зібралося багато людей. У колоритному народному вбранні з'явилися студенти. У всіх урочистий, святковий настрій. Побравшись за руки, присутні злилися в єдиний хоровод. З веснянками-піснями йшли через усе село. Із хат виходили старі й малі, приєднувалися до гурту. Всі попрямували на зелений луг біля лісу. На баских конях з'являються три легіні — уособлення трьох місяців весни — березня, квітня й травня. Утворивши велике коло, співає Молодь, а їй підспівують і старші; звучать народні інструменти. З лісу виходить юна, струнка, уквітчана чудовим вінком, веснянка із своїми подругами. Розступається коло, і веснянка наближається до трибуни, на якій стоять весняна мати, голова колгоспу та кращі трудівники села. Сповіщає веснянка про свій прихід, про трудові перемоги, бажає людям щастя, доброго врожаю, великих успіхів у праці та житті, сонячних днів і блакитного неба й випускає білих голубів як символ миру, дружби й любові. Весняна мати (її роль виконує цього разу М. А. Руденко) дарує веснянці великий коровай — символ людського щастя й добробуту. Голова колгоспу, розповідаючи про успіхи колгоспу, висловлює подяку кращим трудівникам, вручає подарунки. І знову музика, хороводи, танці, ігри. Виконувалися тут пісні українські, російські, узбецькі й казахські.

Студенти повернулися в місто духовно збагачені, із захопленням розповідали іншим про свято весни і праці. Серед них вже не було байдужих, певно, зароджувалася любов до народного мистецтва. Вони дістали велику естетичну насолоду, а разом з тим краще усвідомили, яку велику силу мають народні свята у згуртуванні колективу, у боротьбі за новий побут радянської людини.

Широко використовуючи народні традиції, студенти щороку проводять «Студентський щедрий вечір» (з щедрівками, посіваннями, новорічними побажаннями й піснями). Вони беруть також участь у міському народному святі «Запалення ялинки». В кінці березня силами студентів четвертій курсів проводяться «студентські вечорниці» з широким використанням народних традицій. У них активну участь беруть і випускники попередніх років.

У підготовці майбутніх вчителів до практичної діяльності по організації фолькло-

ристичної роботи в школі значну роль відіграє фольклорна практика та експедиції. Студенти педінституту збирали народні перлини в Калинівському, Барському, Хмельницькому, Козятинському, Гайсинському, Жмеринському, Могилів-Подільському, Муровано-Куриловецькому, Ямпільському та інших районах Вінницької області.

До збирацької роботи кафедра готує студентів заздалегідь. Протягом навчального року проводяться бесіди про методи збирання і опрацювання зразків народної творчості, популяризується кращий досвід фольклористів республіки та області, зокрема Гната Танцюри, автора книги «Записки збирача фольклору».

Студенти отримують завдання: під час зимових канікул записати у своєму селі кілька зразків народної творчості, відповідно паспортизувавши їх. Вони записують також один від одного по кілька улюблених дожовтневих та радянських народних пісень. Це дає можливість не тільки перевірити їх уміння й навички, а й виявити інтереси та смаки.

На допомогу студентам кафедра розробила пам'ятку по збиранню народної поетичної творчості, яка вручається практикантам на інструктивній нараді-семінарі.

Виїжджаючи на місяця, практиканти знайомляться з історією села, з видатними людьми, записують перекази про історію села, пісні, легенди, казки, прислів'я, приказки та ін. Значна увага приділяється вивченню нових обрядів. Записи проводяться у різних обставинах: в процесі праці, у якій беруть участь і практиканти, під час відпочинку, в особистому спілкуванні з творцями та носіями фольклору.

Практиканти проводять серед населення значну культурно-масову роботу: виступають перед населенням з доповідями, лекціями, проводять бесіди, спільно з сільською молоддю влаштовують концерти, обговорення книжок, художніх кінофільмів.

У процесі практики виявлені талановиті творці, носії та виконавці народних пісень. Це К. Адамчук з Лип'ятина, Л. Лабунська з Уладівського заводу, А. Павлусенко з с. Хижників, Я. Храпко з Браїлова та ін.

За останні роки студентами зібрано немало оригінального, цінного фольклорного матеріалу: ряд пісень про В. І. Леніна й Комуністичну партію, перекази про Велику Вітчизняну війну, зокрема про партизанську боротьбу, про ушавлених трудівників села. Записано чимало сатиричного фольклору, спрямованого проти негативних явищ у свідомості й поведінці окремих людей. Багато з них записано у різних варіантах. Зібраний матеріал систематизується за жанрами й тематикою. Кращі зразки використовуються в лекціях та практичних заняттях, при написанні курсових робіт, наукових доповідей, рефератів, які виголошуються на засіданнях гуртка та наукових конференціях.

На початку кожного навчального року на студентській звітній конференції підводяться підсумки фольклорної практики:

¹ Рильський Максим. Література і народна творчість. — К.: Держлітвидав України, 1956, с. 12.

студенти других курсів звітуються перед першокурсниками про наслідки збирання фольклорного матеріалу, знайомлять їх із кращими зразками.

На кафедрі української літератури працює дві наукові студентські проблемні групи з народної творчості: «Образ В. І. Леніна в народній творчості» та «Народна творчість і література». Їх учасники готують доповіді, реферати, виступають перед першокурсниками, учнями, на тематичних студентських фольклористичних конференціях («Образ В. І. Леніна в народній творчості», «Народ про Леніна», «Великий Жовтень і громадянська війна в народній творчості», «Сучасні збирачі фольклору», «Тема дружби народів в українському фольклорі» та ін.). Кращі доповіді рекомендуються на звітну студентську наукову конференцію.

Досвід роботи підтвердив, що залучення студентів перших курсів до наукової роботи дає добрі наслідки, активізує їх розумову діяльність, забезпечує глибоке й творче засвоєння навчального матеріалу, заохочує до самостійної роботи, творчих пошуків.

Третьокурсники пишуть курсові роботи з народної творчості: «Образ В. І. Леніна в народній творчості Вінниччини», «Дума про В. І. Леніна», «Гнат Танцюра — видатний радянський етнограф і фольклорист», «Фольклористична діяльність М. А. Руденко» та ін. Під керівництвом доц. З. М. Грузмана, який читає курс радянської літератури, написані курсові роботи «Пісня і музика в житті і творчості Павла Тичини», «Пісня в драматичних творах О. Корнійчука», багато курсових робіт, теми яких пов'язані з вивченням народної творчості написано під керівництвом доцента Б. В. Хоменка, який уже тривалий час вивчає фольклорно-літературні зв'язки.

Кафедра української літератури спільно з Вінницьким обласним науково-методичним центром народної творчості щороку проводить обласні фольклористичні наукові конференції, присвячені вивченню народної творчості радянського часу, фольклору та фольклористики Вінниччини, створенню та впровадженню в життя радянської обрядовості. Відбулися конференції, присвячені 60-річчю Великого Жовтня, 100-річчю з дня народження В. І. Леніна, а також конференція на тему «Виховання почуття дружби і братерства народів при вивченні народної творчості в середній школі».

У їх роботі взяли участь викладачі кафедри української літератури, кращі студенти, наукові співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР, фольклористи Вінниччини, директор обласного науково-методичного центру народної творчості В. Я. Романов, вчителі А. М. Бондаренко, П. М. Солоненко, Я. С. Козак та ін.

Фольклористична робота кафедри органічно пов'язана з краєзнавчою. Вона про-

водиться в тісному контакті з Вінницькою обласною організацією товариства охорони пам'яток історії та культури. Відповідальний за неї проф. В. М. Борщевський. Він організовує, націлює фольклористичну й краєзнавчу роботу і сам бере в ній безпосередню участь. На факультеті силами кафедри створено експозицію «Літературно-мистецька Вінниччина». На цю ж тему щорічно проводяться студентські наукові краєзнавчі конференції, в організації яких особливо активну участь бере доцент М. Ф. Присяжнюк. Працюючи над історією міст і сіл області, він зібрав цікавий матеріал — легенди, перекази про Устима Кармалюка, Марка Вовчка, героїв Великої Вітчизняної війни. Силами кафедри проводяться літературно-краєзнавчі екскурсії до Києва, Канева, Львова, де студенти знайомляться з народним мистецтвом, побутом трудящих, відвідують краєзнавчі, літературні та музеї народного мистецтва.

Професор М. М. Лісовий читає спецкурс «Літературно-мистецьке Поділля», часто виступає перед студентами та населенням з лекціями на цю тему.

Багато випускників інституту, працюючи в школі, проводять значну фольклористичну та краєзнавчу роботу, як, наприклад, відмінник народної освіти УРСР, учитель Барської СШ № 1 Б. М. Нетупський, який щорічно організовує й проводить екскурсії, експедиції учнів, виховує у них любов до рідного краю, до народного мистецтва. Він активно популяризує народне мистецтво. Неодноразово виступав перед студентами, вчителями району й області з лекціями і доповідями на краєзнавчі та фольклористичні теми.

Добре поставлена фольклористична робота в Погребищенській школі-інтернаті. Там працює гурток української літератури, яким керує А. М. Бондаренко (відмінник народної освіти УРСР та СРСР). У роботі фольклористичної секції бере участь відомий фольклористка Н. А. Присяжнюк. Вона виступає з доповідями, ділиться з учнями досвідом своєї роботи, розповідає про знайдені нею нові цікаві матеріали, знайомить їх з багатим власним архівом. Це допомагає учням поступово усвідомлювати значення фольклористичної роботи.

Велика робота в цьому напрямі проводиться вчителями Вінницьких середніх шкіл; зокрема в СШ № 1 створено клуб любителів мистецтва, у якому є секція літератури й фольклору. В середній школі № 5 працює товариство «Люби і знай свій рідний край» та ін.

Все це безпосередньо пов'язано з активізацією фольклористичної роботи у Вінницькому педінституті, роль якого у збиранні, вивченні і пропаганді народної творчості Поділля за останні роки помітно зросла.

А. П. КОРЖУПОВА

Вінниця

З ДОСВІДУ ПРОВЕДЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ ПРАКТИКИ

У системі підготовки учителя-словесника значне місце займає усна народна творчість, яка має не тільки освітнє, а й важливе виховне значення. Учителю-філологу мусить бути не тільки знавцем усної народної творчості, а одночасно й збирачем і безпосереднім дослідником того, як фольклор побутує в реальному житті. Все краще, що віками створювалось народом, сьогодні примножується, доповнюється новим змістом, збагачується новими фарбами. Збирання і вивчення усної народної творчості — справа не проста. Вона вимагає глибоких знань, умінь органічно поєднати лекційно-теоретичну роботу з безпосередніми спостереженнями-дослідженнями.

Якщо перефразувати відомий вислів, то стосовно фольклору можна з повним правом сказати: «Краще один раз почути, ніж десять раз прочитати». Фольклор найповніше може бути сприйнятий передусім в умовах живого, безпосереднього контакту виконавця і слухачів, у активній, безпосередній співучасті останніх у творчому процесі. Тому важливе значення для сприйняття творів фольклору має те, в яких умовах і в чому виконанні вони сприймаються, говорить В. Гусев. Один і той же твір фольклору може схвалювати нас або залишити байдужим в залежності від того, чи виконує його справжній майстер-імпровізатор чи він відтворюється механічно¹.

Фольклор — це одне з найглибших джерел народної культури. Хоч як багато проведено записів українського фольклору, однак вони далеко не вичерпують усього багатства народної поетичної творчості, що постійно розвивається. Художня самодіяльність народних мас розширює свої межі. Якщо раніше вона замикалась у вузькій географічній рамці і репертуар складався лише на основі традиційної творчості, що передавалась із покоління у покоління, то тепер народні традиції наповнюються новим змістом. Особливо переконливо це продемонстрував перший Всесоюзний фестиваль самодіяльної художньої творчості трудящих (1975—1977). Він сприяв зростанню масовості, розвитку усіх видів і жанрів художньої творчості.

Перед сучасною фольклористикою поставила необхідність розширити і підняти на вищий рівень збирацьку роботу. Це має дуже важливе значення для науки про народну творчість. «Практично все,— пише Н. Савушкіна,— що складає матеріал цієї науки, предмет її вивчення є підсумок збирацької роботи безлічі людей — досвідчених фольклористів, дослідників, спеціальних наукових експедицій, а поряд з цим — любителів-краєзнавців, учителів і

т. д. Великий внесок у збирання фольклору роблять студенти-філологи»².

Фольклорна практика дуже важлива для студентів передусім тим, що вона поглиблює їх знання про народну творчість. Тільки на практиці майбутні вчителі можуть зрозуміти і відчувати, що фольклор — це жива творчість найширших трудящих мас, яка багатьма нитками зв'язана з життям народу, а також спостерігати особливості розвитку народної образної мови, бачити багатство жанрів і сюжетів фольклору, різноманітність його функцій.

Щоліта кафедра української літератури Київського педагогічного інституту ім. О. М. Горького споряджає студентські фольклорні експедиції, пов'язані головним чином із проходженням фольклорної практики. Їх завдання передусім — зацікавити студентів збиранням фольклору, набути навички у його записуванні, а також подати фольклористам допомогу у вивченні народної творчості певної території.

Експедиційний період у роботі практикантів досить відповідальний. Важливість і складність його полягає в тому, що це «форма безпосереднього спостереження і вивчення природнього фольклорного процесу в оточенні всіх суспільно-історичних і соціально-політичних та історико-культурних умов, що визначають виникнення, поширення, розвиток або зникнення окремих творів чи жанрів фольклору», — пише В. Гусев. Цілком слушною є і думка вченого про те, що «ніякі, навіть найточніші публікації, ніякі, навіть найбагатіші архіви не можуть дати фольклористові тих фактів і можливостей для висновків про стан і особливості фольклору, які він може добути в проведених належним чином умовах»³.

Звичайно, сказане адресується учасникам експедицій, що мають серйозну професійну підготовку. Але тут сформульований і той загальний підхід до сучасних експедиційних досліджень, на який повинен орієнтуватись і керівник фольклорної практики студентів.

Слід сказати, що при хорошій підготовці студентів і наявності досвідченого керівника фольклорна практика може мати і чимале наукове значення. Узагальнення досвіду студентської практики, яка проводиться протягом багатьох років автором цих рядків та іншими викладачами дає підставу говорити про її важливу роль у справі підвищення рівня професійної підготовки учителя української мови і літератури. Крім записаних матеріалів, які самі становлять певну цінність для науки, фольклорна практика може допомогти вузу ефективніше організувати наукову роботу з студентами.

² Савушкіна Н. И. О собирании фольклора.— М.: Издательство Московского университета, 1974, с. 3.

³ Гусев В. Е. Методика полевых исследований современного фольклора.— Русский фольклор. Вып. IX. М.—Л.: Наука, 1964, с. 195.

¹ Див.: Гусев В. Е. О специфике восприятия фольклора.— В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие.— Л.: Наука, 1978, с. 87.

У проведенні практики дуже важливе значення має її підготовчий етап. Від нього залежить успіх усієї наступної роботи практикантів. Складається цей етап із ряду моментів. Уже під час читання лекцій і проведення практичних занять з усної народної творчості слід мати на увазі майбутню практику. У зв'язку з цим у навчальний процес доцільно вводити обласний фольклорний матеріал, особливо з тих місць, в яких передбачається проведення практики.

Разом з тим на практичних заняттях необхідно особливу увагу приділяти питанню класифікації усної народної творчості, її поетики, встановленню приналежності фольклорного тексту до того або іншого жанру. Все це допоможе студентам в їх роботі по збиранню фольклорних творів.

Не менш важлива й інша сторона підготовки до експедиції. Це форми і методи збирацької роботи. Оволодіння технікою запису фольклору, встановлення хороших стосунків з населенням, вміння вести бесіду з виконавцями має чи не вирішальне значення у збирацькій роботі студентів. Але як і де проводити цю роботу?

Всю цю справу в Київському пединституті перенесено на факультатив або на засідання наукового гуртка при кафедрі. Тут проводяться кілька занять з методики і техніки запису фольклорних творів, а також тренувальні вправи. Кожний студент за цей час (2-й семестр) встигає оволодіти навичками роботи з магнітофоном, засвоїти методику запису різних жанрів, навчитись оформляти фольклорний матеріал.

В процесі підготовки до фольклорної практики приділяється належна увага й організаційним питанням. Зокрема, деканат своєчасно (на початку 2-го сем.) проводить розподіл студентів між кафедрами української мови і літератури (частина студентів, переважно за власним бажанням, повинна їхати на діалектологічну практику), готує проект наказу про виїзд студентських груп на практику (фольклорну і діалектологічну).

Однак найбільш відповідальне завдання постає перед кафедрою, яка безпосередньо здійснює всю організаційну і навчально-методичну сторону підготовки і проведення практики. Вона формує групи, що складаються з 12—15 студентів. Із свого складу кафедра виділяє керівників груп і визначає місце проведення практики.

Перед виїздом на практику проводиться своєрідна виробнича нарада, на якій керівник групи підводить підсумки підготовчого етапу фольклорної експедиції, докладно інформує учасників про місце роботи, про те, що необхідно взяти з собою.

Неабияке значення має продумана організація першого дня роботи. Як показує досвід, це дуже важливий момент, який може задати робочий тонус на весь період практики. У цей перший день ми наперед знайомились з місцевими організаціями і колективами; зустрічаємось з головою колгоспу, який розповідає учасникам експедиції про господарство і культурне життя села, про його трудівників.

У перший же день відбувається і знайомство з виконавцями. Це робиться таким чином: фольклорна група ділиться на ланки (по 2—3 чол.), яким визначається місце діяльності, і вони йдуть по намічених адресах, зав'язують бесіди з виконавцями, розповідають про себе, про мету свого приїзду, домовляються про зручний час наступної зустрічі.

Наступного дня робляться перші записи. Керівник практики в цей день по черзі працює з кількома ланками, допомагаючи їм у методиці і техніці запису фольклорних творів.

За останні п'ять років учасники експедиції побували більше як у п'ятдесяти селах і містах різних районів Київської, Житомирської, Хмельницької, Вінницької, Ровенської областей. Зібрано чималий, цікавий матеріал.

Перед нашою експедицією 1976 року стояло завдання вивчити побутування та репертуар фольклору певних територій. Особлива увага приділялась збиранню пісень, зокрема записові мелодії на плівку.

Вільно і звучно лине пісня, що хвилює, бентежить, чарує:

На калині мене мати колихала,
Щастя й долі в чистім полі виглядала,
Ой, калинонько червона, не хился,
Від землі ти сили й соку наберися.

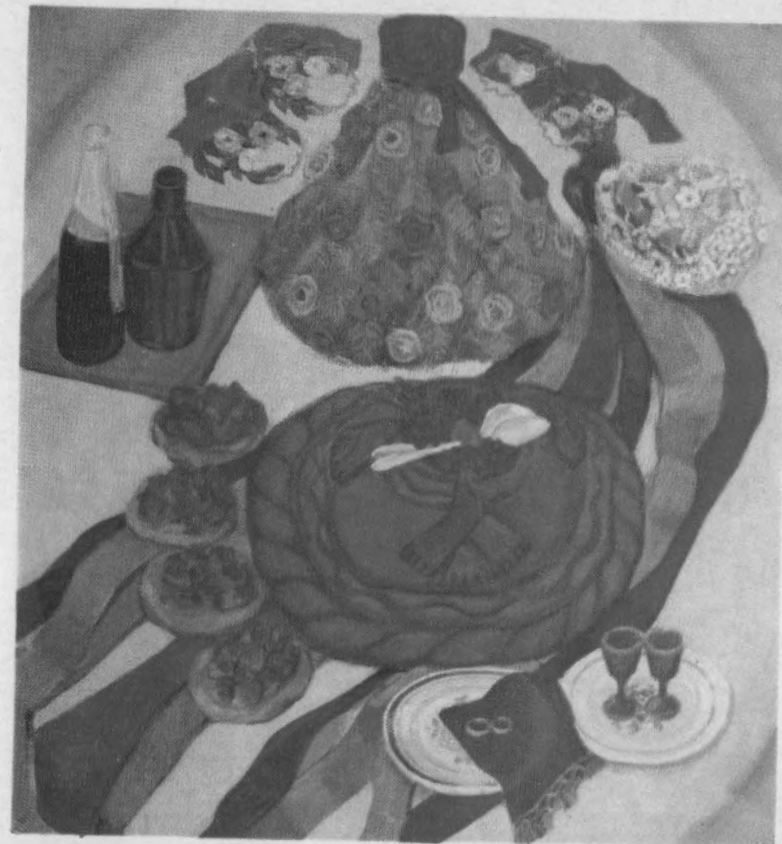
Записуються пісні у стародавньому українському місті Радомишлі Житомирської області. Далі студенти йдуть до с. Мединівки. Це досить мальовниче і співуче село.

Увечері до клубу сходяться учасниці хору-ланки. Солістки хору Антоніна Кравченко та Ольга Славинська — обидві колгоспниці — співають з великим, як для простих сільських трудівниць, хистом та чуттям музики, вкладаючи в пісню всю душу. Недарма хор-ланка села Мединівки завоював перше місце на районному конкурсі художньої самодіяльності.

Гарне враження справляє розмаїтий репертуар хору. Здебільшого це українські народні пісні, які ще не публікувалися у збірках фольклору. Є в репертуарі хору-ланки білоруські та російські народні пісні.

У селі Мединівці експедиція записала дуже багато народних пісень, деякі — з мелодіями. Різноманітна їх тематика. Тут і ліричні, і весільні, і купальські пісні. Чимало веснянок, колядок і щедрівок. І це лише невеличка частина пісенних скарбів мединівців.

Експедиція на Хмельниччину, проведена в липні 1977 р., ставила своїм завданням не тільки записати місцевий традиційний фольклор, а й спробувати виявити відображення в сучасній усній народній творчості відгуки на події, що відбулися за останнє десятиліття. Літня пора не дала змоги розгорнути фронтальне дослідження за допомогою вчителів, але все ж матеріали з сіл Білгородки, Клубівки, Плужного, Радошівки, Романового, Гаврилівки (Теофіпільський район) дали можливість скласти деяке уявлення про сучасний фольклорний процес у цих районах Поділля.



Весільні атрибути.
Картина художника В. П. Євчука.
Полотно, олія. Черкаси. 1979.
Фоторепродукція Л. О. Чоботька.



Весілля в с. Олишівці
Чернігівської області.
Фото В. С. Бедія. 1980.



В. А. Зінченко.
Декоративна таріль.
Дерево, розпис.
Львів, 1978.
Фоторепродукція С. М. Сльозка.



М. І. Наумчук.
Декоративний розпис.
Папір, гуаш.
Донецька область, 1978.
Фоторепродукція Л. О. Чоботька.

Майже в усіх селах, де працювала студентська група, зустрічались талановиті співці і носії пісень; вони виступали не тільки інтерпретаторами народних творів, а й чуйним барометром фольклорної «атмосфери», що залежить від реальних подій. Разом з тим слід сказати, що багато талановитих виконавців і носіїв народних творів є також серед молоді, чії естетичні смаки і репертуар формує радянське мистецтво в усій його різноманітності. Водночас молодь тут успадковує кращі традиції народнопісенної культури.

На терені Ізяславського району особливо поталанило нашим студентам на записи традиційних пісень, що побутують у наш час і є складовою частиною духовної культури радянських людей.

В окремих селах (Плужне, Клубівка, Михнів, Теліженці) і в м. Ізяславі зібрано багато календарних пісень. Тут побутують новорічні величальні пісні — колядки і щедрівки, непогано збереглися веснянки і купальські пісні. Живих пісень у цих селах зафіксовано дуже мало, всього кілька зразків.

Двом студентам — В. Даниленко, Л. Лазоренко — вдалося у с. Теліженцях провести запис весілля в сучасному його вигляді.

Як свідчать ці записи, весілля складається переважно з традиційних ритуалів — запрошення, вибікання короваю, прикрашання гілля, розплітання коси, викупу молодої, провідів до дому молодого і ін. Всі основні етапи весілля супроводжуються обрядовими піснями та звичаями. Основу сучасної весільної обрядовості складає вироблений віками традиційний ритуал, який поступово звільняється від застарілих елементів (оглядини, вінчання тощо) і поповнюється новими моментами, зумовленими сучасним громадським життям і побутом колгоспного села.

З допомогою місцевих культпрацівників експедиція проводила спостереження і вивчення нової обрядовості в районі. При цьому особлива увага приділялась використанню кращих народних традицій в сучасній святковості, ролі свят і обрядів у суспільно-політичному вихованні трудящих та в подоланні релігійних пережитків у побуті. Все це дало змогу практикантам глибше вивчити умови побутування фольклору в селах Ізяславського району.

З народної прози студентам вдалося записати цікаві усні оповіді. Серед них особливо цікаві твори про героїв Великої Вітчизняної війни.

Улітку минулого року група студентів, (в основному першокурсники) разом з автором цих рядків та аспіранткою Київського педінституту ім. О. М. Горького М. Хмелюк здійснила експедицію в села Житомирської і Вінницької областей, щоб записати народну поетичну творчість. Особливо результативними були зустрічі з талановитими виконавцями традиційних та нових пісень в селах Корнині і Романівці на Житомирщині. Найбільше захопили молодих збирачів народні пісні і перекази, в яких оживають історичні події, яскраві образи людей різних епох. Ряд творів та-

кого характеру зафіксовано від Н. Ярошук, М. Забродської, А. Валько, М. Свирид, О. Охмакевич.

Записуючи зразки фольклору, учасники експедиції не забували і про етнографію, звертали увагу на обряди, обставини, ситуації, в яких побутував, виконувався той чи інший твір, їх увагу привертала особистість співця, оповідача з народу, різні варіанти окремих творів, все характерне саме для певної місцевості.

Студентська експедиція відвідала місця, пов'язані з життям і творчістю Лесі Українки. Зроблені тут фольклорно-етнографічні записи яскраво висвітлюють те середовище, яке дало багатющий матеріал для драми-феєрії «Лісова пісня».

За порівняно короткий час експедиція збрала багатий матеріал — близько 200 частушок і коломийок, майже 400 народних пісень (обрядових, ліричних, історичних, жартівливих, пісень літературного походження), 130 загадок, прислів'їв і приказок, а всього — понад 700 творів різноманітних жанрів.

Значна частина зразків не наведена у відомих фольклорних збірниках.

Члени експедиції працювали з великим ентузіазмом. Вони знайомились з побутом села, зустрічались з талановитими людьми, доторкались до живих джерел народної мудрості. Сприяла роботі експедиції громадськість (вчителі, працівники відділу народної освіти, голови колгоспів і сільрад, місцеве радіомовлення). Жителі села, інформатори доброзичливо ставляться до студентських експедицій, усвідомлюють важливість їхньої роботи.

Разом з тим у проведенні фольклорної практики є й окремі недоліки. Насамперед, нам не вистачає сучасних технічних засобів: магнітофонів і фотоапаратів. Адже скільки втрачаємо від того, що не завжди маємо змогу записати на плівку прекрасні народні мелодії, не можемо сфотографувати талановитих виконавців і творців народних пісень, частушок, оповідань тощо.

У зв'язку з широким розмахом і різноманітністю роботи по збиранню фольклорних творів особливого значення набуває питання про збереження зібраного матеріалу.

Назріла потреба подумати про те, щоб зібрані фольклорні матеріали студентських експедицій не залишались здобутком тільки самих збирачів і вузів, де вони навчаються, а й надсилалися в установи, що мають сховища і займаються вивченням усної народної мудрості (Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР та ін.). Було б також корисно, якби журнал «Народна творчість та етнографія» щорічно публікував стислі повідомлення — зведення про те, якими установами і організаціями або окремими збирачами і куди були здійснені експедиції. Така підбірка хоча б коротких зведень за рік могла б дати певне уявлення про збирацьку роботу, яка ведеться в республіці.

І, нарешті, для поліпшення фольклорної практики у вузах потрібно більше видава-

ти спеціальної літератури: програм і методичних вказівок, які допомагали б виховувати у молодих збирачів науковий підхід до фольклорних записів, розкривати значення цього матеріалу для вивчення і розвитку народної поетичної культури.

Адже досвід вчить, що фольклорна практика сприяє підвищенню рівня філологіч-

ної освіти майбутніх учителів, відкриває нові можливості і перспективи для ознайомлення студентів з живим побутуванням творів фольклору, глибшого розуміння його ролі в духовному житті народу.

Ф. М. ПОЛИЩУК

Київ

ФОЛЬКЛОРНІ ЕКСПЕДИЦІЇ В НОВГОРОДСЬКУ ОБЛАСТЬ

Згідно навчальних планів для студентів першого курсу російського відділення філологічного факультету Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В. С. Стефаника з 1978 р. введена фольклорна практика. Місцем її проведення на найближчий час визначено Пестовський район Новгородської області. Щоб надати цій роботі систематичності і послідовності, була розроблена перспективна програма на п'ять років, яка передбачає проведення експедицій відповідно на п'ять ділянок. У 1978 р. експедиція у складі 47 чоловік виїжджала на Богословську ділянку, в 1979 р. — в складі 50 чоловік працювала на Лаптевській ділянці (свою назву ділянка одержала від назви села, де була розташована база експедиції).

Під час проведення практики студенти зібрали чимало цікавих фольклорних матеріалів. 1978 року записано 1495 фольклорних текстів (разом з варіантами), з них — 1200 частушок, 159 ліричних пісень, 6 описів весільного обряду, 9 казок, 60 прислів'їв і приказок, 36 загадок, 18 творів дитячого фольклору, 4 замовляння, 3 голосіння. У 1979 р. записано 626 фольклорних текстів (разом з варіантами), з них — 535 частушок, 27 ліричних пісень та 15 весільних пісень, 5 зразків календарно-обрядової поезії, 15 казок, 17 прислів'їв і приказок, 51 загадку, 16 «жорстоких романсів», 1 голосіння, 1 білиця. Дослідження охоплено 15 населених пунктів в 1978 р. і 10 в 1979 р. Робота проходила з усіма віковими групами населення, тому можна зробити деякі висновки щодо репертуару старшого, середнього і молодшого поколінь.

Старше покоління зберегло у своїй пам'яті традиційну обрядову поезію, зокрема весільну і календарну. Найбільш поширені з весільної обрядової поезії такі пісні, як «Трибушка», «Реченька», «При вечері було вечере, при вечериночке» тощо. Варто також згадати ліричні пісні «Сиротинка» і «Бродяга» (літературного походження), які широко побутують на Новгородщині. Від старих людей записано чимало частушок, а також певну кількість казок і замовлянь.

У репертуарі середнього покоління є чимало так званих міщанських, або «жорстоких романсів». Користуються популярністю пісні «Сашенька», «Хаз Булат», «По Дону гуляєт козак молодий»,

пісні літературного походження, які вже стали народними.

Репертуар молодшого покоління досить різноманітний — від частушок на громадську та любовну тематику до сучасних естрадних пісень. Цікаво, що молодше покоління знає зразки календарно-обрядової поезії. У Пестовському районі, особливо на Лаптевській ділянці, під новий рік зберігся звичай колядувати. Але сам обряд — лише данина традиції, він вже втратив свій колишній зміст.

Записано чимало зразків дитячого фольклору. Насамперед це колискові пісні і загадки, а також лічилки і потішки. На наш погляд, на дитячому фольклорі особливо помітний вплив явищ, що визначають основні тенденції сучасного фольклору. Передусім, це вплив книжної культури. Діти пам'ятають багато з того, що вивчили в школі або прочитали в книжках. Це стосується насамперед казок і загадок. А ось коли мова йде про колискові пісні або лічилки, в репертуарі дітей переважають твори народнопоетичного походження, які вони засвоїли від матерів і бабусь.

Новгородська область колись славилась своїми билинами. На жаль, молодим Івано-Франківським фольклористам поки що не вдалося записати жодного твору цього жанру.

Таким чином, говорячи про стан фольклору в даному регіоні, можна зробити деякі висновки: найбільш продуктивними жанрами сучасного фольклору є частушки і «жорстокі романси», зникли билини, народна драма, зменшується питома вага зразків традиційного обрядового фольклору. Народна проза, зокрема казки, збереглися в пам'яті старшого і середнього поколінь; на репертуарі молодшого покоління відчувається сильний вплив книжної культури, радіо, телебачення тощо.

Під час експедиції були зроблені магнітофонні записи зразків народнопісенної творчості від талановитих майстрів-виконавців Смирнкової О. А. і Громової М. О. (с. Лаптеве).

Матеріали обох експедицій обробляються і оформляються для передачі в архів, який створюється при кафедрі російської і зарубіжної літератури Інституту.

Можна було б багато розповісти про враження від цих експедицій, але тут згадаємо лише один характерний факт, який свідчить про міцні зв'язки братніх культур — російської і української. Йдеться про два варіанти пісні «Жил я у чача», які були нами записані в 1978 р. на Бо-

гословській та Лаптевській ділянках. Цікаво, що текст російської дуже схожий з текстом української народної пісні «Ой служив я в пана», яка поширена в Івано-Франківській області, хоча й існують деякі відмінності між ними. По-перше, російський варіант коротший — ліричний герой живе у пана всього чотири літа і чотири літа заробляє відповідно півника, телятко, курочку, гусака. В українському варіанті ліричний герой служить у пана 6—7 років, за службу отримує курочку, качечку, гусочку, півника, індика, барана, дівчину. По-друге, відрізняються прислів'я, хоча побудовані вони за однаковим принципом — згадуються тварини у зворотньому порядку, дається їх характеристика:

А та гуся, гуся-сюся,
А те каче дрібно скаче,
А та кура-щебетура
По садочку ходять та й ходять,
Куряточок водять та й водять¹.
Мой гусь го, го, го,
Моя теля хвостом мелет,
Моя кура гогогура,
Мой пятах роготух,
Злато перышко, злато перышко².

¹ Текст пісні подаємо за виданням: Весільні співаночки. (Українські жартівливі пісні). Уклала Таранченко Ю. Ф. — К.: Мистецтво, 1963, с. 38.

² Пісня записана від Судакової Ф. О., 1911 р. нар., мешканки с. Ансімово

Не менш цікавим є й те, що дуже схожі мелодії обох пісень, за винятком приспівів. Як уже вказувалось, на Івано-Франківщині ця пісня дуже поширена, її знає населення всіх вікових категорій. Про згадані пісні, записані нами на Новгородській землі, можна сказати, що вони збереглися лише в пам'яті старшого покоління і тому не так поширені, як на Україні. Самі виконавці говорять про них, що вони «дуже давні».

Новгородці бережливо ставляться до народної творчості. У Пестовському районі існує фольклорний хор (художній керівник Рябчикова А. А.), відомий за межами області. Але це єдиний самодіяльний колектив такого типу в районі.

Крім чудових зразків народнопоетичної творчості, зібрані не менш цікаві зразки матеріальної культури новгородців — прядки, кошики, лнчаки, вишивані рушники і сорочки, ткані доріжки, деталі ткацького станка типу «кросна» тощо. Ці речі експонувалися на етнографічній виставці, яка знайомила студентів і гостей інституту з предметами побуту мешканців Новгородської області, їх народними промислами. Ця виставка була відкрита з нагоди відзначення 325-річчя возз'єднання України з Росією.

М. Л. ГІЛІНА

Львів

Пестовського р-ну Новгородської обл. студентками Романюк Н., Гречанюк Н., Турій Г. 9.VII.1979 р.



Г. Гіди. Декоративний посуд. Кераміка. Велика Добринь Закарпатської області. 1976.

ЕКСПЕДИЦІЇ

БІЛЯ ЖИВИХ ДЖЕРЕЛ

Понад десять років при обласних організаціях охорони пам'яток історії та культури працюють секції етнографії та фольклору. Їх активними членами є науковці, викладачі вузів і шкіл, працівники музеїв, студенти й краєзнавці. Секції зосереджують свою роботу переважно в науково-пошуковій сфері: виявлення архівних матеріалів відповідного профілю, їх апробація й популяризація, збирання пісень, приказок, прислів'їв, казок, народної метерології, дитячої етнопедагогіки, підготовка збірників з матеріалів народної творчості, експедиційні виїзди, допомога краєзнавчим музеям і музеям народної архітектури та побуту.

Певний досвід вже нагромадили секції в Чернівецькій (голова — О. Ф. Яківчук) Волинській (О. Ф. Ошуркевич) та Ровенській (С. І. Шевчук) областях. На Буковині, наприклад, проводяться активна робота по збиранню й науковому опрацюванню народних пісень; волинські фольклористи й етнографи, крім експедицій, надають величезного значення популяризаторській роботі, зокрема, виданню збірок. Підготовлена свого часу й видана в «Музичній Україні» книга «Пісні з Волині» дістала схвальні відгуки; нещодавно тут підготували цікавий каталог фольклорно-етнографічних матеріалів вміщених у журналі «Народна творчість та етнографія», які стосуються Волинської області. Ровенчани зосередили увагу на популяризації традиційних пісень і побутових дійств через фольклорно-етнографічні ансамблі та хори-ланки. Нині в області вже стали традиційними кущові й обласні конкурси-огляди цих колективів, а це в свою чергу сприяє збільшенню народних хорів, які є носіями і популяризаторами духовної культури нашого народу. Зокрема, ансамбль «Берегиня» з села Крупового Дубровицького р-ну неодноразово брав участь у республіканських конкурсах.

Проте особливої уваги заслуговує діяльність секції етнографії та фольклору при Львівському обласному правлінні Товариства охорони пам'яток історії та культури (голова Р. Ф. Кирчів). Її члени

проводять активну пошуково-збирацьку роботу. До складу секції входять наукові працівники Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР, Державного музею народної архітектури та побуту, викладачі вузів, вчителі, студенти, широке коло краєзнавців — всього понад 50 чоловік. Секція має своїх кореспондентів у багатьох районах області та за її межами.

Активісти допомагають науковим осередкам у виявленні і реєстрації пам'яток народного побуту й духовної культури на території області, в зборі й комплектуванні етнографічних матеріалів, організації краєзнавчих музеїв і музейних кімнат, активізації краєзнавчої роботи в райцентрах та селах Львівщини тощо. Такий широкий діапазон діяльності допомагає якнайповнішому виявленню, збереженню та популяризації матеріалів духовної культури, які, завдяки своїй специфічності, вимагають особливої охорони.

Значну увагу бюро секції приділяє експедиційній роботі. Щосезону споряджаються наукові виїзди до найвіддаленіших сіл області. Виявлені під час експедицій предмети матеріальної та духовної культури стають надбанням музейних колекцій. Зокрема, велику допомогу подала секція музеям просто неба та етнографії і художнього промислу.

Цікавим і досить плідним було комплексне обстеження зони будівництва гідропоруд на Дністрі. З ініціативи та при безпосередній участі членів секції в 1978 році ретельно обстежувалися всі села, які підпадали затопленню. Учасники експедиції Г. В. Дем'ян, М. В. Мишанич та В. І. Зеленчук збрали величезний польовий матеріал, де особливу цінність становлять народні пісні. Учасники експедиції підготували рукописний збірник «Пісні наддністрянського Поділля», до якого увійшло 165 нотних і текстових зразків. Нині завершується підготовка наступного тому, до якого увійдуть і топонімічні матеріали.

Через рік члени секції, під керівництвом вчителя історії Г. В. Дем'яна, зробили новий виїзд. Цього разу, збагачені досвідом попередньої експедиції, провели ґрунтовне обстеження сіл Довгого, Нового Кропив-

ника, Рибника та присілка Ровеня Дрогобицького району, які частково або повністю підпадали знесенню у зв'язку з будівництвом водосховища на річці Стрий. Потреба в ретельному вивченні всіх елементів матеріальної і духовної культури пояснювалася тим, що згадані населені пункти, де зосереджено цікавий фольклорно-етнографічний матеріал, досі не досліджувались. Учасники літньої експедиції 1979 року збрали цікаві дані про народне будівництво, традиційний одяг, господарські заняття, знаряддя праці, народні промисли (кушнірство, каменярство, лозоплетіння, різьбярство, вишивку тощо). Досліджувалися також взаємозв'язки населення нафтового Борнслава і промислового Дрогобича в минулому та етнокультурні зміни за нашого часу.

Виявлений під час експедиції матеріал ретельно опрацьовується. Вже систематизовано понад 500 різножанрових народних пісень давнього й сучасного репертуару, численні зразки приказок, прислів'їв, загадок, переказів, легенд, казок, зокрема цикл оповідань бойківських лісорубів. Певну наукову цінність становлять зібрані народні повір'я, місцеві традиції, топонімічні сюжети тощо.

Експедиційні записи оформляються і паспортизуються на науковому рівні. Зібраний фольклорно-етнографічний матеріал зберігається при обласному Товаристві охорони пам'яток історії та культури. Зокрема, вже підготовлено збірник «Пісні Великої Вітчизняної війни», записи яких здійснені переважно в західних областях України (записав і упорядкував В. М. Першило), українські народні пісні з Яворіського, Городоцького та Радехівського районів (запис і розшифровка мелодій М. М. Чудака), велика збірка народних пісень з гірських та низинних районів Львівщини (розшифровка й нотація матеріалів мелодій М. В. Мишанича), народні пісні Лемківщини, зібрані Г. В. Дем'яном тощо.

Варто відзначити, що члени секції організовують експедиції не лише по Львів-

ській області. Крім обстеження дністровського гідрокомплексу, що знаходиться в зоні Поділля, здійснено науковий виїзд у село Веренчанці на Буковині, де зібрано чимало цікавих етнографічних матеріалів.

Великою заслугою секції є виявлення і розшифровка монографічних валиків, на яких збереглися записи українського пісенного фольклору у виконанні Ф. Колеси, Лесі Українки та К. Квітки. На основі унікального запису українського мелосу з голосу самої Лесі Українки всесоюзна фірма «Мелодія» в 1971 році підготувала масовим тиражем довгогранючу платівку «Леся Українка з думою і піснею народу».

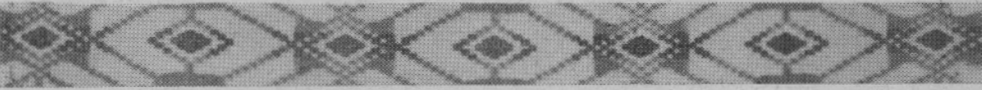
Члени Львівської обласної секції з етнографії та фольклору беруть активну участь у підготовці й читанні лекцій з питань народної культури, виступають по радіо і телебаченню, консультують та надають необхідну допомогу в організації краєзнавчої роботи на селі та ін. У минулому році за участю членів секції вийшов каталог «Нотолінійні рукописи XVI—XVIII ст.». Однак, як зауважує Р. Ф. Кирчів, робота секції ще поживилася б, якби зібрані активістами матеріали, зокрема записи народних пісень, мали практичний вихід. Адже збірки словесного мелосу, підготовлені членами секції до друку, вилежуються не один рік в архіві обласного Товариства охорони пам'яток історії та культури.

Останнім часом члени обласної секції з етнографії та фольклору піднімають клопотання про те, щоб для кращої популяризації та зберігання матеріалів організувати спеціальний кабінет фольклору та етнографії з відповідним обладнанням та апаратурою. Він може бути при обласному Товаристві або при науково-методичному центрі народної творчості і культурно-вітньої роботи.

Досвід роботи львів'ян, безперечно, заслуговує на увагу. Було б добре, якби його використали секції відповідного профілю і в інших областях.

Київ

М. І. КОВАЛЬЧУК



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

НОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРО Я. С. СТЕПОВОГО

Степанченко Г. В.

Я. С. Степовий і становлення
української радянської музики.—

К.: Наукова думка, 1979, с. 45.

У монографії автор розглядає творчість Я. С. Степового, яка була пов'язана з важливими суспільними процесами початку ХХ століття. Розкрито соціально-політичні умови, що сприяли формуванню демократичних переконань композитора під впливом революційних подій 1905—1907 років, та глибоке розуміння ним ролі Жовтневої революції. Саме ці фактори, як зауважує дослідниця, зумовили громадянські позиції митця, жанрово-стильові риси його творчості та місце в історії української культури.

Г. В. Степанченко розповідає про дитячі й юнацькі роки Я. С. Степового, його навчання в Придворній капелі і Петербурзькій консерваторії, про вплив на молодого музиканта видатних російських композиторів М. О. Балакірева, М. А. Римського-Корсакова, М. Я. Мясковського та співака І. О. Алчевського.

Я. С. Степовий був продовжувачем кращих художніх традицій української культури тих років, представниками якої були І. Я. Франко, М. В. Лисенко, М. Д. Леонтович, Леся Українка.

Проблемно-аналітичний підхід до вивчення життєвого і творчого шляху Я. С. Степового визначив побудову монографії. В першому розділі розповідається про недовге життя композитора, в наступних — аналізується його творчість, зокрема обробки народних пісень для хору «а» капельного співу і для голосу з фортепіано, обробки революційного фольклору, оригінальна фортепіанна музика, солоспіви, хоріві твори та п'єси для дітей. У висновках чітко сформульовані основні художньо-естетичні принципи Я. С. Степового і значення його композиторської спадщини для наших сучасників.

Окрему сторінку творчості композитора складають обробки народних пісень, у яких особливо яскраво проявилися традиції «корсаковської» школи й української дожовтневої музики. У дослідженні виділяємо два типи обробок: однокуплетні та куплетно-варіаційні. Г. В. Степанченко показує, як композитор використовує різноманітні форми вокальної інструментовки, розвиває властиві народній пісні елементи театралізації, прагне виявити образно-емоційний зміст фольклорних першоджерел (характерна з цього погляду обробка Я. С. Степовим пісні «Ой у полі жито»). Прийоми хорової інструментовки розкрито на матеріалі весільної пісні «Ой сивая зозуленька». У даному випадку очевидна спорідненість художніх принципів Я. С. Степового і М. Д. Леонтовича. Я. С. Степовий вмів створити хорову картину з короткого мотиву («Ой дзвони дзвонять»), використовуючи прийоми остінато, антифонності, тембрового розцвічування тощо. Найповніше індивідуальний метод інтерпретації композитором фольклорного матеріалу розкривається у куплетно-варіаційних обробках.

Розглядаючи обробки народних пісень для голосу з супроводом фортепіано, автор наголошує на характерних особливостях творчого підходу композитора до фольклору — прозорості музичної тканини, економії використання виражальних засобів, лаконізму висловлювання, підкресленні в народному наспіві інтонаційних і настроєвих нюансів. Усе це якоюсь мірою зближує Я. С. Степового і композитора-мініатюриста А. К. Лядова.

Для солоспівів Я. С. Степового притаманна громадянська тематика (серія романсів «Барвінки»). Крім того, у вокальній творчості композитора сформулювалися типові риси лірико-драматичного монологу. Саме в них розкрилося пісенне обдаровання Я. С. Степового, намітилася тенденція до психологізації музичного образу («Пісні настрою» на тексти О. Олесья). Саме таким шляхом ішов процес ускладнення гармонічної мови, драматизації камерно-вокальної лірики і пошуку нових, нестандартних засобів музичної інтерпретації по-

етичного слова. В українській музиці з'являються зразки медитативної та філософської лірики. Ці риси солоспівів Я. С. Степового, як зазначає автор книги, знайшли дальший розвиток у творчості В. С. Косенка, Ю. С. Мейтуса, Г. І. Майбороди та інших українських композиторів (романси і балади Ю. С. Мейтуса на тексти А. С. Малишка, Є. Винокурова, Муси Джаліля, Кайсина Кулієва тощо). У своїх солоспівах Я. С. Степовий розширює образно-тематичний горизонт твору, надає новаторських рис змістові вірша та більшого значення інструментальному супроводу («Три вірші Рильського»). Детально аналізуючи фактуру, гармонію, інтонаційну мову, структуру солоспівів, дослідник показує благотворний вплив на творчість композитора художніх принципів П. І. Чайковського, М. П. Мусоргського, С. В. Рахманінова, розкриває його індивідуальні методи інтерпретації поетичного слова. Особливу увагу автор книги звертає на романси 1917—1919 років, у яких відчувається вплив революційної піснетворчості мас.

ЗБІРНИК ДЛЯ ШКІЛЬНОЇ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

Кілька років тому видавництво «Мистецтво» почало випуск оригінальної бібліотечки «Сурмач» для шкільної художньої самодіяльності. Вона стала ніби продовженням традиційних збірок «Декламатор», які виходили у передвоєнні роки в Дитвидаві ЦК ЛКСМУ у серії «Наше доввілля й розваги». Старше покоління пам'ятає, що в складанні випусків «Декламатора» брали участь письменники, народні митці, самодіяльні актори і співробітники бібліотеки Харківського Палацу піонерів та ювентат. Нинішнє видання «Сурмач» не повторює попередника, а шукає свої аспекти подачі матеріалу. Шість його випусків у 1979 році свідчать, що пошуки ці певною мірою увінчалися успіхом. Видання користується популярністю серед шкільної молоді.

У збірниках розповідається про школу і сім'ю, дружбу, трудове виховання, становлення і утвердження характеру юнаків і дівчат, які стоять на порозі самостійного життя. Вірші, оповідання, драматичні твори, кращі зразки дитячої творчості, різноманітні сценарії тематичних вечорів, свят та обрядів, дитячі пісні, скоромовки, консультації та педагогічно-методичні поради, що вміщуються на сторінках «Сурмача», знайомлять школярів із досягненнями нашої Вітчизни в усіх галузях науки і культури, розповідають про її невтомну боротьбу за мир.

У збірнику «Сурмач» друкується багато творів російських та письменників братніх республік СРСР. Для їх перекладу українською мовою видавництво залучає дос-

Г. В. Степанченко зауважує, що композитор один з перших у своїй творчості втілює революційну тематику, і в цьому його величезна заслуга перед українською радянською музикою.

В наступних розділах монографії Г. В. Степанченко детально розглядає обробки композитором революційних пісень, музику для дітей та фортепіанні твори. Автор книги, аналізуючи твори Я. С. Степового, підкреслює їх гармонійність, пейзажність, лаконізм і ювелірну відточеність деталей, органічний зв'язок образів з пісенно-танцювальними формами народної музики. Пісенність — характерна риса обдаровання композитора, що визначила ладово-інтонаційний стрій, гармонічні зв'язки, прийоми розвитку і побудови, специфіку інструментальної фактури.

Монографія Г. В. Степанченко — ще один крок на шляху вивчення історії української радянської музичної культури.

Київ

І. А. МАМЧУР

відчених, кваліфікованих фахівців, так що в перекладі ці твори не втрачають своєї оригінальності, новизни і відзначаються справжнім художнім смаком.

На сторінках «Сурмача» поруч з відомими майстрами слова виступають молоді митці.

Проте останнім часом упорядники «Сурмача» чомусь ігнорують твори, що стали нашою класикою. Маємо на увазі новели і оповідання для дітей М. Трублаїні, О. Копиленка, Ю. Яновського, А. Головка, п'єси для юнацтва, створені І. Кочергою, Н. Забілою, А. Шияном, М. Талалаєвським, перлини світової дитячої поезії П. Тичини, В. Чумака, А. Малишка, М. Рильського та ін. Твори названих письменників можуть бути зразками для тих, хто сьогодні працює в галузі дитячої літератури, їх охоче використають учасники й керівники шкільної художньої самодіяльності. Написані гарною літературною мовою, вони сприятимуть збагаченню образного мислення школярів, навчать розуміти красу рідної землі, досягнути велич нашої Вітчизни.

Показовим щодо впорядкування статей, на нашу думку, є 6-й випуск «Сурмача» за минулий рік. Складається він із семи розділів — «Читтям-декламаторам», «Співакам і музикантам», «Тематичний вечір», «Театральним колективам», «Танцюристам», «Консультації фахівця» та «З міха сміху». Упорядник А. Ф. Жилінський старанно відібрав кращі твори, написані для дітей за останній час. Так, поряд з образно-патріотичними, величальними віршами В. Бровченка «Сурми» і «Криниця» знаходимо схвильовані, пристрасні, сповнені високої громадянської наснаги, поетичні рядки Л. Татаренка «Из російской земли вытекает Днипро», «Полковные горнысты», М. Томен-

ка «Перший дзвінок», пісні І. Дунаєвсько-го «Шпакі прилетіли», комедію В. Гусева «Таємниця голубої колби», ґрунтовну консультацію М. Єгоричевої «Що повинен знати керівник вокального гуртка».

Ці твори невеликі за обсягом, написані дохідливо і виразно, добре сприймаються читачем і глядачем, прищеплюють високі естетичні смаки.

Слід сказати, що не всі випуски «Сурмача» зроблені так доброту. Зокрема, у першому вміщено п'ять повнометражних п'єс, хоча варто було б вмістити одну-дві п'єси малого жанру — одноактівки, які дуже полюбляють школярі художня самодіяльність. Немає також бодай невеличкої розповіді про драматургів, чії твори публікуються у збірнику. Це необхідно робити в подальших випусках, оскільки з окремими іменами учні зустрічаються тут вперше. На нашу думку, слід подбати і про ілюстративний матеріал до окремих творів, про режисерське чи акторське тлумачення певних ролей.

Варто також постійно практикувати публікацію у збірниках «Сурмач» кращих зразків фольклору для дітей з дожовтневого періоду, а особливо радянського часу. Це можуть бути не тільки твори про героїв громадянської та Великої Вітчизняної воєн, але й оповідання, прозові мініатюри, вірші, в яких ідеться про трудові досягнення, ге-

роїчні вчинки наших сучасників. Все це сприятиме зростанню популярності видання.

Серед творів з фольклорною основою, що досі були вміщені на сторінках «Сурмача», слід відзначити обробку чеських казок драматургом А. Школьніком, за мотивами яких він написав цікаву, образно-пізнавальну п'єсу «Яношик і Королівна», народні мотиви покладені у веселий, задержуватий танець «Полька» К. Домінчена, з народних усмішок бере свої витoki гумореска К. Дяченка «Двійка в ауті». Дитячий фольклор стає джерелом для естетично-експресивних поезій Ю. Ярмиша, М. Томенка та ін.

Окремо слід сказати про художнє оформлення випусків. Усі обкладинки мають стандартну форму, маловиразну і непривабливу. Це, звичайно, справа художників «Мистецтва», але, можливо, варто було б оголосити конкурс на краще оформлення «Сурмача».

Зроблені окремі зауваження аж ніяк не применшують тієї важливої і корисної справи, яку робить видавництво «Мистецтво», випускаючи в світ «Сурмач», що служить справі культурного розвитку шкільної молоді.

Л. І. БАРАБАН,

Київ

В. В. ДЯТЧУК

ВИДАННЯ БІЛОРУСЬКИХ НАРОДНИХ КАЗОК

Казки пра живел і чарадзейных казкі. — Мінск: Навука і тэхніка, 1971;

Саціяльна-бытавыя казкі. — Мінск: Навука і тэхніка, 1976;

Чарадзейных казкі. — Мінск: Навука і тэхніка, ч. I, 1973; ч. II, 1978.

Вже кілька років з'являються одна за одною книги із серії «Білоруська народна творчість», що її випускає Інститут мистецтвознавства, етнографії і фольклору Академії наук Білоруської РСР та видавництво «Наука і техника». Ця серія, яка охоплює багатющі здобутки народного генія, становить науково систематизоване, узагальнююче, багатотомне видання білоруського фольклору.

Видання наукового зібрання білоруських народних казок (у головних часових територіальних варіантах), яке охоплює найхарактерніші, найтиповіші тексти всіх жанрових різновидів, стало можливим тільки за радянської дійсності, коли були створені сприятливі умови для розвитку народознавчої науки. Протягом 1970—1978 років білоруські фольклористи здійснили зведене, науково систематизоване видання народних казок.

Упорядники (Г. О. Барташевич, К. П.

Кабашников; А. С. Федосик) виконали величезну, трудомістку роботу по добору матеріалу: із 5000 опрацьованих записів текстів казок до цього унікального видання потрапили 609 кращих за ідейно-тематичним спрямуванням та художнім рівнем зразків, що вирізняються багатою образністю, своєрідною стилістикою, цікавою композицією, оригінальними сюжетами. Переважно більшість текстів узяті з друкованих джерел (досі надруковано понад 3000 текстів білоруських народних казок), значна частина яких практично недоступна широкому колу читачів. Цінність видання і в тому, що тут опубліковано близько 120 текстів з архівних матеріалів, які вперше залучено до наукового вжитку. Добираючи тексти до томів, укладачі подбали, щоб включити найхарактерніші, найбільш довершені зразки, розкрити тематичне багатство білоруської народної казки.

Наявність у виданні досить значного числа сучасних записів дає підставу говорити не лише про постійне зростання інтересу фольклористів до казки, а також про її життя за нашого часу.

Узагальнююче наукове видання казок вимагало передусім чіткої класифікації матеріалу. Як слушно стверджує К. П. Кабашников, «питання класифікації виникли при складанні перших збірок народних казок і до цього часу остаточно не вирішені. Складність проблеми зумовлена тим, що казки у своєму розвитку пройшли ве-

ликий шлях, кожний значний етап якого вносив у них істотні, часом корінні зміни, що принципово відрізняють не тільки один вид казкового епосу від іншого, але і твори, які спочатку належали до одних і тих же видів казок»¹.

У сучасній науковій літературі та наукових виданнях казкового епосу найбільш поширеною є класифікація, загальні риси якої зафіксовані у міжнародних покажчиках казкових сюжетів Аарне—Томпсона і Аарне—Андреева.

Незважаючи на те, що ця класифікація народних казок (за їх сюжетами і мотивами) має певні недоліки (деяка довільність при віднесенні ряду творів до того або іншого сюжету чи мотиву, нечіткість окремих рубрик та ін.), вона все ж дає можливість охопити весь казковий матеріал, і в цьому її позитивне значення. Тому упорядники рецензованих томів розмістили матеріали згідно з існуючими на час видання покажчиками казкових сюжетів і мотивів.

Публікація казкового епосу у багатотомній серії починається томом казок про тварин. Тут об'єднано твори (145 текстів) не тільки на тій підставі, що головними діючими особами в них є тварини, птахи, комахи, рослини, але й тому, що вони мають чимало спільного і в характері художнього вимислу, тематиці і в способі відображення дійсності. У цьому томі друкується також частина фантастичних казок (35 текстів), які близькі до казок про тварин своєю тематикою, системою образів і особливостями композиції. Однак навряд чи варто було подавати в книзі казок про тварин також фантастичні казки, відриваючи їх від основної маси творів цього жанрового різновиду, які ввійшли до наступного тому. Додільніше було б вмістити у книзі більше зразків казок про тварин.

Другий том, який складається з двох книг, репрезентує фантастично-героїчні казки (219 текстів) про велетнів і билинних богатирів, про чарівних помічників і про різні громадські та родинні колізії. Упорядники К. П. Кабашников і Г. О. Барташевич намагалися представити всі сюжетні типи, які в міжнародних покажчиках казкових сюжетів позначені номерами від 300 до 736, а також окремі сюжетні типи легендарних і новелістичних казок, які за характером відображення дійсності наближаються до фантастичних.

У рецензованому виданні досить повно представлено найбільш популярні фантастично-героїчні казки (опубліковано 254 тексти), які поширені і в російському та українському казковому репертуарі, а саме: «Три царства» (АА 301), «Бій на калиновім мості» (АА 300 В), «Дивовижні діти» (АА 707), «Марко багатий» (АА 461), «Звірине молоко» (АА 315/А), «Горбоконики» (АА 351), «Солдат і смерть»

¹ Кабашников К. П. Гістарыяграфічны агляд. Казкі пра живел. — У кн.: Казкі пра живел і чарадзейных казкі, с. 22.

(АА 330 В), «Правда і кривда» (АА 613) та ін. До 50 сюжетних типів білоруських фантастичних казок, вміщених у корпусі, нема відповідників у покажчиках Аарне—Томпсона, Андреева і Кржижановського².

Окремим томом опубліковано соціально-побутові казки (210 текстів), в яких у порівнянні з іншими жанровими різновидами казки знайшли найяскравіше втілення тема соціальної боротьби, ненависті трудящих до гнобительських класів³. Ці твори спрямовують вістря своєї сатири проти панів, попів (ксьондзів), багатіїв, царя, чиновників-здириників та висміюють загальнолюдські вади.

Оскільки в міжнародних покажчиках казкових сюжетів Аарне—Андреева і Томпсона соціально-побутова казка не виділена в окремий розділ, її не можна було вміщувати в томі згідно із згаданими покажчиками, хоча у процесі систематизації текстів, складанні коментарів А. С. Федосик і Л. Г. Бараг досить вдало використовували ці покажчики. На нашу думку, укладач правильно зробив, умовно згрупувавши казки, виходячи з їх ідейно-тематичного змісту, у такі цикли: казки про царя, про хитрого злодія і жартівника, про пана і селянина, про мудрого парубка, про бідного й багатого селянина, про попа, про дурня, про жінку і дівчат та ін.

Беручи до уваги науковий характер видання, окремі сюжетні типи упорядники подали кількома варіантами, що дає можливість глибше ознайомитися з багатством білоруського казкового епосу, його художньою майстерністю, порівняти варіанти, записані в різних місцях Білорусії, а також варіанти, які віддалені один від одного в часі на 80—100 років.

Чимало труднощів викликало розміщення казок за окремими тематичними гніздами. Керуючись загальновідомим у радянській науці принципом історизму, упорядники тому «Чарадзейных казкі», наприклад, намагалися розмістити тексти за історико-тематичним принципом, подавши спочатку твори, генетичні витoki яких сягають часів докласового суспільства. В основі конфлікту цих творів лежить боротьба людини з силами природи. Це насамперед казки про велетнів — приборкувачів стихій і їх чарівних помічників. Потім подано казки, основний конфлікт яких охоплює сферу родинних і соціальних відносин. Певна річ, у ряді випадків неможливо було послідовно дотриматися принципу історизму, бо ж, як відомо, на казках позначився вплив різних історичних епох, що засвідчує важливу роль казок у культурно-побутовій практиці людства, починаючи від первісного суспільства і до наших днів. Практичне застосування принципу історизму ускладнювалося також наявні-

² Детальніше про це див.: Бараг Л. Г. Беларуска казка. — Мінск: Вышэйшая школа, 1969, с. 153.

³ Детальніше про цей том див.: «Народна творчість та етнографія», 1977, № 3, с. 92—94.

стю багатьох контамінацій, у результаті чого в одній казці об'єднуються образи і мотиви, генетично пов'язані з різними епохами.

У рецензованих томах опубліковано чимало казок, записаних в останні роки фольклорними експедиціями ІМЕФ АН БРСР. Так, тільки в другій книзі «Чарадзейні казки» представлено до 20 нових сюжетних типів і підтипів.

Книги містять ґрунтовні передмови. У вступних статтях лаконічно, але досить повно подано історію збирання, публікації та вивчення білоруських казок, а також у межах кожного жанрового різновиду охарактеризовано їх генезу, функцію, основну тематику, етапи еволюції, систему персонажів, ідейну спрямованість, своєрідність поетики. При цьому автори передмов К. П. Кабашников і А. С. Федосик цілком слушно звертаються до казкового епосу сусідніх народів.

Розглядаючи широке коло питань казкового епосу, дослідники використали не тільки значний художній матеріал, важливі праці білоруських фольклористів, а й дослідження східнослов'янської та світової фольклористики в галузі вивчення казки. Крім того, вони опиралися на результати досліджень етнографів, представників інших суспільствознавчих дисциплін.

Варто наголосити, що автори критично поставилися до праць своїх попередників, і навіть те, що вивчене дослідниками раніше, К. П. Кабашников і А. С. Федосик прагнуть показати повніше.

Глибокою науковістю і належною повнотою відзначаються коментарі, які підготували до томів «Казки пра живел і чарадзейні казки» та «Чарадзейні казки» (ч. I—II) Л. Г. Бараг і К. П. Кабашников, а до тому «Сацяяльна-бытавыя казки» — Л. Г. Бараг.

У коментарях дається порядковий номер і назва казки, визначається сюжетний тип за показником казкових сюжетів Андреева—Аарне. У тих випадках, коли номери показника Андреева не збігаються з номерами останнього міжнародного показника казкових сюжетів Аарне—Томпсона, відзначаються також номери за книгою Томпсона. Потім повідомляється паспорт твору за таким порядком: хто записав твір, коли, де і від кого він записаний, а також джерело, з якого взято варіанти — у першу чергу білоруські, російські й українські, що дає можливість вивчати білоруську казку на тлі всього східнослов'янського казкового репертуару. При визначенні українських паралелей широко використовується робота по систематизації і класифікації українських казок М. П. Андреева⁶. У зв'язку з тим, що російський казковий матеріал в основному відзначе-

ний у показниках Андреева і Проппа⁶, посилання при визначенні російських варіантів робляться не на першоджерела, а на ці показники. До польських варіантів посилання даються також не на першоджерела, а на показник сюжетів польських казок Ю. Кржижановського⁷. При наявності відповідного матеріалу, вміщуються деякі дані про казкарів.

Приємно відзначити, що в коментарях наводяться і паралелі казок із українських збірників, що вийшли давно і тих, що побачили світ за останні роки, зокрема у видавництві «Карпати» (м. Ужгород), а саме: «Закарпатські казки Андрія Калина», «Казки Верховини», «Казки зелених гір», «Як чоловік відьму підкував, а кішку вчив працювати», «Три золоті слова» та ін.

Особливо вагомим з наукового погляду в коментарях є те, що, називаючи варіанти якого-небудь сюжету, відзначається, які інші сюжети контамінуються з ним в опублікованих фольклорних текстах.

Важливим і цінним компонентом наукового апарату є іменні показники збирачів казкового епосу та оповідачів, а також географічні показники.

До другої книги тому «Чарадзейні казки» подано «Паказальнік сюжэту беларускіх казак», який підготував К. П. Кабашников. Безпосередню участь в опрацюванні архівних матеріалів узяла Г. О. Барташевич. Показчик створено відповідно до прийнятої у більшості праць про східнослов'янську казку системи Андреева—Аарне. Якщо сюжети окремих білоруських казок не мали відповідників у показнику Андреева—Аарне, робилися посилання на показник Аарне—Томпсона.

Взагалі весь науковий апарат до томів чіткий, зручний, ним легко користуватися. Оцінюючи корпус казок у цілому, необхідно наголосити на його великій науковій і практичній цінності. Збірники дають першоджерельний матеріал для дослідників різного профілю, відкривають широкі можливості для порівняльного аналізу білоруських народних казок з казками інших слов'янських народів. Вони можуть бути успішно використані і в педагогічній роботі. Дуже цінне й те, що рецензовані книги є важливим арсеналом для літераторів, композиторів, художників.

Уперше зібране в такому повному складі, науково систематизоване видання білоруських народних казок — видатне явище не тільки у вітчизняній, а й загальнослов'янській науці.

І. В. ХЛАНТА

Ужгород

⁶ *Пропп В. Я.* Указатель сюжетов. — У кн.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех книгах. Т. 3. — М., 1957, с. 454—502.

⁷ *Krzyżanowski J.* Polska bajka w układzie systematycznym. Т. 1—2. — Wrocław—Warszawa—Kraków, 1962—1963.

З НАШОЇ ПОШТИ

ПОЛІСЬКИЙ СЕРПАНОК

Виготовлення полотна для одягу та інших потреб у минулому було звичним заняттям у кожній селянській родині. Цей вид ремесла має багатовікові традиції, окремі елементи яких можна й дотепер побачити в селах Полісся. Зокрема в його північно-західній частині ще не вийшли з ужитку «кужілки», «потаси», «лопатні» (місцеві назви прядок), деінде ще тчуть на «сохах», «кроснах», «панарадах», «ставах» (назви ткацького верстата). У багатьох родинах зберігається як реліквія домашній одяг, у скринях вилежуються сувої домашнього полотна та сукна. Побутування цих традицій пов'язане з тим, що на Поліссі, порівняно з іншими регіонами, був дуже розвинений цей вид ремесла. Тому звичай виготовлення полотна і досі поширений серед людей старшого покоління, хоч особливої потреби в цьому нема — текстильна промисловість повністю задовольняє потреби населення.

Вологий клімат Полісся сприяє вирощуванню льону, з якого виготовляли полотно. Обробка льону і тканина полотна за допомогою різноманітних ручних знарядь — складний процес, який має багато виробничих і технічних форм та елементів, властивих майже для кожного села. Їх вивчення становить неабиякий інтерес для науки.

Одним з найцікавіших осередків виготовлення дмотканого полотна є с. Крупове Дубровицького району. Це типове поліське село, що на півночі Ровенщини. Тут можна побачити дерев'яні рублені будівлі, вільну, безсистемну забудову окремих кутків села.

У побуті крупов'ян збереглося чимало обрядових та звичаєвих пісень, що відбивають працю селян, форми їхнього господарювання.

Уже весна скресла.
Що ти нам принесла? —
Коробочку з веретюнками
А другу із червунцями.
Старим бабам по кудилечці,
Молодцям по серпаночку,

Щобі бігали на весняночку,
А хлопцям — на й по дудочці.
Щоб бігали та й на вулочці.

Нині більшість колгоспників живе в нових, просторих хатах, охоче купує фабричні меблі, одяг. Проте не виходять з ужитку й речі місцевого виробництва — одяг, глиняний та дерев'яний посуд тощо. Великою різноманітністю форм представлений тут плетений посуд (кошки, коробки, збаночки), виготовлений із бересту, лози, соломи, коріння молодої сосни. Його використовують для збирання грибів, ягід, збирання збіжжя, борошна, городини.

Але найбільша особливість села — це виготовлення «серпанку» — дуже тонкого, аж прозорого полотна. З нього переважно шиють жіночий одяг — сорочки, спідниці, фартухи та головні убори — намітки. Вироби із серпанку, оздоблені тканими червоними смугами, відзначаються художньою витонченістю, декоративністю. Ще років 15—20 тому серпанок носили у свята і в будень усі сільські жінки та дівчата. Нині ж від традиційного збрання лишилися в ужиткові лише фартухи та намітки. Останні, за давнім звичаєм, готують на посаг дівчатам, обдаровують ними весільних гостей. Зберігає також звичай класти фартухи й намітки покойникам у труну, вішати над могилою.

Виготовлення серпанку — трудомісткий і довготривалий процес. Якість виробу залежала насамперед від льону. Донедавна в селі сіяли три сорти цієї технічної культури — лущик, простяк та великольон. Лущик і простяк відзначаються тонким і невисоким стеблом, з якого, власне, й виготовляли серпанок. Нині ж культивують переважно великольон.

Дотримуючись народної агротехніки, льон сіяли у квітні по картопляці. Полюли кілька разів на літо. Як тільки «бурила» голівка, тобто достигало насіння, його вибирали. З кожних 15 жменьок виходила «кучка». За сонячної погоди кучки сохли 3—4 дні, потім на колоді оббивали прачем насіння. Стебла розстеляли на 2—3 тижні по траві (так звана

⁴ Див.: передмову до зб. «Казки пра живел і чарадзейні казки», с. 19—20.

⁵ *Андреев Н. П.* К характеристике украинского сказочного материала. — У зб.: Сергею Федоровичу Ольденбургу. — Л., 1934, с. 61—72.



М. М. Модоль та Т. В. Шеремет прядуть серпанок. С. Крупов'є Дубровицького району Ровенської області. Фото. 1979.

«росяна мочка»). Вилежаний льон в'язали в «пучки» — невеликі снопки; вологі пучки підсушували на печі. Били стебло прачем, щоб було м'якше, терли на терниці. Сороч витертих стеблин складають «повісмо», п'ять — «суверточок», десять — «десяточок». Потім льон били «тріпачкою» і жменьки складали у «зв'язки». Перед прядивом волокно розправляли й чесали на гребені.

Недочесане волокно («нечес») використовували для ткання грубішого полотна, а вичесане, тобто таке, що не залишало сліду, якщо його пустили на воду, йшло на виготовлення серпанку. Вичесану жменьку «волочили» — розправляли, робили куделю і прив'язували до потаса. Після цього льон прядли на веретено. Нитка мала бути дуже тонкою, «як волосина». Напрядене веретено підсушували, щоб нитки «не кошлатилися», і «юрком» змотували в клубки. Потім їх снували на снівницю (кілочки, вбиті в стіну всередині чи зовні хати) з двох веретен або з клубків. Насновані нитки — «губи» знімали із снівниці, обливали «піспою» (завареним борошном) й сушили. Одночасно сукали цівки з витушки за допомогою сукала.

Не всі жінки в селі вмлі добре навивати й затикати кросна. Тому найправніших господинь намагалися запросити «на затикання». Під час навивання і затикання основи жінка, звичайно, хвилюється. Тому, за народним повір'ям, не бажано, щоб цю роботу бачив хтось сторонній. Про її складність і відповідальність свідчить місцеве прислів'я: «Не дай, мати, заміж, де затикають, а де посередині тчуть».

Тонко нарядена нитка потребує обережності під час ткання: коли човник ходить легко і дошка ледь-ледь притискає

нитку до нитки, тоді й полотно неначе аж «світиться».

Перед тим, як ставити кросна, в хаті обов'язково топилося, «бо вологі нитки рвуться і по них погано ходить човник». Ткали серпанок на кроснах у дві підніжки переважно ранньою весною, до початку польових робіт. Складові частини кросен мають такі місцеві назви: «станові», «велике і мале воротило», «набілки», «бердо», «нити», «кокушки», «дощечки», «поножані», «ожог», «голови», «боролька», «дошка», «заперенька», «кручки» («заоззи»).

Для орнаментування одягу на полотні як правило витикають червону смугу — «пасок». В орнаменті використовуються геометричні фігури — квадрати, прямокутники, ромби, трикутники, розетки, які повторюються по всьому полю.

Виготовлене полотно полощуть у хатній воді і сушать (не менше трьох разів), «щоб нитки рівномірно розправились. З цієї метою по вологому полотні, яке намагається голіруч, качають «камінчик», «галу» — скляну кульку певної ваги. Коли ж серпанок висохне, його викачують за допомогою рубля і качалки. Під час прання та сушіння полотно вибілюється.

У селі Крупов'ї важко знайти жінку середнього та старшого віку, яка б не вмліла ткати серпанок. Майже в кожній хаті є кросна, а довкола села щоліта цвіте синій льон. І мимоволі спадає на думку, що ці самотні народні майстри могли б виготовляти не тільки для себе, якби в Дубровицькому районі створили ткацький осередок по виготовленню цього своєрідного полотна.

Білосніжний поліський серпанок у вигляді орнаментованих фартушків, хустин та серветок цілком заслуговує на місце

в художніх салонах, музеях, на виставках народного декоративно-прикладного мистецтва. Про його ужитково-практичне значення говорить такий факт: учасники фольклорно-етнографічного ансамблю «Берегиня» з цього села вже кілька літ ви-

користують серпанок для костюмів, що надає народним співакам своєрідності й неповторності.

Л. Г. ОРЕЛ

Київ

ПІСЕННИЙ ТАЛАНТ ЯВДОХИ ЗУІХИ

Явдоха Микитівна Сивак (Зуїха), сто двадцять п'ять років з дня народження якої сповнилося, належить до числа видатних народних співаків з найбагатшим пісенним репертуаром. Народилась вона 1 березня 1855 року в сім'ї кріпака Микити Сивака в селі Кущинцях Гайсинського повіту Подільської губернії. Вона рано залишилась без матері. Підлітком її віддали служити до багатців за няньку, потім вона ходила на заробітки поденно, а ще згодом пішла в строк до пана Раєвського. Наймалася «від льоду до льоду», тобто від часу, коли лід розтане, до тієї пори, як новий стане. Незабаром же нестатки ще далі вигнали її із рідної хати: мусила разом із земляками йти на заробітки у Херсонську губернію.

На двадцять третьому році засватав її Василь Олійник з сусіднього села Гнатівки. Свекруха виявилася сварливою. І чоловік теж ставився до Явдохи погано.

Що зазнала, то зазнала
«Розкош» за нього:
І опийника, і праца,
І макогона-товкача,—

згадувала словами пісні Явдоха про ті роки свого життя. Люди ж любили її за добру вдачу, часто запрошували на весілля, на хрестини за куму.

Згодом підросли й свої діти — Петро, Марійка і Євдоким. Старший син привів у хату невістку, але швидко зненавидів її, почав бити. Явдоха боронила, та син і на матір накидався. Чоловік же майже постійно поневірявся по наймах. Там він простудився і після короткофривалої хвороби помер.

Овдовіла Явдоха на п'ятдесят першому році життя. А вдома майже щоденно сварки, а то й бійка. Це, здається, було причиною того, що незабаром вона вийшла заміж за Демида Жука (1910) у сусіднє село Зятківці. 1919 року і другий чоловік помер, і з того часу Явдосі Микитівні довелося жити самій.

За спогадами! Ф. Тарасенка, В. Тарасенко-Балинець, Т. Дубець, К. Романь, П. Затоки, К. Лісової та багатьох інших старожилів Зятківців, бабуся Явдоха мала винятково артистичну вдачу. Зокрема, вона блискуче імітувала різні природні звуки, голоси багатьох тварин і пташок (що особливо подобалося дітям); вмліла передавати вимову, інтонацію, вираз обличчя й ходу людей. Говорила повільно, голосно; мала чудову дикцію, грудний,

приємний голос. Вона володіла винятковою красномовністю. Мова її була барвіста, соковита, насичена влучними метафорами. Порівняння її — дотепні, часто іронічні, а іноді й саркастичні — густо перепліталися із прислів'ями, приказками, різноманітними цитатами з фольклорних творів, яких вона знала силу-силенну. І все це використовувалося завжди влучно, доречно, зі смаком, тактовно.

Схильність до жарту — невід'ємна риса її характеру. Ніхто із земляків не умів так розвеселити своїм жартом, якимсь дотепним зауваженням слухачів, як вона. В селі і досі пам'ятають деякі її образні вислови.

Земляки добре запам'ятали також її зовнішній вигляд (на жаль, фотознімків Явдохи Микитівни не збереглося). Міцної статури, смаглява з лиця, посміхалася щиро. Оця широка усмішка надавала обличчю надзвичайної привітності і безпосередності.

Саме з цієї людиною і зустрівся 1918 року тоді ще зовсім молодий фольклорист Гнат Танцюра. Він так розповідає про цю зустріч: «Якось моя мати наспівувала мені одну пісню і, як на лихо, забула її кінець. Саме на цей час заходить наша близька сусідка — старенька бабуся Демедиха... Мати запитала, чи не знає вона цієї пісні. «Де там не знаю, — усміхнулася. — До мене сину, за піснями, до мене. На трьох шкурах не спишеш. Я весь вік провела в біді, у злиднях і в піснях. Коли б не пісні, то десь-то лопнула б із досади і горя...» Признатися, я тоді скептично поставився до тих «трьох волових шкур»... Але подумав, що нехай вона поспіває мені хоч кілька десятків пісень, — і то буде добре. Тут — таки вона преспівала те закінчення, що мати забула...»

Два тижні без перерви я ходив до неї і складав лише списки відомих їй пісень, яких виявилось не десятки, а сотні. Кажучи фігурально, коли я досі плавав по вузьких річечках, звідки було видно обидва береги, то тепер я виплив у якесь безмежне море¹.

Згодом бабуся, дізнавшись від Гната Танцюри про паспортизацію пісень, категорично відмовилася співати.

— Як так можна? — обурилась вона. — Я цілий свій вік провела в чистоті, непороченою... тішилася, що ніхто про мене не скаже поганого слова, а ти мене на старості хочеш знеславити на весь світ.

¹ Танцюра Г. Записки збирача фольклору. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958, с. 14—15.

На певний час їхнє спілкування припинилося. Та бабуся одного разу, посміхаючись сказала:

— Чекай-но, сину, не журися... Тобі іменно треба вписати того, хто співав? А чи не можна тут уткнути таку штученцію: «охрестити мене по-новому і скрізь позаписувати на таку фамілію, щоб ніхто не чув і не знав?»

Псевдонім співачки обирався досить цікаво, в процесі чого теж розкрилися певні грані її характеру.

— Та фамілія буде погана,— говорила у голос бабуся,— та довга, кожного разу тобі доведеться довго писати, витратити час. Нехай я звуся так, як є— Явдоха. Явдох багато в селі... А от фамілія... Ніяк не можу підібрати. Чекай-но, Гнатіку, колись до мого покійного першого чоловіка Василя були приліпили прізвисько — Зуї. Він був десь далеко на заробітках, в якомусь Зуєвім — аж під Москвою... Нехай же я буду — Зуїха. Явдоха Зуїха»².

Цьому імені судилося велика слава. «Видатний майстер усного поетичного слова — Явдоха Зуїха,— зазначала В. А. Юзвенко у передмові до збірки записаних з голосу народної співачки пісень,— по праву займає одне з перших місць у ряді найвизначніших народних співаків слов'янського світу»³. Далі дослідниця цілком слушно підкреслює: «Записи і видання пісенного багатства Явдохи Зуїхи, в якому відзеркалилися соціальний досвід народу, його світогляд, морально-етичні погляди, волелюбні прагнення і поетичний геній, має велике пізнавальне та історико-культурне значення»⁴. Усе своє уміння, талант збирача, знання, молодечу енергію і запал віддав Г. Танцюра, щоб повністю записати те, що знала Явдоха Зуїха. А репертуар її можна назвати колосальним: 1008 пісень, близько 400 прислів'їв та приказок, 156 казок та переказів, 45 загадок і ще величезна кількість різноманітного фольклорно-етнографічного матеріалу. Це справді унікальне явище в історії культури. Творча співпраця цих двох людей тривала понад дванадцять років. Завдяки їй були відкриті нові, раніше маловідомі чи й зовсім невідомі скарби пісенних багатств народу. Радо сприйнявши «виклик» і протягом двох тижнів фіксує оди бабусі лише назви пісень, Г. Танцюра згодом почав хвилюватися: а що, коли раптом не встигне записати текстів та мелодій — сусідка ж бо старенька. «А в неї що не день, то все новий матеріал — пісні, легенди, казки, перекази, прислів'я, приказки, незвичайні словесні звороти, каламбури, неологізм — ще цікавіший від попереднього. — Я хапався, квапився у найкоротший час позаписувати як можна більше.

— Бач, який ти жадючий... Не квапся... Ще успіш, бо я не збираюсь помирати»⁵.

² Там же, с. 15.

³ Пісні Явдохи Зуїхи.— К.: Наукова думка, 1965, с. 758.

⁴ Там же, с. 27.

⁵ Танцюра Г. Записки збирача фольклору, с. 14.

Справді, Зуїха прожила ще чимало років, не втративши своєї чудової пам'яті.

У своїй творчій практиці, як відомо, фольклорист найбільше послуговувався асоціативним способом збирання пісень. От, наприклад, випав з рук Явдохи Зуїхи ніж і брязнув. Йй же відразу пригадалася пісня, яку тут же зафіксував збирач:

Ой брязнули ключі,
Серед моря йдучи,
Серед моря йдучи,
Дівчини та питаючи...

Зайшла мова про корів та овець — у неї на устах вже інша:

Йшли корови із діврови,
А овечки з поля
Виплакали карі очі
Край садочка стоя.

Далі фольклорист жартома запитував Явдоху Микитівну: «А про ворону є пісня?» «Є». «А про собаку?» «Є і про собаку». І відразу ж співала:

Нашо мені на стороні
Собаки держати,
єсть у мене воріженьки —
Та будуть брехати.
Як собак мені держати,
Гра їх годувати,
А вороги свій хліб їдять
І будуть брехати.

Танцюру дивувало таке блискавичне реагування на своєрідний «подрозник», що викликав не лише рядок чи строфу, а здебільшого увесь твір, часто справжню народну перлину; і він говорив: «А от ще про перелазі не співали». «От, думаєш налякав», сміялася Зуїха і, не довго розмірковуючи, починала:

Ой ходив я до дівчини
Аж чотири рази.
Вона мені показала
Усі перелазі.

Явдоха Зуїха, знаючи декілька варіантів тексту і мелодії тієї чи іншої пісні, що побутувала в її місцевості чи була почута нею десь на заробітках у Бессарабії чи в Херсонській губернії, віддавала перевагу найкращому варіантові, розкриваючи перед записувачем його поетичну красу і мелодійність.

Кожен свій запис від Явдохи Зуїхи фольклорист перечитував, пісні переспівував їй. І народна співачка, що мала феноменальну пам'ять, вимагала найпунктуальнішого, найточнішого запису так як у тексті, так і в мелодії. Вона говорила Г. Танцюрі:

— А ну, ще раз проспівай мені ось ці слова. Щось у тебе тут не так. Дивися-но добре у свої папери та в ноти, щоб там правдиво все було записано, бо то людські сльози, і пропустити нічого не можна... Пісню ж бо всякий знає... За що взявся — поклади там руки, щоб було видно, що ти добре зробиш. Запиши правду, нехай люди знають, яке-то було життя...»⁶.

Г. Танцюра, виїжджаючи із Зятківців, вирішив перевірити всі записи від Явдохи Микитівни. Ще й ще дивувався: мелодії, зафіксовані багато літ тому, співачка починала в тій же тональності і виконувала з таким же ритмом, як і тоді — наче це було вчора.

⁶ Там же.

— Усе правильно, бабуся? Додатків ніяких нема?

— Нашо, сину, в криницю воду лляти, якщо вона погна.

Характерно, що в репертуарі Явдохи Зуїхи майже не було маломистецьких творів. Пісні, записані від неї Г. Танцюрою, як правило, мають досконалу, викінчену словесно-мелодійну форму. Чимало їх по праву фахівцями вважаються найкращими серед численної кількості варіантів. Це стосується, приміром, пісні про Устима Кармелюка «За Сибіром сонце сходить», надрукованої першою серед 25 варіантів у збірнику «Історичні пісні»⁷.

Чимало зразків фольклору, записаних від Зуїхи, використовується в багатьох сучасних наукових, науково-популярних виданнях, у репертуарних збірниках тощо.

⁷ Історичні пісні. Упорядкували І. П. Березовський, М. С. Родіна, В. Г. Хоменко. За редакцією М. Т. Рильського і К. Г. Гуслистого.— К.: Видавництво АН УРСР, 1961.

ПРЯНИЧНІ ФОРМИ ПОЛТАВЩИНИ

Пряники як ласощі і як елемент обрядовості здавна побутували на Україні. Кращі пряничні форми (в каталогах іноді зустрічається назва «медівнича дошка») — це мистецькі твори народних різьбярів по дереву. Їх виробництво було поширене на Полтавщині. Дерев'яні форми для виготовлення пряників вкривалися різьбою, від якої на тісті лишався контррельєфний відбиток.

Колекції пряничних форм з Полтавщини а також окремі їх зразки зберігаються в деяких обласних і районних музеях, а також у Ленінграді й Києві. В Полтавському краєзнавчому музеї є лише одна форма з великої колекції, що загинула під час пожежі в 1943 році.

Пряничні форми Полтавщини, що знаходяться в Музеї етнографії народів СРСР в Ленінграді, збирав і описував відомий дослідник, член Московського археологічного товариства І. А. Зарешкий. В описах 1903 року зустрічаємо таке датування: «очень древняя», «древняя», «современная».

У фондах Полтавського краєзнавчого музею виявлено «Альбом ескізів пряничних форм» (інв. № 7217). Автор ескізів невідомий. На окремих аркушах (всього 104) зроблено 199 відбитків. Зіставляючи деякі з них з даними «Каталога б. Полтавського губернского земства»¹ (їх збереглося три), ілюстраціями пряничних форм у дру-

¹ Рукопис. Полтавський краєзнавчий музей.

З пісень Явдохи Зуїхи черпають снагу композитори і письменники, професійні та самодіяльні художні колективи. Пісні її репертуару звучали, наприклад, у виконанні Державного народного хору УРСР на Всесвітній виставці в Брюсселі⁸. Все це свідчить не лише про їх популярність, а насамперед про високу ідейно-художню якість.

Земляки-подоляни свято шанують пам'ять про народну співачку. У Зятківцях на її могилі встановлено пам'ятну плиту з граніту, на якій викарбовано слова глибокої вдячності знаменитій бабусі. Ім'ям Явдохи Зуїхи названо одну з вулиць села. У місцевому музеї фольклориста Г. Т. Танцюри чимало експонатів розповідають про її життя, яке осяяла краса і мудрість тих пісень, що їх вона передала нащадкам.

М. К. ДМИТРЕНКО

Теплик
Вінницької обл.

⁸ Див.: Робітничая газета, 1964, 25.VI.

кованих виданнях² та фотографією з фото-теки музею (інв. № 702), де зображено частину довоєнної експозиції, вдалося встановити, що відбитки в альбомі зроблені з пряничних форм у натуральну величину з колекції, яка загинула.

Форма «Півень», що вміщена в «Альбомі ескізів пряничних форм», датована 1847 роком.

У 1907 році відомий різьбяр з с. Великих Будищ Зінківського повіту П. Ф. Юхименко передав музеєві Полтавського губернского земства колекцію пряничних форм, зібрану ним і його батьком. Деякі з зразків, зроблені самим П. Ф. Юхименком, відзначаються філігранною точністю деталей і неглибокою різьбою.

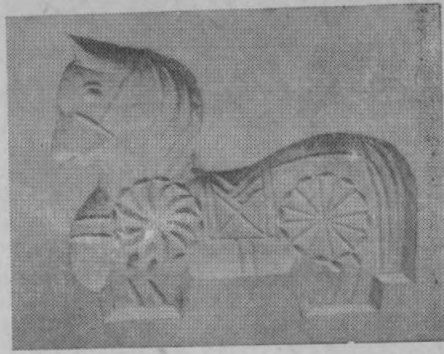
Для різьблення пряничних форм брали найчастіше дубові дошки, бо вони не пропускають вологи, деревина тверда, візерунок зберігається довго. Зрідка їх робили з липи, чи ясеня. Пряничні форми були прямокутні, іноді з ручкою. Були також форми, які повторювали обриси зображуваної фігури. На площині, користуючись різними прийомами різьби, зокрема контуриною, тригранно-вигмчастою, рельєфною, майстер виконував різні композиції.

Основними мотивами орнаменту були геометричний, стилізовано-рослинний, геометрично-рослинний. Поширене було зображення людей, жанрових сцен, а також тварин: коней, птахів, риб (прянична форма «Риба», інв. № д-260, Державний му-

² Див.: Украинское народное творчество. Серия IV. Древоделие. Выпуск I. Резные пряничные и кафельные формы и проч.— М.: Издательство кустарного склада Полтавского губернского земства, 1912.



Прянична форма «Генерал». Кінець XVIII ст. Полтавський краєзнавчий музей.



М. Г. Зацеркляний. Прянична форма «Кінь». 1973. Полтавський краєзнавчий музей.

шестилівському і Золотоніському повітах. На пряничних формах зустрічається зображення козака Мамая. Воно традиційне: козак сидить з бандурою в руках, кінь прив'язаний до списа. Лаконізм образної мови свідчить про великий художній смак невідомого різьбяр. У Полтавському художньому музеї зберігається картина художника-ремісника Ф. Я. Ствобуненка «Козак-бандурист» (бл. 1890 р., п. о., 83, 5×71 см), де козак із списом і бандурою сидить на коні. Напевно, і така традиція зображення козака існувала, бо була аналогічна прянична форма: вершник із списом. Щоб площина не залишалася вільною, різьбяр вмістив у верхньому лівому кутку і за спиною козака гілки з листям.

Відбитки пряничних форм з альбома свідчать і про те, що були популярними жанрові сцени: селянин на возі, запряженому конем; будинок міського типу з високими вікнами й ринвою на розі, біля якого колодязь з журавлем і людина дістає воду напувати коня. Тут відтворено коня, сонце вгорі, трикутником летять птахи тощо. Різьбярям вдавалися також композиційні вирішення: на одній площині вітряк, корова і бічна сторона будничка.

У Полтавському краєзнавчому музеї збереглася єдина прянична форма під назвою «Генерал» (інв. № 7853, 21×13×3,5 см). Про неї є згадка і в «Каталогі 6. Полтавського губернского земства». Ця форма датується кінцем XVIII ст. Військовий зображений в одній площині. На плечах — еполети, біля коміра — дві нагороди. На голові в нього трикутний головний убір з плюмажем, китиці та лампаси обведено плавною лінією, обличчя передано чіткіше. Генерал сидить на коні. Ця прянична форма — твір невідомого народного різьбяр з Полтавщини.

Пряничні форми побутують і в наш час. Різьбяр з Кременчука М. Г. Зацеркляний у 1972—1973 роках зробив кілька зразків. Одна з сучасних пряничних форм, виготовлених на Полтавщині, що має нові мотиви орнаменту — п'ятикутні зірки, зберігається у Музеї народної архітектури та побуту УРСР в Києві.

Полтава

Г. М. ВЕЛИЧКО

МАЙСТЕР ІНКРУСТАЦІЇ СОЛОМКОЮ В. А. ГУЗІЙ

Перші роботи В. А. Гузія в техніці інкрустації соломкою з'являються в 1968 році. Це переважно орнаментальні композиції з характерним українським орнаментом або стилізованими птахами чи тваринами.

Василь Андрійович Гузій родом з Прилук. Здібності до малювання виявилися в нього з дитинства. З часом він закінчив курси образотворчого мистецтва при Центральному Будинку народної творчості в Москві. Довгий час працював у Прилуцьких художніх майстернях.

В техніці інкрустації соломкою В. А. Гузій виконує різноманітні візерунки-композиції. Так, для Велико-Загорівського сільськогосподарського училища Борзнянського району були зроблені чотири панно на тему «Наші будні». На панно «Індустрія» майстер зображує на передньому плані фігуру сталевара, на другому — контуром доменні печі та ківш, з якого летиться розплавлений метал. Усе панно обрамлене орнаментом.

На панно «Сільське господарство» на тлі колгоспної ниви подано постать жінки, яка замріяно вдивляється в далечинь. На плечі вона тримає золотистий сніп пшениці. Тепла, сонячна гама панно неначе підкреслює трудову романтику літа.

Третій твір циклу — «Електрифікація». Постаць монтера відтворена на тлі гладкої Дніпра та греблі. Вода передана широкими площинами, справляє враження величезної сили. Чіткість композиції, теплий колорит сприяють розкриттю теми. Такого ж характеру і останнє панно «Наука», всі деталі якого майстерно викладені соломкою.

В творчому житті Василя Андрійовича була перерва. В грізні роки Великої Вітчизняної війни він багато доріг пройшов солдатом. Але і в цей час В. А. Гузій не залишав улюбленої роботи. У нього й досі зберігається альбом, у якому він малював своїх бойових друзів.

Зараз В. А. Гузій на пенсії. Має більше часу для творчості. В 1970 році портрет

РІЗЬБЯР В. П. ПЕТРІВ

Василь Петрович Петрів прийшов у народне мистецтво в 1975 році. І хоч відтоді минуло небагато часу, ряд його творів закуплені багатьма музеями України — Коломийським народного мистецтва Гуцульщини, Івано-Франківським краєзнавчим, Запорізьким художнім, Львівським українського мистецтва.

Змалку Василь вбирав у себе красу навколишньої природи рідного села Прокура-

вождя його роботи був придбаний Центральним музеєм В. І. Леніна в Москві. Декілька творів майстра знаходимо в Київському філіалі цього музею. Його мистецтво демонструвалось на обласних та районних виставках. Цікаву композицію «Прапор Леніна» майстер присвятив 50-річчю утворення СРСР.

В. А. Гузія відрізняє своєрідний творчий напрям, властивий лише йому стиль. Працюючи над своїми творами, він спочатку робить малюнок на папері, потім вирішує його в кольорі, підбирає відповідне забарвлення соломки, інколи підфарбовує її.

Малюнки на дерев'яних тарілях «Весна» і «Осінь» виконані майстром в іншому плані, ніж попередні роботи. На першій бачимо алегоричне зображення весни в образі дівчини, яка садить деревце. Краї тарілі вдало обрамлені орнаментом. Друга також за сюжетом проста, але має виразну тематику.

Твір майстра «Хліб» присвячений поезії трудівників колгоспних ланів. Дівчина в національному вбранні тримає пшеничні колоски. В нижній частині орнамент також викладений соломкою.

Твори В. О. Гузія мають виразні й змістовні композиції. У панно «Спорт» композиція розміщена ярусами, що створює враження стадіону. Зображено три гімнастки, які виконують вправи з обручем, а вільні площини заповнює орнамент, закомпонований у колах, що нагадує обручі. Таке розміщення деталей підкреслює стрункість композиції.

До свята Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні митець підготував цілу серію панно — «Перемога», «Ленінським курсом», «Салют», «На безіменній висоті», «Незабутне» тощо.

Деякі роботи виявляють світ фантазії майстра. У творі «Летіть, голуби» на зеленому тлі викладений соломкою орнамент — стилізовані квіти, листя, а серед них три декоративні птахи. Робота «Синій птах», «Павич», «Диво-птахи» створюють враження ілюстрацій до казок.

Яскраві твори В. А. Гузія поповнюють скарбницю народного мистецтва.

Т. Ф. НЕМИРІВСЬКА

Чернігів

⁸ Див.: Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів: Видавництво Львівського університету, 1969, с. 77.



В. П. Петрів. Декоративна таріль.
Дерево, різьблення, інкрустація деревом,
перламутром, металом. 1976.



В. П. Петрів. Цукорниця.
Дерево, різьблення, інкрустація бісером,
металом. 1976.

відомих майстрів, знайомиться з різьбяр-ми сіл Річки і Брустурів, надовго залишається в їхніх майстернях, спостерігаючи, як народжується новий твір мистецтва.

Перші роботи Василь Петрів подав на виставку, присвячену 30-річчю Перемоги над фашистською Німеччиною. Там експонувалися його три декоративні тарілі, а на виставці «Слава праці» (1976 р.) — чотири подібні роботи, в яких виявилось глибоке знання композиції.

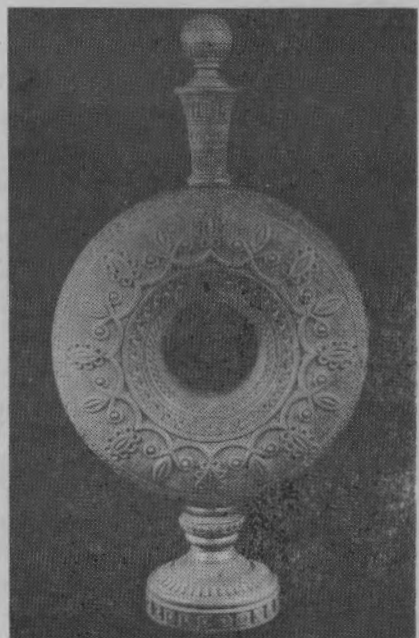
Вчителями В. Петріва були В. Я. Тонюк і Д. Ф. Шкрібляк, творчість яких він вивчав у музеях Коломиї, Львова, Звертав увагу на принципівні основи побудови композиції, зарисовував мотиви найбільш поширені й красиві.

Названі майстри представляли різні школи. В. Я. Тонюк — річківську школу різьби, а Д. Ф. Шкрібляк — яворівську. Як відомо, твори першого відзначаються декоративністю та вибагливістю візерунків, другого — характеризуються рисами класичної глибокої різьби великих мотивів, що утворюють орнамент.

Перші твори В. Петріва були виконані під впливом робіт В. Тонюка. Невеликі за розмірами тарілі, оздоблені геометричним орнаментом, в основі якого — розетка-квітка. Орнамент виконаний в техніці сухої різьби та інкрустації. Остання в поєднанні з різьбою створює ту ритміку елементів, що становить основу композиції. Інкрустація різнокольоровим деревом та бісером не характерна для його творів. Наступні роботи показали, що В. Петрів шукає вирішення орнаменту в сухій різьбі.

В цілому його твори можна умовно поділити на кілька груп, кожна з яких має свої композиційні вирішення з якимось одним домінуючим мотивом. В деяких його виробках декор не має єдності з формою. До таких можна віднести декоративну

таріль (1976 р.), середина якої заповнена квітами-розетами, а краї оздоблені мотивом, що не узгоджується з центральним (стилізована гілка, на кінці якої листочок та квітка). Цей же мотив покладений в основу узору на «Вазочці» (1976 р.) та



В. П. Петрів. Колач.
Дерево, різьблення, інкрустація перламутром,
бісером, металом. 1976.



В. П. Петрів. Декоративна таріль.
Дерево, різьблення, інкрустація бісером,
металом. 1976.

«Барильці» (1976 р.). Якщо на останній роботі узор підтримує форму виробу, то абсолютно не підходять до вазочки, кришка якої густо оздоблена орнаментом.

Окремі групи робіт В. Петріва, в основу

ШКІЛЬНИЙ КРАЄЗНАВЧО- ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИЙ ГУРТОК

Вже кілька років при Млинівській восьмирічній школі Лохвицького району на Полтавщині працює фольклорно-краєзнавчий гурток «Червона калина». Учні 5—8-х класів збираються на свої заняття два рази на місяць. І щоразу приносять нові записи народних пісень, легенд, переказів, загадок і прислів'їв.

Гуртківці вчать правильно паспортизувати фольклорні записи, класифікувати їх за тематикою і жанрами, оформляють у альбоми зібрані пісні та інші зразки народної творчості. Особливо люблять цю справу учні Павліна Хоменко, Наталія Діброва, Олександр Сироткін, Антоніна Герез, Юрій Ріпка, Жанна Долошко. Гуртківці цікавляться також і літературним краєзнавством. Особливо цікавою для них була екскурсія по літературних місцях Полтавщини. Учні побували в музеї-садибі І. П. Котляревського, ознайомилися з експозиціями обласного краєзнавчого музею та музею Полтавської битви, оспіваної О. С. Пушкіним у поемі «Полтава». Потім гуртківці поїхали у Великі Сорочинці на Миргородщині. Тут вони побували у

яких покладений один мотив, можна розглядати, як етапи наполегливих пошуків автором композиційних вирішень. І не дивно, що він звертається до творчості М. Семенюка, Ю. Корпанюка, С. Корпанюка.

Багатьом роботам Василя Петріва притаманна логічна побудова орнаменту, продумана конструкція форми виробу. До таких можна віднести декоративну таріль «XXV з'їзд КПРС» і «Ювілейна» (1977 р.), вазочки (1977 р.). В деяких роботах, наприклад, «Вазочка» (1977 р.), форму оживляє нескладний візерунок стилізованої квітки із зірочками, виконаний в техніці різьби з інкрустацією перламутром.

Спокійний ритм статичних елементів узору на тарілках і калачиках В. Петріва, надає їм святкової урочистості.

Внутрішньою динамікою позначена різьба тарілі під назвою «Серп і молот» (1977 р.). Вузенька стрічка, проміжки якої заповнені зірочками, прикрашає краї, обвиваючи серп і молот. Виконана в техніці сухої різьби, вона нагадує роботи Д. Шкрібляка.

Твори В. П. Петріва засвідчують наполегливий пошук майстра.

М. М. АРОНЕЦЬ

Івано-Франківськ

Літературно-меморіальному музеї М. В. Гоголя, ознайомилися з пам'ятником відомому кобзареві Михайлові Кравченку, що прославляв у своїх піснях і думах героїв селянського повстання в Великих Сорочинцях 1905 року.

Ще одним важливим аспектом роботи гуртка «Червона калина» є етнографія. Діти збирають експонати для шкільного музею народної культури та побуту, який незабаром почне діяти. Вже придбано прядку, гребінь, гребінку, рубель і качалку, кілька вишваних рушників, тульський самовар 1895 року, декоративні тарелі, гончарні вироби опішнянських майстрів, понад тридцять монет і банкнотів з 1757 по 1925 роки, чимало речей періоду громадянської та Великої Вітчизняної воєн. Гуртківці збирають матеріали про воїнів-визволителів Лохвицького району, доглядають за могилами і обеліском у центрі села.

Учасники художньої самодіяльності школи, а серед них і члени гуртка, виступають перед трудівниками місцевого колгоспу «Перемога комунізму», включаючи у свій репертуар народні пісні, зібрані в селі.

В. І. РУСНАК

с. Млинів
Полтавської області

ДОСЛІДНИК І ПРОПАГАНДИСТ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА А. А. ЖДАХА

Відомий майстер акварельної мініатюри і рисунка, ілюстратор українських народних пісень Амвросій Андрійович Ждаха (1855—1927) був не тільки знавцем і цінителем, але й активним пропагандистом українського народного мистецтва.

Протягом багатьох років художник вивчав побут селянства та його культуру. У містах і селах колишньої Херсонської губернії, куди йому часто доводилося виїжджати з Одеси у відрядження в справах Земського банку, він збирав зразки народного декоративного мистецтва — вишивки, писанки, змальовував орнаменти гончарних виробів, різьби по дереву, вів етнографічні записи.

До нас дійшло 138 малюнків писанок, майстерно виконаних художником у 1894—96 роках в селі Біляєвці, розташованому поблизу Дністровського лиману, 29 зразків з Київщини, Чернігівщини і Волині (1897). Сорок орнаментів українських писанок, зарисованих А. А. Ждахою, надруковані були в петербурзькому літературно-художньому тижневику «Звезда»¹.

А. Ждаха замальовував також найбільш характерні зразки вишивки рушників і сорочок («Рушник з села Калниболота Звенигородського повіту Київської губернії», акварель, 1891; «Подільська сорочка жіноча», акварель, 1894; «Грудина сорочки, комір», Поділля, акварель, 1896), кераміки («Кашлі XVIII ст.», олівець, 1914; «Орнамент українських полив'яних мисок», олівець, акварель, 1893—94), різьби по дереву («Старовинна різьба українських возів і ярем», олівець, 1890-і роки).

В ілюстраціях до етнографічного збірника «Українське весілля»², пісні для якого були записані художником в 1896—1900 роках від селян містечка Монастирища Липовецького повіту на Київщині, виявилось глибоке знання народних обрядів і звичаїв. Обкладинки і чотири малюнки відтворюють окремі моменти весілля: «Сватання» (розмова старостів із батьками нареченої), «Ставлять гільце на столі», «Молоду покривають» і «Весілля» (останні весільні танці). В цих роботах митець підкреслив святкову піднесеність обряду, його світський характер. Ілюстрації Ждахи були використані і в альбомі «Українське народне весілля в творах українського, російського та польського мистецтва XVIII—XX століть»³.

¹ Звезда, 1887, № 15, с. 329.

² Українське весілля (з голосами). Записав Ів. Демченко.— Одеса: Вид. Е. І. Фесенко, 1905, 123 с.

³ Українське народне весілля в творах українського, російського та польського мистецтва XVIII—XX століть.— К.: Мистецтво, 1970.

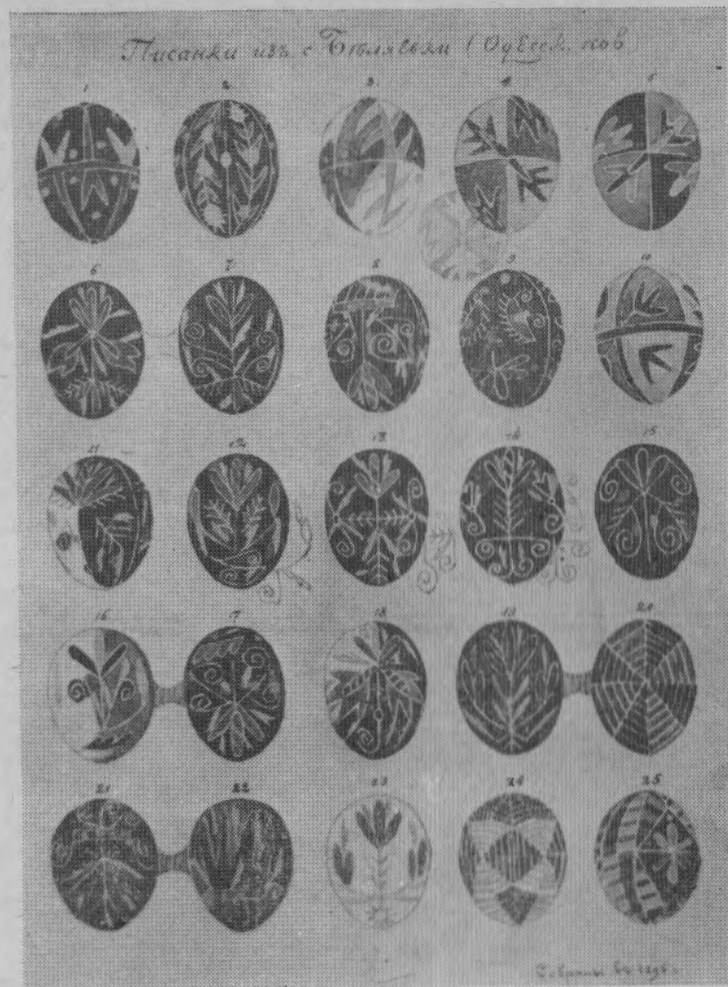


А. А. Ждаха в робочому кабінеті.
Фото. 1911.

Разом з О. Сластьоном Ждаха брав участь в упорядкуванні серії альбомів українського орнаменту під загальною назвою «Українська народна творчість»⁴, куди ввійшли кращі зразки народного мистецтва, що зберігались у музеях та приватних збірках. У передмові писалося, що альбоми видані з метою збереження в народній пам'яті чудових зразків української народної творчості та сприяння розвитку художнього смаку народу. Випуск альбомів було розпочато в 1912 році, здійснивав його кустарний склад Полтавського губернского земства. Були видані такі альбоми: «Ткацтво», «Килимарство», «Шитво і вишивки», «Вироби з дерева», «Металеві вироби», «Гончарні вироби». Окремі альбоми склалися з декількох випусків.

Вивчення та пропаганда художником українського народного мистецтва тісно пов'язані з його діяльністю як колекціонера. Він систематизував зібрані ним твори народного декоративно-прикладного мистецтва за традиційними видами та культурно-історичним значенням предметів. Як член Одеського товариства історії і старожитностей, 1908 року А. А. Ждаха передав частину пам'яток музеєві цієї організації. В радянський період (1925—26 роки) частину пам'яток художник подарував Одеському історико-археологічному музею. Серед них жупан червонокармазинний, пояс шовковий, шабля дамаська, таблиця із зарисовками писанок села Біляєвки та інші матеріали етнографічного характеру й ілюстрації до українських народних пісень. Пізніше в зв'язку з реорганізацією ці експонати перейшли до Одеського історико-краєзнавчого музею.

⁴ Украинское народное творчество. Полтава: Кустарный склад Полтавского губернского земства, 1912—1913, 20×31 см.



А. А. Ждаха.
Писанки з с. Біляєвки Одеської області.
Папір, акварель. 1896.

Поряд з натурним вивченням зразків українського народного мистецтва А. А. Ждаха також вивчав літературу з цього предмета. Він зібрав велику бібліотеку книжок з історії, археології, історії образотворчого мистецтва (в тому числі й народного прикладного), української народної пісенної творчості. Про його зацікавлення літературою з цих галузей знань, а також про ретельний відбір книг для своєї бібліотеки свідчать його листи до московського книголюбця П. П. Шибанова (1896—1912), що зберігаються у відділі рукописів Державної бібліотеки СРСР ім. В. І. Леніна в Москві⁵.

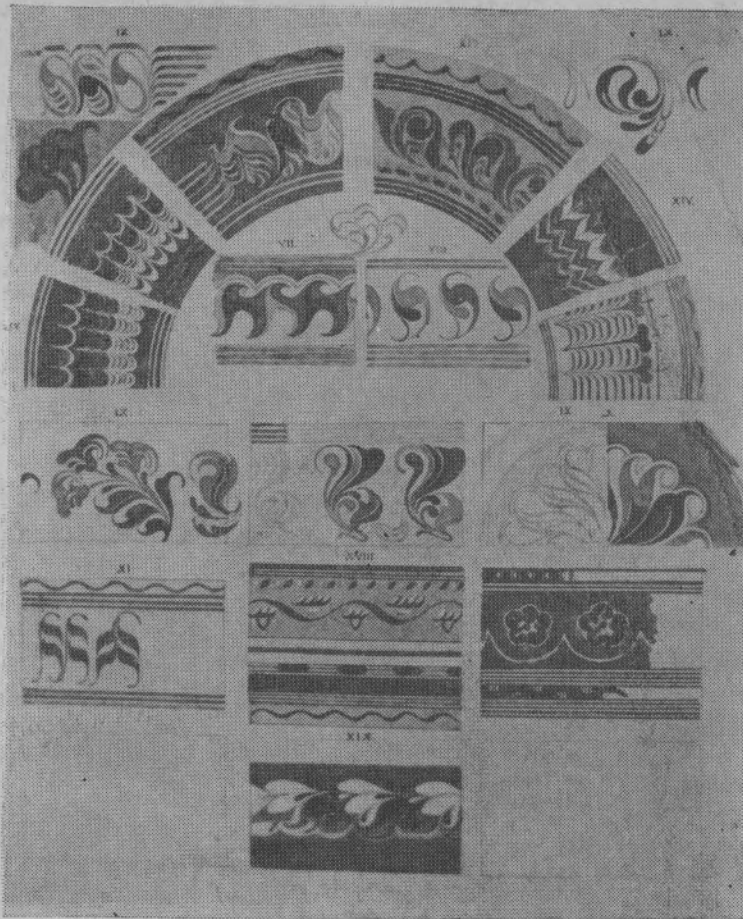
Художник мав також збірки старовинної зброї, археологічних знахідок та нумізматики. Ім'я Ждахи як бібліофіла і

⁵ Державна бібліотека СРСР ім. В. І. Леніна, відділ рукописів, ф. 342, картон 19, од. зб. 98.

колекціонера згадується в книгах і періодичних виданнях того часу⁶.

Палким пропагандистом народної творчості Ждаха залишався і в своїй педагогічній діяльності. У 1908—1910 роках він працював викладачем малювання і креслення у Волинсько-Віталіївському жіночому епархіальному училищі в Кременці. Вивчаючи з ученицями орнаменти давніх народів, художник поза програмою знайомив їх з кращими зразками українського народного орнаменту, чим викликав невдоволення керівництва училища. В той час про вивчення української народної орнаментики в школах не могло бути й мови.

⁶ Параделов М. Я. Справочная книга русских библиофилов. — М., 1904, с. 40; Шуманский Е. А. Справочная книга для русских библиофилов и коллекционеров. — Одесса, 1905, с. 36; Русский библиофил. — Санкт-Петербург, 1911, № 7, с. 63.



А. А. Ждаха. Орнамент полив'яних мисок. Папір, акварель. 1893—1894.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції А. А. Ждаха працює викладачем малювання і креслення в Одеській торговельнопромисловій профшколі (1921—1924 рр.). Заслужує уваги педагогічна діяльність Ждахи в Одеському художньому інституті, де він працював з 1924 року до останніх днів життя (помер 9 вересня 1927 року). Відповідно до тогочасних вимог сам розробив програму викладання курсу українського декоративно-прикладно-

го мистецтва. Для наочності він використовував зібраний ним різноманітний матеріал. Так уже в перші роки радянської влади він віддавав свої багаті знання і матеріали для виховання творчої молоді. Ім'я Амвросія Андрійовича Ждахи та його діяльність заслуговують поваги і вдячності поколінь.

Москва

М. С. ЗАБОЧЕНЬ

ХРОНІКА

КОНФЕРЕНЦІЯ З ПИТАНЬ РОЗВИТКУ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ

Помітне місце в розвитку сучасного українського декоративно-прикладного мистецтва займає творчість майстрів декоративного розпису села Петриківки на Дніпропетровщині. Коріння цього унікального (за своєю масовістю та концентрацією художнього потенціалу) осередку народного мистецтва сягає XVIII ст. Головні естетичні принципи народного петриківського розпису формувалися під впливом історичних, соціальних, економічних та географічних факторів. В подальшому вони закріпилися як його типологічні риси: демократизм, оптимістичний характер зображуваного, яскрава живописно-графічна мова, простота та доступність художньо-технічних засобів.

Ретроспективна виставка місцевого розпису, що відбулася в квітні у Дніпропетровську, охопила матеріал 1913—1980 рр. і дала можливість простежити розвиток художньої традиції Петриківки, узагальнити здобутки і накреслити перспективи цього осередку.

Десятки оригінальних «мальовок» безіменних майстрів із зони нижнього Придніпров'я (села Личкове, Романкове, Мишурин Ріг, Котівка та ін.), копії та кальки стінопису, зроблені в 1913 р. за дорученням академіка Д. Яворницького художницею Є. Євенбах, дали уявлення про дореволюційне побутування місцевого розпису: монументалізована архітектонічність, багатобарвність колориту, безпосередність манери виконання.

Новою сторінкою в мистецтві Петриківки радянського періоду стала творчість класиків народного малювання — заслуженого майстра народної творчості УРСР Т. Пати, члена Співки художників України Н. Білокінь, Я. Пилипенко, Н. Тимошенко. Виставка широко представила їх орнаментальні та сюжетно-орнаментальні композиції. У численних «картинах», «кільмиках», «бігунцях», «вазонах», «букетах», «квітках» цих майстрів яскраво розкрилися індивідуальні

рис, зрошені на ґрунті колективного за своїм характером народного мистецтва. В цьому зв'язку цікаві монументальні роботи Я. Пилипенко. Майстер, який незабаром виповниться сто років, тонко відчуває барви палітри, вишукану гармонію їх поєднань, урівноважене «звучання» кожного елемента мотиву та композиції в цілому. Загострене відчуття декоративності притаманне й творам інших майстрів старшого покоління — Н. Тимошенко, Г. Ісаєвої, роботи яких також ввійшли до експозиції виставки.

Започаткований плеядою фундаторів петриківського сучасного розпису новий вид декоративного малювання — на окремих аркушах паперу — розвинули представники середнього покоління майстрів: заслужений майстер народної творчості УРСР Ф. Панко, В. Соколенко, М. Тимченко, П. Глушенко, Є. Клюпа, Г. Прудникова, І. Завгородній, М. Шишацька, З. Кудіш тощо. Їх твори засвідчили наступний етап еволюції декоративного розпису в його переорієнтації на виробничу основу. Пошуки оновлення стилістики, як станкової народної графіки так і підлакових розписів, нових художньо-технічних засобів вираження проходили до деякої міри під впливом майстрів, які започаткували декорування фарфорових виробів, а саме: каліграфічні елементи специфічно петриківського «фарфорового» письма були перенесені на папір або на вкриті чорним лаком форми. Цей спосіб засушував петриківський малюнок, з його палітри зникли характерні кольори, натомість з'явилися жовто-червоні узорні на чорному тлі, яке вже само по собі підсилює звучання кожного кольору. Однак ці обставини ніяк не применшують успіхів майстрів. Їх творчість здобула славу і визнання петриківському розписові не тільки в Радянському Союзі, але й далеко за його межами. З другого боку — в результаті їх пошуків та апробацій стала очевидною можливість дальшої перспективи наближення декоративної мови творів 1950—1960 рр. до «народної», позбавленої так званого «народного академізму», активізувалися пошуки майстрів у плані практичного застосування петриківського розпису в оздобленні предметів побуту, в архітектурі й поліграфії тощо. (На заль,

поліграфічна продукція та ескізи монументального розпису Петриківки не були представлені на виставці, хоч вони є важливим надбанням петриківчан).

До успіхів, яких досягли майстри в 60—70-х роках слід віднести сміливі експерименти у галузі опанування нових матеріалів (керамічна плитка, фаянсовий посуд) та відродження мальованих (точених та довбаних) предметів побуту, що були широко представлені на виставці роботами Ф. Панка, В. Соколенка та ін. Помітно пошквалилися пошуки їх учнів у напрямку ствердження самобутності почерку, творчої манери, про що свідчать експоновані роботи В. Глушенка, В. Стативи, Л. Самарської, подружжя А. та М. Пікушів, А. та Л. Чорнуських, І. Дмитрюка, В. Михайличенка, Н. Шулик, Л. Горбулі, Л. Бай. З їхніх творів бачимо, як зростає загальна культура петриківського письма, прагнення постійно збагачувати, урізноманітнювати індивідуальну стилістику, орієнтуючись не на швидкоплинні захоплення різними новачками, а шукаючи можливості нових способів застосування традицій. Щодо цього цікавою була спроба А. Пікуша не покривати виробу лаком (набір мисок «Калина»), виготовлення подружжям Н. та О. Гордієвими мальованого мисника, а також експеримент А. Пікуша, Н. та О. Косенків із застосуванням петриківських узорів у біжутерії тощо.

На виставці були представлені кращі роботи учнів Петриківської художньої школи.

Виставка «Петриківський розпис. Джерела і сучасність» викликала глибокий інтерес шанувальників українського декоративно-прикладного мистецтва. Вона стимулювала творчість майстрів, дала мистецтвознавцям значний матеріал для наукових досліджень та узагальнень, стала важливим заходом у світли реалізації Постанови ЦК КІРС «Про народні художні промисли».

Логічним завершенням виставки була обласна наукова конференція, у якій взяла участь наукові працівники мистецтвознавчих закладів республіки, народні майстри с. Петриківки, співробітники ряду українських музеїв, представники преси, партійні працівники. Таке широке представництво забезпечило конференції високий науково-теоретичний рівень у поєднанні з постановкою і вирішенням ряду завдань конкретно-практичного плану.

У доповіді наукового співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР Л. Лисенко «Тенденції розвитку петриківського розпису в контексті українського декоративного малювання» мистецька Петриківка була розглянута як явище старої української та сучасної радянської народної культури.

Доповідач розглянула закономірності розвитку петриківського декоративного розпису, звертаючи основну увагу на позитивний досвід петриківчан у перетворенні життєво-побутового середовища радянського народу та їх участь в архітектурі, поліграфії і художній промисловості.

Дослідженню стилістики декоративного розпису Петриківки присвятив свій виступ кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР М. Селівачов. Аналізуючи стилістичні особливості петриківського народного малювання, доповідач зупинився на детальному розгляді його загально-регіональної та індивідуальної еволюції. Постійне оновлення стилістики розглядається в зв'язку з конкретними завданнями художнього процесу. Колекція калюк старого стінопису відкриває шлях до детальної розробки елементів розпису у «мальовці» (розписах на папері). З появою цього різновиду виникає нова техніка і стилістика. В умовах розвитку професіоналізму формуються яскраві творчі особистості — Т. Пата, Н. Білокінь, Я. Пилипенко, Н. Тимошенко та ін. Дальшим поштовхом до оновлення стилістики петриківського розпису на папері стало його зближення з професіональним мистецтвом, вплив творчості російських народних майстрів Жостова й Хохломи та використання народного малювання в художній промисловості. Зміна орієнтації петриківського промислу в напрямку предметно-побутової сфери поставила перед майстрами багато проблем, пов'язаних насамперед з появою нових видів — підлакового розпису, над-і підгласурного розпису по фарфору та фаянсу, відродження традиції мальованого дерева, участі майстрів в оздобленні народного житла тощо. Розглядаючи стилістику митців цього покоління, доповідач вказав на спільні (при всіх існуючих індивідуальних проявах) риси декоративного письма в доробку учнів Т. Пати — Ф. Панка та В. Соколенка.

Перспективна галузь використання петриківського розпису в сучасній архітектурі стала предметом виступу Н. Велігоцької, наукового співробітника Київського науково-дослідного інституту теорії і історії архітектури. Основна риса давнього петриківського стінопису — струнка архітектоніка — була розкрита на матеріалі настінного оздоблення народного житла. Доповідачка простежила еволюцію декоративного розпису (відкритих та замкнених систем) в архітектурі довоєнного і повоєнного періоду, відзначаючи успіхи петриківчан в 1970-х роках, коли мистецтво петриківського малювання здобуло визнання за межами Радянського Союзу. Однак ще не всі можливості петриківського монументального декору реалізовані. Прикладом досягнутого на цьому шляху може бути поява так званого «тимченківського стилю», який народився на ґрунті петриківського малювання (оздоблення київського магазину іграшок «Казка» М. Тимченко, І. Скицюком, О. Графовою). Для майстрів Петриківки відкриваються широкі горизонти монументальної творчості.

В обговоренні доповідей взяли участь кандидат мистецтвознавства, голова секції декоративно-прикладного мистецтва Спілки художників УРСР Л. Жоголь, завідувач

відділом журналу «Образотворче мистецтво» Т. Придатко, науковий співробітник Державного музею українського народно-декоративного мистецтва УРСР О. Шестакова, майстри с. Петриківки Ф. Панко, В. Соколенко, А. Пікуш, співробітники Дніпропетровського художнього музею В. Соловйов і Л. Яценко, Дніпропетровського історичного музею ім. Яворницького Г. Шамрай, мистецтвознавець з Києва В. Щербак.

З НАРОДНИХ ДЖЕРЕЛ

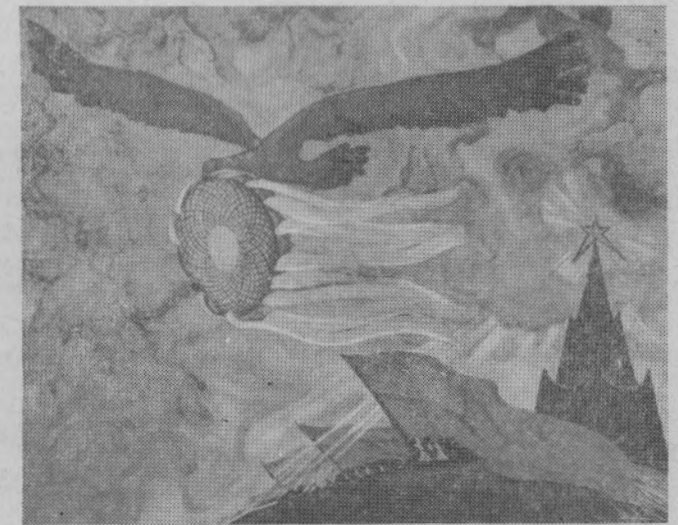
Роботи художника з Черкас Василя Євича нещодавно експонувалися в Державному музеї Т. Г. Шевченка (разом з В. Кузьменко) і Республіканському будинку літераторів. Ці твори можна умовно поділити на три основні частини: інтерпретація фольклору, натюрморт і портрети письменників. Змістовна наповненість полотен, героїзація, іноді міфологізація сюжету, а також пластичність вирішення теми — характерні риси його картин.

На виставці було представлено ряд робіт із великого циклу, створеного за мотивами народних дум, пісень, легенд. «Народна дума», як і належить цьому фольклорному жанру, — твір епічний, соціально значущий, оповідність поєднується з широким мистецьким узагальненням. Тут немає портрета Ілліча, але присутність вождя, безсмертя його ідей відчувається у всій метафоричній тканині твору, його високій символіці. Кожна деталь гранично чітка за своєю смисловою навантаженістю і містка поетичною одухотвореністю.

Усі виступаючі акцентували на практичній стороні дальшого розвитку петриківського розпису: створення у Петриківці музею народного мистецтва, видання наукової мистецтвознавчої літератури, альбомів майстрів, словника-довідника народних майстрів цього осередку, фахового освітлення проблем декоративного розпису в пресі тощо,

Л. О. ЛИСЕНКО

Київ



В. П. Євич. Народна дума. Полотно, темпера. Черкаси. 1979.

погасла. Сила митця в тому, що він зміг знайти оптимальне вирішення дотепної народної теми. Середовище, в яке помістив автор своїх героїв, допомагає увиразнити й фактуру зображуваного.

Або ще полотно «Ой у лузі калина стояла». На моріжку дівчина веде танок з журавлями. Цвіте калина. Дівчата й хлопці до неї ідуть по воді. І сонце теж у воді. Із неба до дівчини летить лелека, він упаде їй до ніг. Тут відчувається тонке прочитання народної поезики, пластична метафора гранично доведена до народної.

У живописній інтерпретації В. Євча знаходимо такі ж принципи композиції, як і в народних піснях: поляризація, виділення одиничного з маси, нагромадження якості. Але наперед зазначимо, що композицію «наряд чи можна вважатн... художнім прийомом або способом: це зовсім не технічне поняття, а поняття, зв'язане все з тим же процесом пізнання й усвідомлення дійсності»¹. Картина «Із-за гори кам'яної» створена за принципом поляризації, як і пісня. Два береги бурхливої річки. По цей бік старість, по той — принадна і чарівна молодість. Тут кінч вороний, там — голуби білі. Діалектику життя художник передає своїми зображальними засобами, що пластичними символами перекладають пісню на полотно: білі голуби літають навколо синьої скелі, по той бік дівчина, квіти — молодість. По сей бік дід і баба хочуть хоч на час завітати в гості до своєї юності. І міст різьблений туди проліг, мов у казці, та по цей бік вороний чекає в дорогу. На полотні наявна часова і просторова ретроспекція: дивимося у дальину, але то — минуле, молодість.

Композиційний принцип послідовності яскраво виражений у картині «Розпрігайте, хлопці, коні». Здавалося, важко відтворити будь-яку послідовність в одній площині полотна, та, мабуть, у тому й мистецький хист автора, щоб розсунути просторові й часові межі цієї площини. Як і в пісні, у картині нашу увагу привертають насамперед «хлопці», що лягли спочивати. Хоча вони зображені на полотні трохи далі, але митцеві вдалося досягти тієї досконалої послідовності, яка є в народному творі.

У картині «Ой під калиною трава зелена...» драматизм зображеного підсилюється кольоровим акцентуванням, поглибленням емоційної насиченості зорового ряду, широким мистецьким узагальненням, яке своєю символікою торкається сьогодинішніх пекучих проблем. Тло картини світлочервоне і тривожне, обеліск темно-багряний, а за ним — чорне сонце. Перед могилою тужить дівчина, проклінає війну, що забрала коханого. І туга, плач і журба — це заклик і пересторога людям не допустити нової війни. Тут же бачимо страшний символ цього хижого лиха:

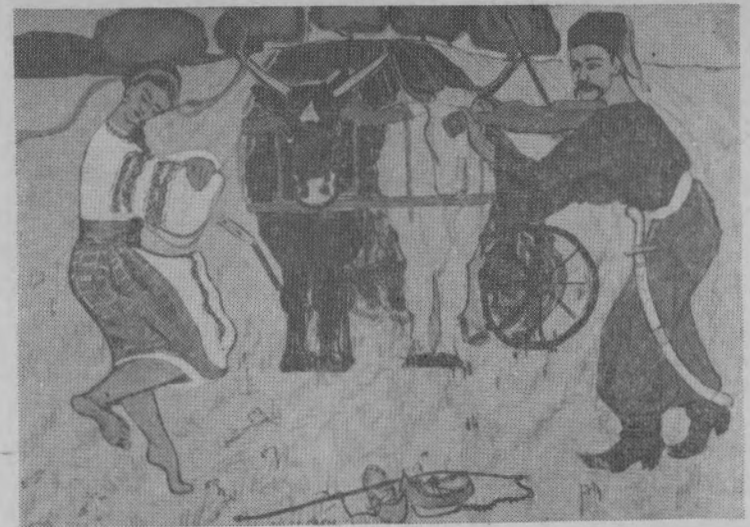


В. П. Євч. Цвіте терен.
Полотно, темпера. Черкаси. 1979.

атомний гриб, як триоб'ємне вогненне дерево, повне міриадів черепів. У цьому полотні дуже вдало поєднується задушевний ліризм пісні з нестримною публіцистичністю плакатного жанру. Вся картина витримана в червоно-чорній тональності. Така художньо-стилістична манера автора, коли в кожній картині переважає якийсь один колір, дає змогу акцентувати на сутності того чи іншого кольору, на його поетичній символіці. Мистецька палітра художника В. Євча підтверджується практикою світового мистецтва, зокрема, колористичною школою Мексіки, Японії.

Таким художнім прийомом — акцентування на одному кольорі — відзначаються й інші картини В. Євча: «Цвіте терен», «Дума про Богдана Хмельницького», «Ой зійди, зійди, ясен місяцю», «Шевченків край», «Жорна».

Натюрморти В. Євча також своєрідні, не статичні. В них відчувається динаміка події, просторовий рух явища, виразний перехід ілюзорного в реальне. Вони масштабні не тільки за розміром, але й за осмисленням дійсності. Так, у натюрморті «Жорна» зображено, як у трофейній казанок силється борошно, у кварталі — зерно і в мірочці дерев'яній — також зерно. Цей твір звучить прокляттям війни, що нищить плоди людської праці. В іншій роботі «Телятко» — на всіх зображених речах (рогачі, кочерга, віник, на привалку цидилка, чашка, миска) відчувається тепло рук людини. У натюрморті «Народна творчість» на столі зображено обрус тканий у червоні смуги, на ньому решето з писанками, в корюку — ще не розписані крашанки, а поруч — фарби, пензлі тощо. Може, народний майстер у цю мить



В. П. Євч. Ой за гаем, гавм.
Полотно, темпера. Черкаси. 1979.

задивився у вікно на природу і вибирає візерунок? Як вінець творчості людини, любові й гідності звучить його твір «Весільний каравай».

Сьогодні В. Євч наполегливо працює над портретами до галереї українських письменників. У його майстерні вже є кар-

тини-портрети Олеса Гончара, Григорія і Григора Гютюнників, Василя Симоненка, Бориса Олійника, Петра Засенка. Незабаром вони поповнять експозиції нових вернісажів талановитого автора.

Київ

Д. С. ЧЕРЕДНИЧЕНКО

ГРАФІКА М. М. ШЕЛЕСТА

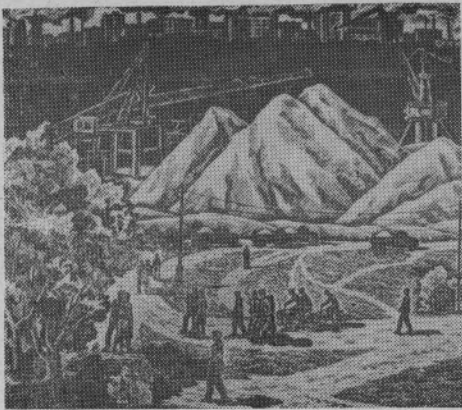
Цього року в приміщенні Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР періодично влаштовуються художні виставки. У дні святкування 110-річчя з дня народження В. І. Леніна було відкрито виставку графічних творів київського художника М. М. Шелеста, де експонувалися його кращі естампи та рисунки останнього десятиріччя. Основну частину експозиції зайняли гравюри на ленінську тематику.

Ці твори засвідчили, що художник гідно продовжує кращі традиції української графічної Ленініани, знаходячи нові змістові та пластичні аспекти втілення ленінського образу. В таких творах, як «Ленін-стратег», «Заклик», «Ленін і «Искра», «Декрет про Червону Армію», «Дайте нам організацію революціонерів», він, розвиваючи публіцистичні засоби своїх попередників, досягає глибоких і змістовних образних узагальнень, за якими переконливо постає велич ідей Леніна. Дотримуючись документальних та іконографічних першооснов, художник домагається узагальнень у портреті В. І. Леніна. На тлі новобудов та індустріальних гігантів його образ сприймається як символ сучасної епохи.



М. М. Шелест. Геодезисти. Ліногит.
Київ. 1980.

¹ Блещкий О. І. Проблема синтезу в літературознавстві. — Літ. журнал, 1940, № 10, с. 110.



М. М. Шелест. Будова. Лінорит. Київ, 1980.

публіцистичну пристрасність і ширість почуттів.

Не уникає художник і такого нині популярного жанру, як меморіальний пейзаж. У двох станкових рисунках він показує своєрідність гірської природи в околицях Білого Дунайця в Польській Народній Республіці, де під час еміграції перебував Володимир Ілліч.

Художник багато доклав зусиль, шукаючи власних шляхів відображення лєнінської теми. Водночас навряд чи можна стверджувати, що він остаточно вичерпав себе у своїх пошуках. Отже, цілком природно чекати від художника розширення і образного поглиблення лєнінського циклу, нових пластично-композиційних трактувань.

Лєнініану художника органічно доповнюють твори, присвячені соратникам Ілліча, історичним подіям, трудовим будням. Втім, і камерні за звучанням твори пейзажного жанру за своїми настроями, життєво переконливістю емоційних переживань опосередковано виражають істотні аспекти сучасності, несуть відбиток соціальної активності і, таким чином, за

своїми естетичними та ідейними якостями становлять суттєве доповнення лєнінського циклу.

Стилістика гравюр М. Шелеста позначена виразністю індивідуальної манери, що ґрунтується на вмінні виявити своє творче «я» тоді, коли він осмислює безпосередні життєві спостереження чи шукає відповідні аналогії у мистецькій спадщині, прагнучи широти узагальнень. Так, у портреті К. Ворошилова для виявлення героїчного начала митець заново переосмислює вироблені В. І. Касяном символіко-алегоричні принципи, знаходить свої композиційні та пластичні аспекти.

Визначальна риса творчості М. Шелеста полягає в різко контрастних властивостях. Він однаково вправний і як публіцист, і як витончений лірик.

Різномічні інтереси митця спрямовують його на сміливі експерименти. Він шукає нових сюжетних поворотів, впевнено випробує можливості ліногравюри, офорта, літографії. Але так чи інакше, коли художник відкрито декларує політичну ідею, чи виражає життєві спостереження у конкретному сюжеті, чи піддається впливу зворушливих мотивів природи, він зберігає цілісність світосприйняття. Емоційність його гравюр проявляється навіть тоді, коли в них наявна чітка раціоналістичність задуму.

Як лірик, М. Шелест тонко відчуває природу. Про це свідчать його пейзажі «Яблуна взимку», «А сніг іде», «Тополі». Настрій природи, характеристика навколишнього оточення становить активний емоційний компонент у його тематичних композиціях «Здрастуйте, ластівки», «Космонавти Гермашевський та Климук», «Чоловіча розмова», «П'ята трудова чверть» та інших творах, присвячених сучасності.

М. Шелест — художник 70-х років. За тематичною спрямованістю, за емоційним та образним ладом його творчість глибоко сучасна, і в той же час продовжує кращі надбання радянської графіки.

Київ

І. І. ЧУЛІПА

лютого 1975 р.) було введено спеціалізоване трудове навчання в галузі народного мистецтва.

Практика цієї школи дає зразок цікавого творчого вирішення проблеми. За програмою вивченню художніх народних промислів відводиться п'ять годин щотижня. На уроках практична робота поєднується з теоретичними знаннями. Учням розповідають про характер, стилістику та історію розвитку різних видів народного мистецтва України, Росії, Білорусії та ін. Здобуті на уроках знання діти закріплюють, відвідуючи музеї і знайомлячись з виробами народних майстрів. Школа має тісні контакти з Львівським

музеєм українського мистецтва, де учні прослухали ряд лекцій, на майбутнє планується їх знайомство із фондovими збірками музею.

Вишиваючи, діти на практиці пізнають особливості традиційної народної орнаментики різних етнографічних районів Бойківщини, Гуцульщини, Поділля, Полтавщини. Вони вивчають традиції окремих осередків народного мистецтва, наприклад, Яворівщини, Сокальщини, села Космача. При цьому звертається особлива увага на властивий для даної місцевості рисунок узору, особливості колориту, техніки вишивання. Навчання вишивці в школі йде двома напрямками: з одного боку, діти пізнають стилістику класичної народної традиції, а з другого — вчать її творчо розвивати. Це добре показала виставка: в оздобленні багатьох виробів юні рукодільниці зберегли рисунок і колорит народної вишивки, змінили лише функціональне призначення декору. Наприклад, багато

серветок оздоблено вишуканими чорними узорами, характерними для жіночих сорочок Сокальщини. В інших речах спостерігаємо вміння стилізацію класичних мотивів народної орнаментики. Відповідно до якості полотна чи призначення речі учні змінюють деталі рисунка, колорит вишивки. Вироби набувають нового, сучасного звучання. Виконуючи їх, діти вчать творчо підходити до традиції, що є дуже важливим аспектом виховання.

Впадали в око такі дві особливості експонованих робіт: ювелірна вишуканість виконання кожної вишивки та вміння закомпонувати декор. Вчителька трудового виховання З. Р. Краковецька привчає учнів до точності, «чистоти» роботи, а також розвиває вміння закомпонувати декор на предметі. Прилучившись до народного мистецтва, діти на все життя візьмуть із собою його мудру простоту і красу.

Львів

Л. В. ВОЛОШИНА

З ОРБИТИ ВІСТЕЙ

СЬОГОДЕННЯ СТАРОЇ ЛАВРИ

Кияни і гості столиці республіки знову можуть милуватися величавою красою лаврської дзвіниці. Нещодавно завершено реставрацію цієї однієї з основних споруд Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника. В результаті пошуків в архівах Москви, Ленінграда, Києва було уточнено історію будівництва цієї пам'ятки зодчества, спорудженої в 1744 році за проектом архітектора Йогана Шеделя. Реставратори майстерно відтворили вишукані ліпні прикраси, за рецептами того часу виготовили фарбу для фасадів. Звільнена від ризтувань майже стометрова дзвіниця привертає увагу строгим величним силуетом. Як і раніше, з високого четвертого яруса линує над містом мелодійні звуки курантів.

Перших відвідувачів прийняла і оновлена Трапезна палата з церквою, відома своїми розписами, майстерно виконаним іконостасом.

На заповідній території площею 28 га дбайливо зберігаються унікальні пам'ятки архітектури XI—XIX ст. і два знаменитих печерних лабіринти. Оновлено експозиції музеїв українського народно-декоративного мистецтва, книг і книгодрукування, «золотої кладової», музею театрального, музичного і кіномистецтва. Новими матеріалами поповнилися постійнодіючі виставки, серед яких інтерес викликають експозиції художніх тканин і гаптування XVI—XIX ст., старовинних гравюр, виробів з дорогоцінних металів, мікромініатюр тощо. Великоцінністю становлять фондovі колекції заповідника, що налічують понад 50 тисяч творів мистецтва.

ДЕВ'ЯТИЙ ВИПУСК ХОРОВОЇ СТУДІЇ

Відбувся черговий, дев'ятий, випуск вихованців хорової студії при Державному за- служеному академічному українському народному хорі імені Г. Верьовки.

Хорова студія заснована в 1962 році з метою підготовки кадрів для народних хорів та ансамблів пісні й танцю республіки. За цей час її закінчило понад 170 співаків-артистів, які працюють в Черкаському, Закарпатському, Волинському народних хорах, Буковинському, Гуцульському, Житомирському («Льонок») ансамблях пісні й танцю. До речі, й співаки хору імені Г. Верьовки — це в основному випускники студії. Немало їх навчається в консерваторіях та інститутах культури. Багато випускників удостоєні почесних звань заслужених артистів УРСР. Серед них — Н. Матвієнко, В. Мартиненко, В. Турець, Н. Цюпа та ін.

З нагоди випуску відбулася творча зустріч учасників студії з працівниками преси. Хор студії під керівництвом Миколи Хоменка з успіхом виконував українські народні і сучасні пісні, продемонструвавши при цьому високу культуру співу, чистоту строю, точність інтонування, злагожденість ансамблю.

Слід сказати, що Микола Хоменко за- рекомендував себе гідним учнем, послідовником принципів Анатолія Авдієвського — художнього керівника хору імені Г. Верьовки і свого педагога по Київській консерваторії імені П. І. Чайковського.

Присутні, слухаючи такі народні перлини, як «Реве та стогне Дніпр широкий» (обробка А. Авдієвського), «Над річкою-бережком» (обробка М. Леонтовича), «Ой, крикнув орел» (обробка М. Хоменка, солістка Л. Книшук), а також «Степом, степом» А. Пашкевича та багато інших, були

ВИСТАВКА УЧНІВСЬКИХ ВИШИВОК

Нещодавно у Львівській середній школі № 80 відкрилася виставка учнівських вишивок — доріжки, серветки, рушники, сучасний одяг модного силуету, оздоблений вишивкою — близько 400 творів, виконаних у традиціях народного мистецтва УРСР, РРФСР, інших соціалістичних республік. Це третя звітна виставка творчих робіт випускників школи, що є однією із шести середніх загальноосвітніх закладів на Львівщині, де після постанови ЦК КПРС «Про народні художні промисли» (від 17

зачаровані мистецтвом співу хору, молодістю, ширістю і завзяттям усіх його учасників.

Добре зарекомендували себе також солісти студії.

МУЗЕЙ ОСВІТИ ПРИКАРПАТТЯ

В Івано-Франківську відкрито Музей освіти Прикарпаття. В ньому зібрано цікаві експонати про історію освіти від часів Київської Русі, Галицько-Волинського князівства і до наших днів. Особливу увагу привертають берестяні грамоти і письмена на пергаменті, книги, виготовлені в друкарні І. Федорова, перші видання «Букваря».

ТКАНА КАРТИНА

«Естафета миру» — так називається gobelen, виготовлений на Дігтярівській фабриці художніх виробів імені 8 Березня в Чернігівській області. Ткана картина відтворює момент передачі палаючого факела одним спортсменом іншому. Олімпійська символіка, чисте голубе небо, квіти — всі елементи композиції точно виражають її зміст, вдало підкреслений у назві.

Всім кращих килимарниць під керівництвом заслуженого майстра народної творчості УРСР Ганни Денисенко за два тижні зуміли втілити задум заслуженого художника республіки Степана Джуса. Gobelen експонувався на республіканській художній виставці «Фізкультура і спорт».

«Естафета миру» — останнє передолімпійське замовлення, виконане майстрами Дегтярів. Раніше вони виготовили gobelenи на теми українського народного побуту за ескізами Леоніда Яворського та Єлизавети Миронової. Ці твори прикрашають холи готелю «Україна» в Москві.

ПІСЕННІ РЕЙДИ

Учасниками свят першого снопа — «Золотий колос» стали цього літа студенти Одеської консерваторії ім. А. В. Нежданової. В складі музичних бригад вони виїжджали до хліборобів. Шляхи пісенних рейдів пролягли через села Харківської, Полтавської, Івано-Франківської і Закарпатської областей, де майбутні піаністи, вокалісти, хормейстри виступили з концертами на польових станах, фермах, у тракторних бригадах.

Обслуговувати трудівників хлібних полів у гарячу врожайну пору стало для одеських студентів традицією.

Майбутні майстри мистецтва допомагають сільським колективам художньої самодіяльності в підготовці своїх агітаційно-художніх бригад, з їх числа виявляють тих, хто в майбутньому поповнить класи й аудиторії консерваторії, організують запис пісенного фольклору.

КОБЗАР З ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО КРАЮ

Цієї весни минуло 90 років з дня народження найстарішого на Україні кобзаря Никона Івановича Прудкого.

70 років свого життя віддав він кобзі. У його репертуарі понад 150 українських народних та пісень на вірші Т. Шевченка, а також кілька власних творів (слова і мелодія присвячені великому Кобзареві).

У роки Великої Вітчизняної війни Н. І. Прудкий виступав перед доблесними воїнами Радянської Армії.

Серед безлічі близьких і далеких доріг, що схрещувались і розходились перед кобзарем, окрема стежка у його житті — до могили Тараса Шевченка. В літню пору кобзар завжди тут. Його шира, задушевна пісня знаходить відгук у людських серцях.

Кобзар Н. І. Прудкий — почесний член Музичного товариства УРСР. Він не раз брав участь у концертах, що відбувалися в Києві.

Київ **І. І. ІЛЬЧЕНКО**

СВЯТО ФОЛЬКЛОРУ

Влітку у Ханті-Мансійську відбувся фольклорний фестиваль, на який зібралися кращі національні вокальні й танцювальні колективи автономного округу.

Іх репертуар складають старовинні пісні й танці народів ханти, мансі, комі — корінних мешканців Середнього Приоб'я, а також твори, що відтворюють сучасне життя. Тепло був зустрінутий ансамбль національного танцю «Югра» з Березова, фольклорний ансамбль з Казима, розповідачка казок Т. С. Чучелина з Ханті-Мансійська та багато інших.

ШЕДЕВРИ РОСІЙСЬКИХ МАЙСТРІВ

У липні цього року в Москві вперше на виставці «Російське художнє скло» експонувалися унікальні вироби, виготовлені за останні триста років.

Щоб організувати таку виставку, потрібна була багаторічна дослідницька робота. Наприклад, «потішні келихи», що відкривають експозицію, довгий час вважались безіменними. Нині встановлено ім'я їх творців — майстра Андрія Леріна. Найвідомішими були майстри — Василь Пивоваров і Дементій Войлоков. Донедавна вважалося, що гравіроване скло виготовлялося тільки на придворному петербурзькому заводі. Проте в 1870 році виник ще один центр російського гравірування, де вже тоді виділялися теперішні гіганти скляної індустрії — гусевський і дятьківський кришталеві заводи.

НАШІ АВТОРИ

БУРАКІВСЬКА Н. Г., молодший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР

ГУМЕНЮК А. І., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри Київського державного інституту культури ім. О. Корнійчука, автор праць «Український народний хор» (1969), «Народне хореографічне мистецтво України» (1969), «Українські народні музичні інструменти» (1967), упорядник збірки «Українські танці» (1969), «Інструментальна музика» (1972) та ін.

ІВАНЧЕНКО Г. І., викладач Київського педагогічного інституту ім. О. М. Горького.

КЛИН В. Л., кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри фортепіано Київського державного інституту культури ім. О. Корнійчука, автор книги «Л. Ревуцький — композитор-піаніст» (1972).

КОНЗИН К. К., учений секретар Тартуського етнографічного музею (ЕРСР).

МИШАНИЧ С. В., кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праці «Пісенна культура подільського села» (1976), упорядник збірника «Пісні Поділля» (1976) та ін.

ПУТИЛОВ Б. М., доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая СРСР (Ленінград), автор праць «Славянська історическа баллада» (1965), «Русский и южнославянский героический эпос» (1971), «Методология сравнительного изучения фольклора» (1976), «Песни южных морей» (1978), упорядник збірки «Исторические песни на Тереке» (Фольклор Терского козачества, сб. 2-й) (1948) та ін.

ФЕДИНА Р. Є., молодший науковий співробітник Державного музею народної архітектури та побуту АН УРСР у Львові.

ШАЛУТАШВИЛІ Н. М., доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії і теорії театру Грузинського державного театрального інституту ім. Ш. Руставелі, автор книг «О. Островський на грузинській сцені» (1958), «Театр ім. О. Грибоедова» (1962), «Брати Зандукелі-Сандукови» (1965), «Сторінки великої дружби» (1966), «Невідомі статті Іллі Чавчавадзе про театр» (1969), «Георгій Давіташвілі» (1970), «Дорогами дружби» (1978).

НА ОБКЛАДЦІ: 1 с. — М. К. Муха. Декоративне панно. Папір, акварель, гуаш. Черкаси, 1977. 4 с. Г. М. Самарська. Декоративна таріль. Дерево, підлаковий розпис. Петриківка Дніпропетровської області, 1976. **НА ТИТУЛІ:** В. Д. Древал. Таця. Розпис на металі. Ворошиловград, 1980. **У РУБРИКАХ:** Зразки орнаментів сучасної української народної вишивки і ткацтва.

Редактори відділів **І. М. Власенко, В. Т. Скурятівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак.**

Художні редактори **М. І. Стратілат, Б. В. Сушко.**

Технічний редактор **І. Ф. Міхалкіна.**

Коректор **Н. Г. Тараскіна.**

Здаво до набору 11.08.80. Підп. до друку 18.09.80. ВФ 06666. Формат 70×108/16. Ум. друк. арк. 10,15. Обл. вид. арк. 11,57 + вкл. 0,36 = 11,93. Тираж 9100 пр. Зам. К-109.

Видавництво «Наукова думка», 252001, Київ, МСП, вул. Рєпіна, 3.
Друкарня видавництва «Київська правда», 252030, Київ-30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 5, 1980. (На українському мові). Научно-популярний журнал Інституту мистецтвознавства, фольклору і етнографії ім. М. Ф. Рильського АН УРСР і Міністерства культури Української ССР. Основан в 1925 г. Виходить 6 раз в год. Адрес редакції: 252001, Киев-1, ГСП, Кирова, 4. Типографія видавництва «Київська правда», 252030, Киев-30, ул. Леніна, 19.

В ЖУРНАЛЕ

НАВСТРЕЧУ XXVI СЪЕЗДУ КПСС. Новые горизонты (Передовая). **НАУКА И СОВРЕМЕННОСТЬ.** Путилов Б. П. Фольклористическое наследие славян: теоретические аспекты и методы изучения. **В ЕДИНЕНИИ С БРАТСКИМИ КУЛЬТУРАМИ.** Иванченко Г. И. Принципы фольклорного цитирования в симфоническом творчестве П. И. Чайковского. Шалуташвили Н., Тевадзе М. Фрески Тимотесубанского монастыря. Конзин К. К. Роль музейных экспозиций в развитии современных народных промыслов Эстонии. **ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА.** Мишанич С. В. Фольклористическое наследие С. В. Тобилевич. Гуменюк А. И. Изучение народного музыкального исполнительства. Клин В. Л. Фольклор как источник развития жанров марша и танца в украинской фортепианной музыке. Федина Р. Е. Изменения в производственном быте лесорубов Карпат за годы Советской власти. Бураковская Н. Г. О бурлацтве в Белоруссии. **Трибуна Молодого Исследователя.** Дудар-Нестер А. И. Ковры Полесья. Сосьяк Р. П. Народнопесенные способы выражения в произведениях О. И. Нижанковского для сольного исполнения. Шевчук С. И. К. В. Квитка и исследование фольклора Волини. **НАРОДНЫЕ ТАЛАНТЫ.** Латанский С. В. Современное декоративно-прикладное искусство Запорожской области. Михальский Г. И. Росписи М. И. Наумчук. Фиголь М. П. Певец народной жизни. **В ВУЗАХ И ШКОЛАХ.** Коржупова А. П. Фольклористическая работа в педагогическом институте. Полищук Ф. Н. Из опыта проведения фольклорной практики. Гилна М. Л. Фольклорные экспедиции в Новгородскую область. **ЭКСПЕДИЦИИ.** Ковалчук М. И. Около живых источников. **ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ.** Мамчур И. А. Новое исследование о Я. С. Степовом. Барабан Л. И. Дятчук В. В. Сборник для школьной художественной самодеятельности. Хланта И. В. Издание белорусских сказок. **ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ.** Орел Л. Г. Полесский серпанок. Дмитренко Н. А. Песенный талант Евдохи Зуихи. Величко Г. М. Пряничные формы Полтавщины. Немировская Т. Ф. Мастер инкрустации соломкой В. А. Гузий. Аронец М. М. Резчик В. П. Петрив. Руснак И. В. Школьный краеведческо-фольклористический кружок. Забочень М. С. Исследователь и пропагандист народного искусства А. А. Ждаха. **ХРОНИКА.** Лысенко Л. А. Конференция по вопросам развития Петриковской росписи. Черединыченко Д. С. Из народных источников. Чулипа И. И. Графика М. М. Шелеста. Волошина Л. В. Выставка ученических вышивок. Из орбиты новостей.

IN THIS ISSUE

ON THE 26th CONGRESS OF THE CPSU. New Horizons (Editorial). **SCIENCE AND THE PRESENT.** Putilov B. P. Folkloristic Heritage of Slavs: Theoretical Aspects and Research Methods. **IN UNITY WITH FRATERNAL CULTURES.** Ivanchenko G. I. Principles of Folklore Citing in P. I. Tchaikovsky's Symphonic Creative Work. Shalutashvili N., Tevadze M. Frescos of the Temotesubansky Cloister. Konzin K. K. Role of the Museum Exposition in the Development of Present-Day Folk Crafts in Estonia. **FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE.** Myshanych S. V. Folkloristic Heritage of S. V. Tobilevich. Humenyuk A. I. Studies in Folk Music Performance. Klyn V. L. Folklore as a Source of March and Dance Genres Development in the Ukrainian Piano Music. Fedina R. E. Changes in the Production Everyday Life of Wood-Cutters in the Carpathians Under the Soviet Power. Burakivska N. H. On Search of a Living in Byelorussia. **TRIBUNE OF THE YOUNG RESEARCHER.** Dudar-Nester O. I. Carpets of Polissya. Sovyak R. P. Folk-Song Expressive Means in Solo Singing by O. J. Nyzhankivsky. Shevchuk S. I. K. V. Kvitka and Investigation of the Volynian Folklore. **FOLK TALENTS.** Latansky S. V. Modern Applied Decorative Art of the Zaporizhzhya Region. Mykhalsky H. I. Painting by M. I. Naumchuk. Figol M. P. Glorifier of the People's Life. **AT HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS AND SCHOOLS.** Korzhupova A. P. Folkloristic Work at the Pedagogical Institute. Polishchuk F. M. From the Experience of Conducting Folklore Practice. Hillna M. L. Folklore Expeditions to the Novhorod Region. **EXPEDITIONS.** Kovalchuk M. I. At the Living Sources. **SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS.** Mamchuk I. A. New Researches on Ya. S. Stepovy. Baraban L. I., Dyatchuk V. V. Collected Stories, Songs, Verses, Plays for School Amateur Theatricals. Hlanta I. V. Edition of the Byelorussian Tales **FROM OUR MAIL.** Orrel L. H. The Polisian Patterns. Dmytrenko M. O. Song Talent of Yavdokha Zuikha. Velychko H. M. Cake Form in the Poltava Region. Nemyrivska T. F. V. A. Huzij, a Good Hand at Straw Incrustation. Aronets M. M. V. P. Petrov, an Engraver. Rusnak I. V. School Hobby Group of Local Lore and Folklore. Zaboichen M. S. A. A. Zhdakha, a Researcher and Propagandist of Folk Art. **NEWS ITEMS.** Lysenko L. O. Conference on the Problems of the Petrykivka Painting Development. Cherednychenko D. S. From the People Sources. Chulipa I. I. Drawing by M. M. Shelest. Voloshina L. V. Exhibition of the Pupils' Embroidery. From the Orbit of News.



Народна хорава капела «Лемковина», Львів. Фото. 1980.



«НАУКОВА ДУМКА»

Нар. творчість та етнографія. 1980, № 5, 1—112.