

НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№ 3 1984





М. М. Шелест.
Ой весно, весно.
Офорт. Київ. 1971.

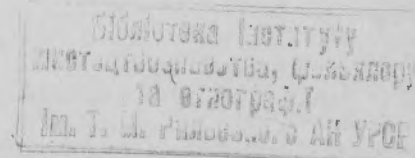
НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

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

Науково-популярний журнал
Рік заснування 1925
Виходить один раз на два місяці

№3 (187)
травень червень
1984

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА



У ЖУРНАЛІ

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

- 3 Косуха П. І. Нова трудова обрядовість як система
- 9 Гассанова Н. С. Твори монументально-декоративного мистецтва в музейній експозиції
- 16 Римкус В. Я. Образотворча самодіяльність як складова частина сучасного народного мистецтва

З ІСТОРІИ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

- 23 Мацієвська Н. П. Спостереження над партизанськими частушками
- 26 Єфремов Є. В. Вивчення варіювання форми пісень Полісся
- 33 Никорак О. І. Карпатські ліжники

КРИТИКА БУРЖУАЗНИХ ТА БУРЖУАЗНО-НАЦІОНАЛІСТИЧНИХ ІДЕОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІИ

- 41 Ткаченко В. М. Буржуазна концепція «етнокультурної асиміляції» народів СРСР

ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

- 47 Кукутяк М. В., Пилипів І. В. Побут сільськогосподарських робітників Західної України 20—30-х років
50 Хай М. Й. Коломийка у весільному обряді бойків
54 Євсєєв Ф. Т. Публікація і дослідження східнослов'янського атеїстичного фольклору
56 Гребінь І. Ф. Розвиток народного житла молдавського населення України за роки Радянської влади

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

- 63 Слободян В. Р. Збірник про художню і традиційно-побутову культуру
65 Масленкова О. І. Мистецтво без майбутнього
66 Данилюк А. Г. Видання з питань народного мистецтва
67 Гончар Т. О., Липінська В. А. Дослідження про народне харчування
71 Дем'ян Г. В. Вперше окремою книгою
72 Жук А. К. Монографія про білоруські килими
74 Дятчук В. В. Книга про фольклоризм творчості В. Назора

З НАШОЇ ПОШТИ

- 75 Гончаренко В. А. Записи прислів'їв та приказок на Черкащині
77 Полотай М. П. Гайдамацькі кобзарі
79 Вербицький В. В. З народних джерел
81 Аулік В. В., Фіголь М. П. Перегородчаті емалі давнього Галича

ХРОНІКА

- 84 Кулик О. О. Інститут ім. М. Т. Рильського АН УРСР у 1983 році
88 Савченко П. П. Твори про будівників газопроводу Уренгой—Помари—Ужгород
89 Музиченко С. М. Виставка живописних робіт І. І. Лисенка
91 Філенко Т. Ю. Серед нових поколінь
94 Мороз В. І. Нові твори самодіяльних митців Чернігівщини

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

С. Д. ЗУБКОВ
(головний редактор),

В. А. АФАНАСЬЄВ,

І. П. БЕРЕЗОВСЬКИЙ,

І. Т. БУЛАННИЙ,

В. Ф. ГОРЛЕНКО,

Ю. Г. ГОШКО,

М. С. ГРИЦАЙ,

О. І. ДЕЯ,

С. М. МУЗИЧЕНКО

(відповідальний секретар),

В. І. НАУЛКО,

А. В. ОРЛОВ

(заступник головного редактора),

М. М. ПАЗЯК

(заступник головного редактора),

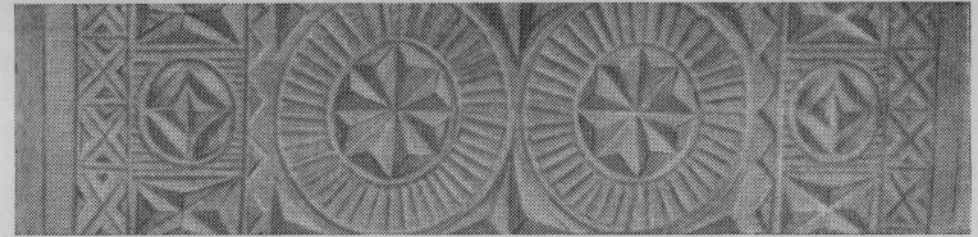
О. А. ПРАВДЮК,

О. К. ФЕДУРУК,

Н. С. ШУМАДА

Адреса редакції

252001 Київ 1
вул. Кірова, 4
Телефон 29 58 73



НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

НОВА ТРУДОВА ОБРЯДОВІСТЬ ЯК СИСТЕМА

Велику увагу розвитку і впровадженню трудових традицій, свят і обрядів як важливому засобу комуністичного, зокрема трудового, виховання приділяють партійні і радянські органи, громадські організації, науковці. Прагнучи забезпечити повсюдне впровадження трудових свят і обрядів, турбуючись про яскравість оформлення, збагачення ідейного змісту, ефективність емоційно-психологічного впливу на учасників, вони домагаються створення цілісної системи цих засобів.

Є потреба розглянути розвиток і впровадження трудової обрядовості як єдиної системи, цілісної за своєю структурою утворення, бо, як підкреслює заступник Голови Ради Міністрів УРСР, голова Комісії по радянських традиціях, святах і обрядах при Раді Міністрів УРСР М. А. Орлик, сьогодні один з напрямів у роботі по розвитку і вдосконаленню соціалістичної обрядовості — «забезпечення чіткого функціонування всіх ланок створеної організаційної структури»¹, тобто певної системи свят і обрядів. Але насамперед кілька слів про саме поняття «система».

Як відомо, система включає безліч елементів, складових частин, між якими існує закономірний зв'язок або взаємодія, внаслідок чого утворюється певна цілісність. «У найбільш загальному вигляді, — пише академік Д. М. Гвішиані, — систему прийнято розуміти як комплекс взаємозв'язаних елементів, що утворюють деяку цілісність»². Системою виступає кожен предмет чи явище реальної дійсності, мислення і пізнання, об'єднаних в єдине ціле. Зрозуміло, що за певну систему виступають ті чи інші явища і процеси суспільного життя, кожен з яких безпосередньо або опосередковано залежить від інших або впливає на інші і внаслідок цього породжує разом з ними самостійне соціальне утворення вищого рівня (сім'я, трудовий колектив і т. п.).

Одним із специфічних засобів сучасного наукового дослідження є системний підхід до вивчення явищ природи, суспільства і мислення. Суть його полягає в тому, що досліджуваний об'єкт або явище розчленовується на елементи, які розглядаються в єдності, цілісності, тобто як система. Системний підхід — важливий методологічний принцип у марксизмі-ленінізмі. Він широко застосовується як у суспільних, так і в природничих науках, а також у техніці, виробництві. Класичним зразком наукового дослідження складних систем є здійснений К. Марксом аналіз економічної структури капіталістичного суспільства.

Значний науковий і практичний інтерес являє застосування системного підходу до вивчення такого складного і багатопланового яви-

¹ Орлик М. А. Внедрение социалистической обрядности и задачи ее дальнейшего развития. — В кн.: Традиции, обряды, современность. — К., 1983, с. 11.

² Гвишиани Д. М. Материалистическая диалектика — философская основа системных исследований. — В кн.: Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник. — М., 1980, с. 8.

ща суспільного життя, як нова соціалістична обрядовість. Враховуючи, що різні типи і групи радянських свят та обрядів нині досліджені неоднаково, звернемося насамперед до тієї її структурної частини, яка найменше піддавалась науковому аналізу. Йдеться передусім про нові трудові свята й обряди, що в системі радянського способу життя відіграють чимраз помітнішу роль.

Слід зазначити, що вивченням нової трудової обрядовості як системи займаються різні галузі знання і насамперед філософія, соціологія, етнографія. Такі дослідження продовжуватимуться і в майбутньому. Тому варто особливо наголосити на важливості інтеграції знань, зокрема філософського та етнографічного, пов'язаних із системним підходом до нової обрядовості. Таким чином, надзвичайно актуальним є комплексне міждисциплінарне дослідження.

Трудова обрядовість повинна розглядатися насамперед як певна цілісна за своєю структурою система. Характеристика її, аналіз внутрішніх закономірностей, зв'язків неможливі без типізації (класифікації) самих трудових свят і обрядів. Найбільш плідною може бути типізація, яка допомагає встановити зв'язки і властивості, особливості функціонування тих чи тих свят і обрядів.

У новій трудовій обрядовості велике місце посідають професійні свята і пов'язані з ними обряди. Як окремий тип у системі соціалістичної обрядовості, вони склалися у радянський час. Поділяються ці свята на дві великі групи. Перша включає загальнодержавні професійні свята. Вони з'явилися на честь найбільш масових і суспільно значущих трудових професій у нашій країні. Більшість з них пов'язані з трудовою діяльністю робітничого класу (Всесоюзний день залізничника, День шахтаря, День енергетика, День металурга та ін.). За аналогією можна говорити і про професійне свято — Всесоюзний день працівників сільського господарства, а також — День учителя, День медичного працівника тощо. Всі ці свята «закріплюються» за певними датами календаря, але відзначаються у найближчий від них вихідний день. Особливо урочисто професійні свята проходять у відповідних трудових колективах.

Професійні свята і пов'язані з ними обряди, охоплюючи основні сфери життєдіяльності радянських людей, міцно ввійшли в побут трудящих, стали невід'ємним елементом їх духовного світу.

Поряд із загальносоюзними святами та обрядами виникли й інші специфічні форми, які відображають процес спеціалізації в різних галузях народного господарства. До них, наприклад, належать дні механізатора, меліоратора, тваринника, виноградаря тощо. Ці свята мають локальний, місцевий характер і відзначаються в окремих регіонах країни, де найбільше розвинена та чи та галузь народного господарства.

Такі трудові свята й пов'язані з ними обряди, розкриваючи характер і зміст професій, мають велике виховне значення. Вони утверджують ідейно-моральні принципи радянського способу життя, виховують у людей колективізм, повагу до праці. За допомогою трудових свят і обрядів предметніше уявляється важливість і необхідність різних професій на конкретному етапі суспільного розвитку, розкривається їх соціальне значення і роль у створенні матеріальних та духовних цінностей. Підкреслюючи престижність тієї чи тієї професії, свята служать однією з важливих форм професійної орієнтації трудящих, особливо молоді. Молода людина, обираючи професію, програмує свій соціальний статус, визначає, ким вона буде — робітником, колгоспником, учителем тощо. В цьому їй допомагають поряд з іншими засобами виховного впливу професійні свята і пов'язані з ними обряди.

До типу професійних належить і друга група свят та обрядів — ті, з допомогою яких відзначаються найважливіші віхи на трудовому шляху людини. Вони, як правило, є святами і обрядами трудового колективу. До них належать обряди посвячення в робітники і хлібороби, вшанування трудових династій, ветеранів праці, передовиків виробництва,

переможців соціалістичного змагання, свята трудової слави, врожаю та багато інших. Все частіше набувають обрядового оформлення різні події та етапи трудової діяльності членів виробничого колективу: одержання першої зарплати, присвоєння нового кваліфікаційного розряду, впровадження винаходу або раціоналізаторської пропозиції тощо.

Чимраз більшого поширення набувають такі нові трудові свята, як ювілеї заснування підприємства, колгоспу, радгоспу, конкурси професій, ознаменування початку або закінчення найважливіших робіт, випуску ювілейної продукції. Багато цікавих традицій і обрядів виникло в трудових колективах у зв'язку з підведенням підсумків соціалістичного змагання між областями, містами, районами, трудовими колективами України та інших радянських республік, а також соціалістичних країн. В таких випадках партійні організації звертають посилену увагу на те, щоб надати відповідним святково-обрядовим заходам інтернаціоналістського змісту, зробити їх форму привабливою для представників різних національностей.

Міцна дружба, яка єднає всі області республіки, багато міст і районів, сотні трудових колективів з іншими радянськими республіками, соціалістичними країнами, сприяла народженню нових традицій — свят братерства і дружби, фестивалів інтернаціональної дружби, ювілеїв міст-побратимів і багато інших. Вони сприяють зміцненню братерського союзу народів Країни Рад, їх спільної праці на благо Батьківщини, зближенню і взаємозбагаченню національних культур.

Зрозуміло, що названа друга група свят і обрядів не має чітко фіксованих дат, вони періодично проводяться у трудових колективах. І все ж на багатьох підприємствах, у колгоспах і радгоспах ввійшла в практику організація святково-обрядових урочистостей у певний час року. Так, свята вшанування передовиків і новаторів виробництва, переможців соціалістичного змагання, трудових династій та інші цілком природно проводили в кінці або на початку календарного року, коли підводяться підсумки зробленого, визначаються завдання на майбутнє. Ясна річ, що свята врожаю проводяться по завершенню збирання основних сільськогосподарських культур. Те ж саме можна сказати і про інші святково-обрядові урочистості, пов'язані з циклічністю робіт у сільському господарстві.

Сказане переконує, що нова трудова обрядовість, оформляючи поведінку людей у сфері їх виробничої діяльності, у відповідні періоди життя трудового колективу, пов'язані з підведенням підсумків зробленого, передачею естафети трудових традицій молодому поколінню, виступає як важливий фактор трудового виховання радянських людей; вона сприяє розвитку трудової ініціативи, формуванню творчого ставлення до праці, зміцненню виробничої дисципліни, почуття причетності кожного до життя колективу і суспільства в цілому, показує суспільну цінність і значимість високоякісної праці. Нова обрядовість підносить і опоетизує працю — найважливішу сторону людської життєдіяльності. А тому наше суспільство з найбільшою повагою використовує трудову обрядовість у справі комуністичного виховання, прагне до того, щоб шанобливе і творче ставлення до праці переростало у звичку, стало загальноприйнятою нормою. На червневому (1983 р.) Пленумі ЦК КПРС товариш К. У. Черненко підкреслював, що найважливішим своїм завданням партія вважає виховання у кожної людини потреби в праці, ясного усвідомлення необхідності сумлінної роботи на загальне благо. «І суспільне визнання, і матеріальний добробут людини повинні визначатися насамперед тим, як вона працює. Тут має значення не сам лише економічний бік. Не менш значущим є бік ідейно-моральний. Адже в праці людина не тільки створює матеріальні цінності, а й виховує свої кращі здібності, загартує волю, утверджує себе як громадянин, активний будівник комунізму»³.

³ Матеріали Пленуму Центрального Комітету КПРС, 14—15 червня 1983 року.— К., 1983, с. 34.

Трудова обрядовість відіграє велику роль у розвитку соціалістичного змагання, руху за комуністичне ставлення до праці. Вшанування і нагородження тих, хто відзначився у праці, підведення підсумків змагання стали важливими складовими елементами трудової обрядовості. Справжньою кульмінацією багатьох трудових свят і обрядів є урочисте вручення державних нагород, дипломів, почесних грамот і знаків, іменних подарунків, присвоєння звань «Майстер — золоті руки», «Почесний громадянин міста (села)», «Заслужений колгоспник» тощо, занесення імен переможців соціалістичного змагання в Книгу пошани (слави), вміщення їх портретів на Дошку пошани.

Розкриваючи структуру трудової обрядовості, різні елементи її як складної організованої системи, встановлюючи певні зв'язки між окремими святами і обрядами, важливо також розглянути внутрішню їх упорядкованість, простежити основні тенденції розвитку.

У різних трудових святах і обрядах, які набувають все більшого поширення, як правило, чітко вирізняються дві основні внутрішні частини: урочиста і масово-розважальна. Урочиста частина трудового свята чи обряду безпосередньо виражає ідейні основи, сприяє їх закріпленню. Місцем дії цієї частини є громадські місця (цехи, червоні кутки підприємств, Палади і Будинки культури, театри, площі, парки тощо). Трудові свята і обряди неодмінно включають і таку форму проведення, як збори (мітинг), порядок яких визначається ідеєю урочистості. Окремі з них, що набули поширення, проводяться за розробленим сценарієм і стали традиційними. Так, чимало складників урочистої частини свята чи обряду стають діями, що повторюються (наприклад, «Урочисте зобов'язання молодого робітника», «Наказ трудового колективу молодим робітникам»), інші ж елементи більш рухливі. Вони вносять різноманітність у кожне трудове свято чи обряд, роблять його видовишно яскравим і, природно, художньо неповторним. На цю особливість нової трудової обрядовості орієнтують й відповідні рекомендації.

Чимало трудових свят і обрядів закінчуються масово-розважальною частиною (виступом майстрів мистецтв, колективів художньої самодіяльності, демонстрацією кінофільмів, організацією художніх виставок тощо). В рекомендаціях до обряду «Урочисте посвячення в робітники» пропонується завершувати урочистість тематичними вечорами: «Батьківщину славимо працею», «Моя робітнича професія — гордість моя», «Бережи робітничу честь змолоду», «Ти — спадкоємець славних традицій заводу» або тематичним показом документальних і художніх фільмів про молодь, робітничий клас, сучасне промислове виробництво⁴. Подібні пропозиції висловлені і в рекомендаціях до «Урочистого посвячення в хлібороби».

Слід підкреслити, що в багатьох трудових колективах республіки вмело і творчо використовують ці рекомендації. Проведення трудових свят і обрядів, у тому числі й посвячення у робітники й хлібороби, підпорядковується єдиному тематичному задумові. В Києві, Харкові, Донецькій, Дніпропетровській, Ворошиловградській, Миколаївській областях вони проходять під девізами: «Ми — робітничий клас», «Людина працею славиться», «Батьківщину славимо працею», «Прославлені в праці». В сільській місцевості Львівської, Кіровоградської, Чернігівської, Сумської, Хмельницької, Тернопільської, Волинської областей вони спрямовані на звеличення праці землероба.

Домашньо-побутова частина в трудових святах і обрядах, як правило, відсутня. Проте в тому середовищі (це може бути і в цілому трудовий колектив підприємства, і окремі групи робітників у трудовому колективі), де суспільне й особисте переплітаються, виявляються зумовленими одне одним, трудове свято чи обряд, що стали традиційними, переходять і в домашню сферу (наприклад, проводи ветеранів праці на заслужений відпочинок). У родинному середовищі вони супроводжуються такими традиційними елементами, як святкове застілля,

⁴ Рекомендації до обряду «Урочисте посвячення в робітники». — К., 1982, с. 12.

прийом гостей. Спілкування в цьому випадку буває переважно дружнім, товариським, заснованим на спільних інтересах, які визначаються приналежністю до однієї професії, виробництва. Водночас усе частіше спостерігається проникнення в домашньо-побутову частину свята чи обряду урочистих елементів (привітання від імені трудового колективу, громадських організацій, вручення вітальних адрес, пам'ятних сувенірів, подарунків тощо).

Подальший розвиток нової трудової обрядовості багато в чому визначається тим, як вона враховує потреби не лише сучасності, а й проектується на майбутнє. «Все це, — відзначає О. С. Онищенко, — ставить перед теорією і практикою питання про співвідношення в сучасних обрядах вираження загальних, основоположних ідеалів, принципів, норм, цінностей соціалістичного і комуністичного суспільства і відображення існуючих форм соціального життя, про співвідношення елементів загальнообов'язкових, незмінних і елементів рухомих, тих, що змінюються, елементів традиційних і народжених сучасними умовами життя, професійної і соціальної обрядової творчості»⁵. Інакше кажучи, завдання полягає в тому, щоб і в сучасних обрядах знаходити оптимальний варіант співвідношення того, що виражає комуністичні ідеали і відбиває поточний момент. Стосовно трудових свят і обрядів це означає, що необхідно, зберігаючи їх специфіку і прив'язуючи до конкретних умов, максимально розкрити смисл і призначення праці як найвищої моральної цінності — звеличувати людину. І, природно, все це повинно втілюватися в певні форми, що відповідають вимогам дня.

Назріла потреба створення певної системи трудових свят і обрядів у рамках кожного трудового колективу. На багатьох промислових підприємствах Києва, Донецької, Дніпропетровської, Львівської та інших областей вже створено і впроваджується в життя певний цикл трудових обрядів, які супроводжують людину від початку її самостійного життя. Вихідним у цьому плані є обряд «Урочисте посвячення в робітники». Традиція посвячення в робітничу професію стала символічною передачею естафети майстерності від старшого покоління — молодшому, від досвідчених фахівців — новачкам, логічним продовженням наставництва, яке поєднує професійне навчання з вихованням високої громадянськості.

Посвячення в робітники — це відправний, вихідний трудовий обряд. Трудова діяльність робочої людини супроводжується рядом обрядів, присвячених різним подіям її особистого життя і життя колективу: урочиста церемонія на честь випуску першого виробу, виготовленого власними руками, обряди одержання першої зарплати, присвоєння чергового кваліфікаційного розряду, вшанування передовика соціалістичного змагання, присвоєння звання ударника комуністичної праці, почесного звання та багатьох інших. До цього слід додати професійні свята, свята трудової слави, Серпа і Молота та інші.

Заключає цикл трудових обрядів колективний обряд проводів ветеранів праці на заслужений відпочинок. Після виходу на пенсію багато ветеранів продовжують не лише успішно трудитись, але й передавати свій багатий життєвий, зокрема виробничий, досвід молодим. Естафета передачі майстерності від покоління до покоління не переривається. Таким чином, партійні і громадські організації мають могутній засіб формування активної громадянської позиції, підвищення соціальної активності та інших високих ідейно-політичних і моральних якостей будівника комунізму.

Безумовно, всі перераховані свята і обряди по-різному ввійшли в життя трудового колективу. Одні з них стали традиційними, щодо їх проведення вироблені чіткі рекомендації, інші перебувають у стадії становлення. Назріло питання про формування святково-обрядової

⁵ Онищенко А. С. Взаємозв'язок теорії і практики в формуванні і розвитку соціалістичної обрядовості. — У кн.: Соціалістическая обрядность и формирование нового человека. — К., 1979, с. 224.

культури кожного трудового колективу. Йдеться насамперед про створення своєрідного святково-обрядового календаря, в якому були б чітко визначені конкретні свята й обряди, які будуть відзначатися протягом року (з урахуванням інтересів як колективу, так і конкретної особи), «прив'язка» їх до певних дат календаря, відповідальні громадські організації та особи за їх проведення. Роботу слід поставити так, щоб у робочій людині, особливо молодій, на все життя збереглася пам'ять про свято чи обряд, росло почуття відповідальності за справи рідного колективу, бажання працювати ще активніше, продуктивніше.

Розвиток і вдосконалення нової обрядовості, історичний досвід обрядотворчості підтверджують, що основним джерелом народження свят і обрядів є самодіяльна ідейно-естетична творчість народних мас. Обряд — явище народне. Він зароджується і історично зміцнює свої позиції протягом тривалого часу, в ньому чітко простежується початковий елемент народної творчості.

Глибоке розуміння цього необхідне для правильного керівництва процесом становлення і вдосконалення соціалістичної обрядовості. Воно допомагає уникнути помилок організаційного порядку при розробці і впровадженні нових обрядів, зайвої формотворчості, волонтаризму при спробі узаконити ту чи ту форму виховної роботи як новий обряд. Наприклад, іноді окремі тематичні вечори, присвячені вшануванню людей праці, називають новим трудовим обрядом, хоч зрозуміло, що обряд — це не спеціально встановлений, а тим більше декретований акт. У зв'язку з цим не можна не погодитися з думкою деяких авторів⁶, які вважають, що окремі урочисті акти, запроваджені в життя, не завжди слід вважати новими обрядами. По-перше, вони, як правило, не є продуктом народної творчості, не пройшли ще достатньої перевірки життям, практикою. По-друге, окремі урочисті акти, що впроваджуються в життя й іменуються новими обрядами, не носять загального характеру. Іноді вони слабо приживаються або взагалі не набувають поширення.

Процес розробки нових свят і обрядів, у тому числі і трудових, — це насамперед акумуляція, узагальнення досвіду народної творчості, вмиле використання його кращих досягнень. У цьому зв'язку особливої актуальності набуває проблема керівництва процесом обрядотворчості, теоретичного осмислення і свого роду апробації того, що народжується в масах. Будь-який новий обряд проходить складний шлях свого розвитку і впровадження. Можна сказати, що в загальному «біографія» обряду проходить три ступені чи етапи розвитку: 1) процес його створення і оформлення, 2) поширення у можливо більш широких масштабах, 3) зведення даного обряду в традицію⁷. Обряд чи свято лише тоді можна вважати такими, коли його виконання відповідає внутрішнім потребам широких народних мас, їх зрслий морально-естетичній культурі.

Зрозуміло, не всі питання по створенню і розвитку системи трудових свят і обрядів, підвищенню їх виховної ролі уже розв'язані. Необхідне, наприклад, більш поглиблене теоретичне обґрунтування механізму соціально-психологічного впливу нової обрядовості на свідомість і поведінку різних професійних та вікових груп населення. Попереду ще велика робота по удосконаленню організації і методики впровадження трудової обрядовості. Потрібне глибоке обґрунтування ролі радянських свят і обрядів, в тому числі й трудових, у подоланні релігійної обрядовості, підвищенню їх ролі в системі атеїстичного виховання населення.

П. І. КОСУХА

Київ

⁶ Див.: *Іванов Б. В.* К вопросу о необходимости разграничения понятий «обряд», «ритуал», «таинство» при исследовании религиозности. — В кн.: Социально-фило-софские аспекты критики религии. — Л., 1979, с. 61.

⁷ Див.: *Бромлей Ю. В.* Новая обрядность — важный компонент советского образа жизни. — В кн.: Традиционные и новые обряды в быту народов СССР. — М., 1981, с. 13—14.

Для сучасного етапу розвитку гобелена, як одного з провідних видів монументально-декоративного мистецтва, характерні різноманітні форми і засоби художнього відображення дійсності. Це створює умови для глибокого втілення образу сучасності і допомагає повніше задовольнити зростаючі естетичні вимоги народу, забезпечує ефективнішу ідейно-виховну функцію мистецтва гобелена в інтер'єрах громадських споруд.

Український гобелен має свої специфічні особливості, багаті й давні художні традиції. Але за останні десятиріччя він дещо змінив русло свого розвитку. Сучасні тенденції декоративно-монументального мистецтва підтверджують, що з року в рік зростають і зміцнюються зв'язки гобелена з архітектурою. Посилюється увага художників до вирішення історичних тем і образів. Ряд творів українських митців набули нового функціонального звучання в інтер'єрах історичних музеїв Києва і Керчі, а також столичних готелях «Україна», «Русь» та молодіжному театрі. Гобелени зайняли помітне місце і в таких закладах Києва, як міська дитяча та юнацька бібліотека на Нивках, Палац одруження в Дарницькому районі, ресторан «Крим» тощо.

Інтерес до тем суто громадського звучання складає характерну особливість гобеленів заслуженого художника УРСР С. Джуса, І. Литовченко, В. Василенко. Чільне місце серед них посідають твори народного художника УРСР С. Кириченка і Н. Клейн. В своїй творчості українські художники піднімають теми героїчного подвигу радянського народу у Великій Вітчизняній війні, боротьби за мир, моральне становлення особистості, які вони вирішують специфічними засобами монументально-декоративного мистецтва. Ленінська тема набула провідного значення в творах художників усієї республіки. Така ідеологічна спрямованість гобелена впливає на формування внутрішнього світу людини, його світогляд, культуру, мораль, життєві позиції. Вдячна місія митця проявляється в тому, що, впливаючи своєю творчістю на зовнішню художню сферу людського буття, він таким чином бере активну участь у будівництві самого життя, в якому краса є такою великою цінністю, як правда і моральна чистота.

Серед різноманітних пошуків нових засобів і прийомів художньої виразності приміщення за останні роки досить вагомого значення набуває використання монументально-декоративного гобелена не тільки в його чисто декоративній функції, але і як засобу оздоблення інтер'єра змістовними, тематичними творами, наближеними за силою образної побудови і розміром до монументальної фрески. Таким прикладом є гобелен-диптих «По Ленінському шляху — до комунізму», представлений в архітектурній композиції інтер'єра ввідного залу Центрального музею В. І. Леніна в м. Києві. Ця монументальна текстильна фреска складається з восьми самостійних сюжетів, об'єднаних в одну тему. Гобелени створено в 1981—1982 рр. авторським колективом київських художників: заслуженим діячем мистецтв УРСР В. Мягковим (керівник), лауреатом премії Ленінського комсомолу А. Гайдамакою, Л. Міщенко, В. Прядкою і О. Володимировою за участю майстрів народної творчості фабрики художніх виробів ім. Клари Цеткін з с. Решетилівки.

Вісім монументальних гобеленів мають свої самостійні сюжети, що зливаються в єдину, монолітну тему: Ленінським шляхом — до комунізму. Загальна їхня площа досягає 260 кв. м.

Ленінська тема вперше в історії українського монументально-декоративного мистецтва вирішується так глобально, масштабно, сміливо. Зупинимось на образно-художньому і тематичному трактуванні цього твору і спробуємо проаналізувати його ідейні, масштабні, колористичні й просторові зв'язки в інтер'єрі музею. Але передусім зважимо, що музей В. І. Леніна серед культурно-виховних, історичних, ідеологічних

закладів нашої країни поки що не має аналогій в країні ні за своїм архітектурно-планувальним, ні за композиційним вирішенням інтер'єрів, експозиції.

Образне вирішення нового музею В. І. Леніна становить собою скарбницю ідей і думок вождя, документів про нього та його діяльність, розповідей про те, як втілюються в життя його мудрі заповіді. Взявши на себе функції форуму науки і мистецтва, музей став місцем духовного спілкування та прилучення народу до різноманітних видів мистецтва, що виступають тут у ролі пропагандиста соціалізму. Ця нова форма ідеологічного змісту музею і визначає головну ідейно-виховну функцію мистецтва в ньому.

Знайомство з музеєм розпочинається з ввідного залу. Площини двох його протилежних стін щільно вкриває гобелен-диптих. Ліва частина включає чотири сюжети: «Декрет про землю», «Нове життя», «Освоєння цілих земель», «Підкорення космосу». Права розповідає про «Декрет про мир», «Свято Перемоги», «Інтернаціональну дружбу», «Боротьбу за мир». Одна за одною виникають перед глядачем картини становлення Радянської держави, шлях боротьби і перемог, героїчних звершень. Вперше в історії українського радянського гобелена так масштабно і майстерно втілена складна гострополітична, історична тема. Сприймаючи гобелени як величезну сюжетну фреску, глядач опановує мистецтво, розглянуте в часі, умовне і водночас правдиве, життєве. Цей твір відображає найвизначніші події в житті нашої країни.

В гострій художньо-виразній формі, реалістично і правдиво розкрито теми декретів про землю і мир, підписаних В. І. Леніним. В цих двох фрагментах диптиха змальовано героїку праці і воїнського подвигу. Митці передають образами робітників, селян, інтелігенції, воїнів масовий героїзм мільйонів трудящих. В гобеленах героїчне зафіксовано в різних стадіях його становлення. Символ і метафора — головні засоби розкриття героїчного в цих роботах. Права половина диптиха починається з фрагмента «Декрет про мир». Напружена, складна композиція гобелена включає в себе події війни і миру, і хоча об'єднує два сюжети, сприймається органічно, цілісно. Художники знайшли оригінальний живописно-графічний прийом зображення, навіяний асоціаціями чорно-білого документального кіно. Наче в кадрах кінохроніки, зафіксовані головні події того часу. Співвідношення живописного і чорно-білого зображень надає своєрідності і привабливості гобеленам. В одній площині виступають мажорні пурпурово-червоні і сіро-білі, чорні кольори. Метод протиставлення і контрасту живопису і графіки — це те, що сприймається незвично, але досить виразно, надає гобеленам особливої урочистості.

Зображення вершника-переможця на білому коні в центрі — кульмінація твору. В цьому полотні дуже вміло втілено задум у художню форму на основі складної архітектоніки колористичних плям, тонких і виразних кольорових співвідношень. Цікаво вирішена і композиція гобелена. Діапазон художньої палітри значний і включає ліризм запіненого білим яблуневим цвітом пейзажу і суворий драматизм війни, яка калічить людство. Це значний за задумом і образно-емоційною наповненістю твір героїчної теми в мистецтві.

Зміст фрески — художньо узагальнена дійсність, виявлена в світлі оцінок певного естетичного світогляду. Гобелени у ввідному залі — це тільки своєрідний вступ до історії, і перш ніж познайомитися з документами, глядач зустрічається з цим художнім пам'ятником епохи.

Привертають увагу глядача ясно-золотаві й червоно-вишневі кольори другого фрагмента диптиха «Нове життя», присвяченого створенню колгоспів, перших МТС, тракторних бригад. Молоде покоління нашої країни віддає данину глибокої вдячності тим, хто вивів її на орбіту соціально-економічного прогресу, хто в битвах з ворогами Вітчизни відстояв своє право будувати нове життя, світле майбутнє. Така ідея цього гобелена, присвяченого темі ратного трудового подвигу. Введен-

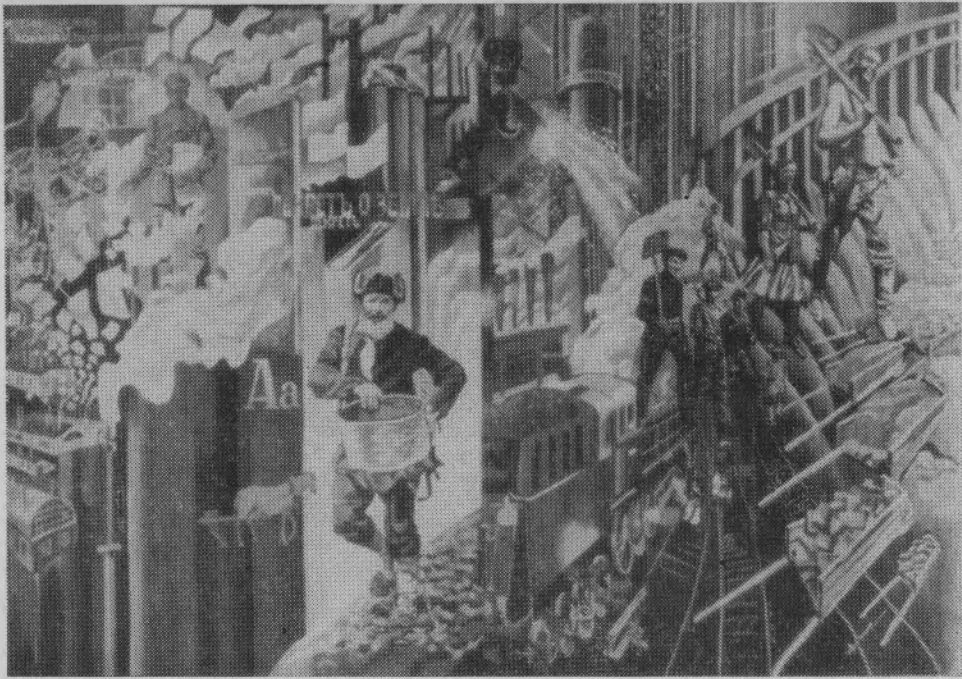


І. Литовченко.
Ленін з нами.
Гобелен. Вовна, ткацтво.
Київ. 1979.

ня в канву твору різних дійових сюжетів дещо ускладнюють композиційне рішення наявністю дрібних фотонегативних кадрів, відомих з історії радянського кіно і фотографії. Таке штучне поєднання реалістичних сцен із фотодокументами дещо перевантажує зображення інформацією, тим більше, що ці фрагменти не мають сюжетного зв'язку, об'єднаного площиною і прийомами кольорової будови. Права частина гобелена втілює тему урочистого виходу в поле І-ї тракторної бригади колгоспу. Веде трактори молодь, селяни Країни Рад. Червоні прапори, квіти, сурми — всі елементи композиції сповнюють гобелен рухом, відчуттям динаміки події. Тут відчувається і ціліність зображення, і пластично-колористичний зв'язок усіх елементів композиції.

Цікавий за ідейно-художнім рішенням гобелен на тему освоєння цілих земель — це величезний етап в житті й розвитку нашої країни, яка скриває сторінку історії 60-х років. Розв'язуючи цю складну тему в гобелені, художники монументально, виразно, змістовно відображають величезний трудовий подвиг радянського народу. Через образ зораної землі передано боротьбу людей за хліб. Усі художні елементи композиції — квітуча природа, літаки, люди, транспортні засоби — спрямовані на розкриття задуму — хліб Батьківщині. За 25 років освоєно більш 40 мільйонів гектарів цілих земель, створено 425 нових радгоспів — величезних державних фабрик зерна. Кольорове вирішення теми звучить як святковий гімн величезному подвигу радянського народу.

Привертає увагу фрагмент, присвячений завоюванню космосу. Радіус сюжету цієї композиції досить великий: вихід людини в космос, підкорення всесвіту. І космонавт тут — не просто зображення польоту людини в скафандрі, а швидше — утвердження здобутків нашої країни. Ідея гобелена — звеличення людини-мислителя, творця. Композиція здається акварельним рисунком, що зберіг свіжість і тріпотливий дотик вологого пензля до аркуша паперу. Як композиційне, так і колористичне вирішення гобелена — безсумнівний успіх авторів. Портретне зображення космонавта Ю. Гагаріна стало символом нашої епохи. У створенні цієї композиції перед художниками стояли складні завдан-



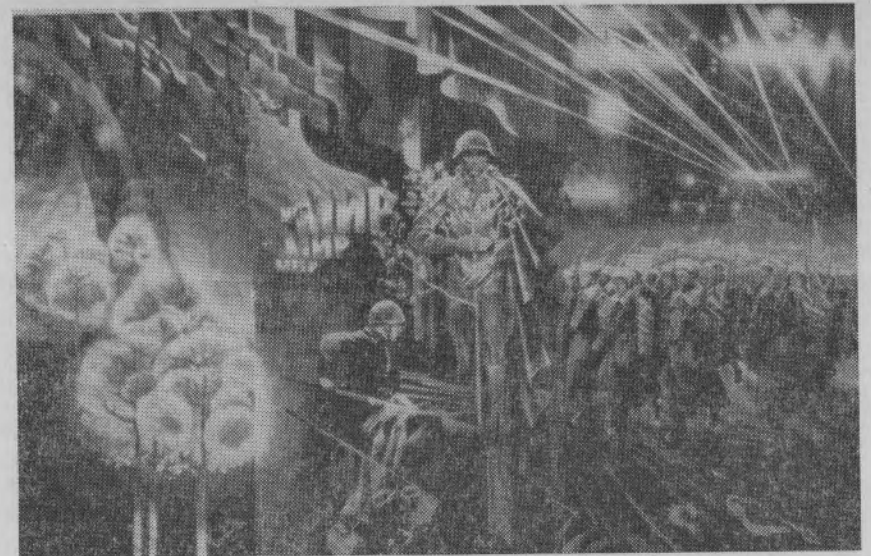
А. Гайдамака, Л. Міщенко.
Декрет про землю.
Вовна, ткацтво. Решетилівка Полтавської обл. 1981.

ня: просторове, колористичне, образно-тематичне. Всі виражальні засоби твору мобілізовані на те, щоб викликати у глядача урочисто-патріотичні почуття. Живописне вирішення цього фрагмента знайдене у вишуканих поєднаннях синіх тонів і напівтонів, що межують з білими, рожевими, сірими кольорами. Це красиве і в чомусь символічне колористичне поєднання гармонує з середовищем, у якому смисловою і композиційною домінантою піднімається біломармурова постать В. І. Леніна (народний художник УРСР В. Борисенко і В. Подольський).

В даному диптиху немає зображення В. І. Леніна, але в саму назву твору вкладена головна ідея авторів «Ленінським шляхом — до комунізму», і цей задум реалізований так, що зримо в кожному епізоді, кожному фрагменті гобелена відчувається духовна присутність вождя — засновника Комуністичної партії і Радянської держави. Цей духовний зв'язок минулого і сучасності, втілений у художніх образах, надає достовірності всій композиції. Історія світової художньої культури свідчить, що в кожному видатному творі мистецтва знаходять своє втілення актуальні громадсько-політичні проблеми й ідеали епохи, характер світогляду художника. Все це виявляється і в даній роботі, де автори відтворюють певні суспільні процеси і своє ставлення до них¹.

Характерною особливістю фрески є співвідношення форми і змісту. Художники послідовно обирають сюжети для більш переконливого розкриття теми, виразно будують композицію і домагаються гармонії всіх частин і художніх елементів твору. Так, наприклад, художня форма гобеленів «Свято Перемоги» передана в новому аспекті філософського і образно-естетичного осягнення, що впливає із змісту, висловлює і закріплює його. На основі сміливо використаних асоціативних прийомів створено одну з кращих композицій. Текстильна фреска побудована в плавному, розповідному ритмі, який відзначає національну школу

¹ Див.: Художественная культура и гармоническое развитие личности.—К., 1982, с. 79.



А. Гайдамака, Л. Міщенко, В. Мяков.
Салют Перемоги.
Вовна, ткацтво. Решетилівка Полтавської обл. 1981.

образотворчого мистецтва. Колір у гобелені — основний будівельний матеріал і хоча він дещо умовний — чудово передає задум, ліпить об'єм, не порушуючи композиції площини. Фрагментарні сюжети межують з декоративними елементами: фанфарами, прапорами, червоними маками, що дозволяє сприймати композицію в часі й дії, сприяє прочитанню історичної повісті про народження і розвиток епохи соціалізму. Міра умовності зображення в ній така, що все бачене сприймається як узагальнений символічний образ епохи. Прагнучи розповісти про свій народ глибоко і схвильовано, розкрити інтернаціональні зв'язки, дружбу народів, їх самовіддану боротьбу за мир, художники створюють композицію, сповнену руху і оптимізму. З цією метою збережено ритм, масштаб зображення, структуру підпорядковано законам прикладної творчості, декоративному виробу, предмету в архітектурі. Проте автори не обмежили себе лише декоративними завданнями. В композиції фрески вони сфокусували всі можливості живопису, виразного, насиченого багатством кольорових нюансів.

Тему Ленініани продовжують художники О. Володимирова і В. Прядка в монументальному гобелені-завісі «Ім'я Леніна і світ», що знаходиться в лекційному залі музею. Образне вирішення даного твору розкриває зв'язок ленінських ідей з сучасністю. Художньо впливаючи на тектонічний простір залу, гобелен активно включає глядача в предметне середовище приміщення, об'єднує композицію кольором, надає певного настрою, створює атмосферу урочистості, уважної зосередженості. Ідея гобелена, його зміст — ім'я Леніна, його справи і заповіти, які є священною реліквією нашого народу, його ідеологічний прапор у боротьбі з ворогами. Переказати повний зміст цього гобелена-диптиха неможливо. Цей твір слід сприймати не поспіхом, а обдуманно, розуміючи і відчуваючи настрій та думки художників. Краса і витонченість графічного рисунка гобелена-завіси, застосування живописних прийомів, поєднання різних форм і кольорів у техніці ткацтва, гострота і несподіваність композиційного вирішення, народжені вимогами даної теми, соціально-політичною проблематикою нашого часу, — все це повною мірою сприяло розкриттю ідеї в декоративній і метафоричній будові гобеленів. Зображення в колах — це самостійні фрагменти, присвячені історичним подіям сучасності: боротьба народів за мир, свободу і незалежність, переможна хода по планеті ідей Ілліча, боротьба народів світу за мир.

Форма гобелена-завіси, його розмір (17×5,8 м, ткацтво, шерсть, 1982 р.), сюжетно-тематичне вирішення так вписуються в простір, що він стає кульмінацією теми цього залу. Пластика гобелена — напружена, експресивна. Вдало вирішена його декоративна сторона. Застосовуючи прийом тонової розтяжки, художники домагаються багатства відтінків кольору, його мерехтіння, переливів. Поверхня гобелена наче світиться мірадами іскор, що спалахують і гаснуть, від чого виникає ілюзія руху, в якій гра темно-зелених, золотистих, червоних, голубих кольорів створює декоративний візерунок. В гобелені домінують червоні кольори різних відтінків. Цей колір виступає як символ боротьби і перемоги, а зображення серпа і молота органічно вписується як елемент декору. Велика кількість кольорових променів, що відходять від центрального кола, пронизують фактуру всієї поверхні, надаючи гобелену величі й парадності.

Дивлячись на цей гобелен, розумієш, що у великому мистецтві легких шляхів немає, і, мабуть, дуже складно вести розмову з сучасником високою, патетичною мовою декоративно-монументального мистецтва. Художники В. Прядка і О. Володимирова обрали цей нелегкий шлях, довівши, що твір, присвячений революційним завоюванням, може бути одним з засобів ідеологічного і патріотичного виховання молоді.

З розглянутих творів монументально-декоративного мистецтва бачимо, що художники-монументалісти України ставлять перед собою завдання активного громадянського виховання мас художніми творами, революційними та істинно гуманістичними за змістом, що розкривають суть великих подій і явищ, які знаменують прогрес людства і складають його гордість. Варто відзначити, що при проектуванні гобеленів патріотичного звучання знаходить прояв одна особливість Ленінського плану монументальної пропаганди — взаємозв'язок і взаємодія різних видів мистецтва, спрямований пошук художніх форм і ансамблевих вирішень, прагнення до активної взаємодії художньої творчості з життям заради її ствердження і прославлення. Та, на жаль, і ці кращі твори з громадянським звучанням позначені певними недоліками. Це пояснюється тим, що сучасний етап розвитку українського гобелена має свої труднощі, які потребують глибокого вивчення і вирішення ряду проблем. Одна з них — відсутність періодичних спеціалізованих все-союзних виставок гобелена, безумовно, негативно відбивається на творчій практиці майстрів. Крім того, ізолюваність роботи митців призводить до появи деякого тематичного стереотипу, запозиченого із станкового мистецтва. І це часто відбивається на тематичних гобеленах провідних майстрів. Достатньо згадати велику кількість гобеленів із зображенням кіннотників, будьонівців-сурмачів, червоних знамен, що близькі за своїм художнім трактуванням, однакових атрибутів, що символізують героїчне в мистецтві. Такі спокусливі, зовні ефектні прийоми свідчать про стереотип мислення, збіднення самої суті творчого пошуку, зниження вимогливості до власної творчості².

В згаданих творах з циклу «Ленініана в гобелені» індивідуальні риси монументального мистецтва виявились дуже яскраво.

По-перше, тому що це не окремий, локальний сюжет одного гобелена, а комплекс художніх творів різних авторів, пов'язаних однією темою та ідеєю. По-друге, синтезу мистецтв тут допомагає такий винятковий емоційний фактор, як достовірність історичних подій, фактів, документів. По-третє, зміст гобеленів розкриває героїчно-патріотичну тему, тему життя і смерті, героїзму і безсмертя, боротьби за мир, підкорення всесвіту, що здатні сильно впливати на індивідуальну і масову свідомість. Кожна з відзначених особливостей тісно пов'язана з виховною функцією гобелена, де істотним є те, що вони дають інформацію історичної вірогідності, одночасно вирішуючи просторові й часові завдання на зразок історичних пам'ятників, що надає їм певної концептуальної новизни в предметно-психологічному середовищі.

² Див.: Советское декоративное искусство.— М., 1982, с. 81.

Всі розглянуті нами гобелени мають великий ідейно-патріотичний, художній і моральний потенціал, здатні викликати взаємні глибокі почуття і хвилювання, бо в контекст їхнього змісту включено спрямований емоційно-психологічний вплив, який не пригнічує особистість, а навпаки, звеличує, облагороджує її в громадянському, моральному і естетичному розумінні. Другою, не менш важливою і позитивною особливістю стає введення гобеленів в архітектурну композицію інтер'єра, які визначають стиль, художнє вирішення, зміст, образне трактування його. Система прийомів використання будується в залежності від функціонального призначення того чи іншого приміщення та конкретної ролі гобелена в ньому. Як свідчать наведені приклади, в залежності від художнього замислу вони вирішуються у вигляді декоративної плями (в лекційному залі), групи плям (у ввідному залі), що складаються з ритмічно розміщених фрагментів, які утворюють єдину композицію у вигляді фрески, монументального панно. Групування фрагментів за розвитком сюжету, теми або іншими художніми ознаками може виражатися як диптих, триптих, просторова фрагментарна композиція або як окремі пластичні архітектурні елементи обмеження і розділення простору, як засоби зонування та візуального зв'язку. Всі види площинної і просторової подачі гобелена як у вигляді самостійних творів, так і композицій, повинні гармонійно співвідноситися з тектонічним вирішенням інтер'єра та бути органічною частиною ансамблю, невід'ємним елементом синтезу мистецтв і архітектури, якими в даному випадку вони і стають.

Зазначені фактори дозволяють стверджувати, що розглянуті гобелени впливають на активне формування зорового сприйняття творів, що оволодівають архітектурою або підпорядковуються їй, змінюють її вигляд, трансформують, надають нових образних, змістовних рис³. Аналіз показує, що використання гобеленів створює активну взаємодію з архітектурою. Композиційно вони займають місце, яке їм відвів архітектор. Взаємодія мистецтв у таких випадках будується на протиставленні творчих індивідуальностей зодчого і художника. Роль і значення гобеленів-диптихів полягає в тому, що в поєднанні з архітектурою вони її художньо перетворюють, формують якісно новий образ архітектурної композиції інтер'єра, нову просторову реальність, в якій живуть і діють герої творів монументально-декоративного мистецтва.

З цього ми бачимо, що українські художники-монументалісти активно шукають нові інтонації гобелена в розкритті значущих соціальних, гострополітичних тем. Такі пошуки свідчать, що гобелен знову наближається до принципів станковизму. Свідомо вирішуючи специфічні монументальні завдання, думаючи про ритм, масштаб співвідношення зображень відносно архітектурного простору, в яке він закомпонований, художники використовують принцип станкового живопису — тривалості існування твору в середовищі в контакті з людиною, створення всіх необхідних передумов для зосередженого і плідного споглядання⁴. З наведених прикладів бачимо, що в монументальному сюжетно-тематичному килимі, як правило, сильніша художньо-емоційна сторона, яка і забезпечує йому відповідні функції — прилучення до естетичних, духовних цінностей; до соціальної, військової і цивільної культурної історії через художні образи; до ідейно-патріотичної, ідеологічної форми виховання наших сучасників. Таким чином, можа зробити висновок, що виховна функція гобелена як виду монументально-декоративного мистецтва є найважливішою і полягає в тому, щоб розкрити в своєму змісті частину загальнонаціонального, загальносвітового і подати при цьому об'єктивну оцінку, прищепити людині навички бачити навколо себе не часткове, а ціле, процес історії, процес культури, відчувати себе діяльним учасником, творцем цих процесів.

Київ

Н. С. ГАСАНОВА

³ Див.: Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры.— М., 1976, с. 114.

⁴ Там же, с. 110.

ОБРАЗОТВОРЧА САМОДІЯЛЬНІСТЬ
ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА СУЧАСНОГО
НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

В поняття «народне мистецтво» в різні часи і в різних місцях вкладався неоднаковий зміст. Якщо старе, традиційне народне мистецтво відзначалося головним чином як селянське, то сучасне поєднує в собі творчість людей села і міста, всіх їх прошарків. У практиці художнього життя Литовської РСР встановилося визначення, що сучасним народним мистецтвом є вся художня творчість народу, що народжується, існує і розвивається за межами професіонального, включаючи явища традиційного народного мистецтва, самодіяльну творчість, роботу гуртків, ремісників у деяких жанрах і видах, кустарів, а також більшу частину продукції, яку випускають виробничі підприємства Міністерства місцевої промисловості республіки — художні промисли.

Слід підкреслити, що чіткої межі між народним і професіональним мистецтвом не існує. Це ніби два полюси одного цілого з багатьма зовнішніми і внутрішніми зв'язками, переходами, взаємозумовленостями. Але все ж визначення саме цієї межі, хоч і досить приблизної, є дуже важливим для уточнення як морфологічної проблеми внутрішньої будови світу мистецтва, так і проблеми зовнішньої егзистенції цих двох категорій, притаманних сучасному світовідчуттю. Допустимим критерієм (але, звичайно, не єдиним), що служить для розмежування народного і професіонального мистецтва, слід вважати ступінь спеціальної художньої підготовки і характер навчання. В даний час у Литві в галузі професіонального мистецтва працюють художники з вищою спеціальною освітою і тільки у виключних випадках — із середньою. Всі інші, враховуючи і випускників спеціальних технікумів, приєднуються до майстрів народного мистецтва і утворюють певний прошарок між художниками, що причетні до сучасного народного мистецтва. Така тенденція диференціації художнього життя Литви вже набула деякої стабільності. Звичайно, тут є чимало суперечливого, деякі теоретики і практики не погоджуються з таким станом справи, але вирішальну роль тут відіграло життя, природний потяг і самих людей, і їхньої творчості до спільного русла розвитку сучасного народного мистецтва.

Сучасне литовське народне мистецтво складається з творчості цілого ряду людей, які мають різний ступінь художньої підготовки. Зовсім ненавчених, які працюють «від себе», художників не дуже багато. Саме такий склад майстрів сучасного народного мистецтва виявляє одну з найхарактерніших його рис. Тут, звичайно, можлива й інша класифікація, інші терміни, виділення якихось проміжних шарів. Характерна риса сучасного художнього життя Литви — активна участь у ньому професіонального і народного мистецтва, їхні взаємозв'язки і взаємозумовленість.

Старе народне мистецтво, яке було селянським і яке загалом можна назвати дорадянським народним, продовжує своє життя й тепер, але його активне діяння виявляється вже не в побуті — безпосередньому спілкуванні з людьми, а як музейна, естетична цінність, що відповідає художнім запитам людей і вимагає посередника, пропагандиста. Художню цінність народної пластики, як всього народного мистецтва, потрібно було заново відкрити. І воно стало невичерпним джерелом для творців сучасного національного мистецтва.

Нині до складу народного мистецтва ввійшов новий його прошарок — самодіяльна творчість. Це питання розглянемо детальніше, бо воно надзвичайно актуальне і вже знайшло конкретне вирішення в практиці художнього життя республіки. Самодіяльне декоративно-прикладне і образотворче мистецтво — специфічне явище художньої самодіяльності, яке істотно відрізняється від інших її галузей. Найголовнішою відмінною рисою є індивідуальна творча робота, замкнутість і



В. Д. Яцишин. Салют Перемозі.
Папір, гуаш. Київ. 1983.
Фоторепродукція І. Є. Перцова.



Г. І. Кошляченко. Декоративна тарілка.
Дерево, підлаковий розпис. Петриківка Дніпропетровської обл. 1975.
Фоторепродукція С. В. Мишанича.



Г. І. Самець. Декоративна тарілка.
Дерево, підлаковий розпис. Петриківка Дніпропетровської обл. 1975.
Фоторепродукція С. В. Мишанича.

таємничість цього процесу, а комунікації з суспільством здійснюються завдяки остаточному результату (виставки, виставки-продажі, огляди та інше). Твори самодіяльного образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, виконані індивідуально, найчастіше ґрунтуються на художній інтуїції майстра, створюються «від себе», без школи і спеціальної підготовки. В такому творі, як правило, відсутній академічний рисунок, перспектива, шкільні правила користування фарбами та іншими матеріалами, його характеризує довільний технологічний процес. Художній образ ґрунтується на «примітиві», його структура зумовлена безпосереднім світосприйняттям, прямолінійною, оповідною образотворчою інтерпретацією предметів і явищ. Певну роль школи відіграє життєвий досвід, природне розуміння краси, виховане побутом і середовищем. Отже, структура такого самодіяльного твору своїми якісними параметрами близька до традиційного народного мистецтва, тільки в останньому більше сконденсований набутий протягом століть віковий колективний народний досвід.

Доцільно поглянути в минуле, бо той, хто заперечує в самодіяльному мистецтві якості народного, насамперед посилається на те, що, мовляв, твори традиційного народного є глибоко професіональними в своєму роді, що народні майстри, які працюють у промислі, є майстрами-професіоналами, послідовниками і спадкоємцями багатовікової традиції і школи. Але ж не треба забувати, що поруч з такими майстрами і в давнину були, сказати б, творці самодіяльні. Траплялися випадки, коли, наприклад, хлопець під впливом почуттів сам робив нареченій красиву різьблену пряжку, і ця річ була єдиною в його житті. А тим часом у музейній експозиції або у фондах серед ряду інших безіменних прядок, вона є об'єктом народного мистецтва. І навіть коли ця річ у чомусь і неpravно зроблена, однак вона стала надбанням народної творчості.

Друга ознака традиційного народного мистецтва — його анонімність. Окремі індивідуальності ніби розчинялися в загальному потоці народної творчості, але ж і самі майстри не підписувалися, не підкреслювали свого авторства. В даний час помітна тенденція до індивідуалізації, особливо це пов'язано з прискореним розвитком образотворчих видів: живопису, графіки, скульптури. Менш помітна вона в прикладних видах, і тут авторство часто визначає не творчий початок, а виконавство. Анонімність у сучасному народному мистецтві втратила свою визначальну якість і обов'язковість.

Таким чином, бачимо, що і традиційне, селянське народне мистецтво керувалося не єдиним методом, завжди були якісь відгалуження, що пізніше склали одну збірну категорію — «народне мистецтво».

Аналізуючи організаційну практику сучасної народної творчості створюється враження, що формальне роз'єднання народного і самодіяльного мистецтва відбувається не так за способом виробництва і



І. Ужкурніс, Р. Кіліс.
Ансамбль народних скульптур
«Дорога Чюрльоніса».
Дерево, різьблення. 1975.



Народний майстер І. Рудаускенс.
Фото. 1981.

художньою структурою твору, тобто «постійно працюючий майстер», «майстер народного художнього промислу», або «любитель», «самодіяльний художник», як за видами мистецтва: декоративне і прикладне — це народне, а образотворче — це самодіяльне. Приблизно за таким принципом організовувалися окремі всесоюзні виставки народних художніх промислів і самодіяльної творчості. По суті перша була декоративно-прикладною виставкою, а друга — образотворчою. Але в тих випадках, коли вид або жанр відповідав і тій і іншій виставці, ті ж самі автори брали участь в обох експозиціях. Так, наприклад, було з усією литовською дерев'яною скульптурою, а також із багатьма іншими видами і жанрами народного мистецтва.

Поруч з індивідуальним способом творчості в самодіяльному образотворчому мистецтві існує інша форма — гуртки, студії, а спрямованість їх роботи може бути і буває дуже різноманітною. В одних випадках зберігається своєрідність автора без втручання у його творчий процес, в інших — провадиться навчання за основами професійного мистецтва і постає завдання досягнення професіоналізму, ще в інших — більше або менше начало колективізму, тому в художньому житті такий гурток або студія часто є колективною одиницею. Варто відзначити, що студійна форма самодіяльного мистецтва не скрізь однаково розвинута. Наприклад, у Латвійській РСР вона більш поширена, ніж у Литовській РСР. Таким чином у самодіяльному образотворчому мистецтві виділяються його форми — індивідуальна і колективна, які тісно переплітаються між собою.

В галузі самодіяльного образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва працюють люди різних соціальних, професійних і вікових груп. Вони творять у вільний час для свого задоволення, і тільки поступово виходять із «свого світу» в «зовнішність», включаються в громадсько-значиме культурне життя. Інколи такі заняття переростають у додаткове джерело матеріального прибутку. Існує багато прикладів як самодіяльний художник стає професійним народним майстром. Виставки народної творчості практично включають і виробничі традиційних народних майстрів, і самодіяльних художників, усіх їх об'єднують спільні творчі інтереси і організаційні заходи. Між самодіяльним художником і професійним велика дистанція — ценз вищої спеціальної художньої освіти. Проте відзначимо, що і це не вважається нездоланим бар'єром: рух відбувається і в цьому напрямку.

Проблема класифікації самодіяльного образотворчого мистецтва стає більш зрозумілою, коли народне розглядаємо і сприймаємо як організм, що постійно змінюється і розвивається, не тільки зберігаючи традиційні риси, але й охоплюючи і вбираючи в себе нові явища сучасного життя. Таким чином виникло й розвивається сучасне народне мистецтво, кількісно і якісно нова категорія, що включає самодіяльну образотворчу й декоративно-прикладну творчість. Отже, воно є складовою частиною сучасного народного мистецтва у вигляді відокремленого його шару. Самодіяльне образотворче мистецтво бере участь у загальному процесі культури, як компонент сучасного народного, завдяки його комунікаціям здійснює свої ідеологічні, естетичні, виховні функції. Самодіяльне образотворче і декоративно-прикладне мистецтво

бере початок від домашніх занять і тому воно найчастіше обмежується умовами майстра. Гуртки, студії дають ширші можливості, вони організують, об'єднують людей, залучають їх до громадських художніх справ. А розвиток таких видів самодіяльного мистецтва як кераміка, ковальська справа майже цілком залежить від громадської матеріальної бази — студій з обладнанням і матеріалами.

Сучасний міський житель, звичайно, не може в своїй квартирі влаштувати ні печі випалу, ні горна з ковадлами. Самодіяльне мистецтво та його представники — найрухливіший, нестабільний шар у всій системі народного мистецтва. Частина людей займається мистецтвом фрагментарно, час від часу і з різних причин (зміна середовища, способу життя, інтересів) зовсім залишають цю діяльність. Інші, як уже відзначалося, працюючи більш послідовно і цілеспрямовано, поступово переходять у ряди професійних народних майстрів. І врешті, частина учасників образотворчої самодіяльності, зокрема молодь, заняття в гуртках і студіях розглядають як підготовчий етап для вступу в художні школи. На сьогодні є десятки митців, які пройшли етап самодіяльного образотворчого мистецтва.

Таким чином самодіяльне образотворче і декоративно-прикладне мистецтво — мобільне і динамічне, з одного боку, є джерелом поповнення сучасного народного новими силами, а з другого — через нього ця частина сил і відходить. Це постійно пульсуючий шар народного мистецтва, що не має чітко окреслених меж.

Самодіяльне мистецтво піднімає початкові організаційні проблеми, які в масштабі нашої країни вирішуються по-різному. В даний час у Литві є цілий ряд установ народного мистецтва, що, маючи деякі спільні риси, істотно відрізняються своєю структурою, завданнями і метою, а також взаємостосунками безпосередньо з народною творчістю. Виробничими організаціями є комбінати «Дайле» в системі художнього фонду республіки і об'єднання підприємств художніх промислів «Дована» («Подарунок») Міністерства місцевої промисловості Литовської РСР. Народні майстри «золоті руки» складають у «Довані» основну частину. Колишній Будинок народної творчості Литовської РСР (з 1980 р. реорганізований в Науково-методичний центр культури республіки) — це методична організація. В системі культурно-освітніх установ профспілок діють групи, гуртки, курси, що переважно відносяться до самодіяльності. Деякі підприємства системи побутового обслуговування та інші, що мають певне відношення до народного мистецтва, в даний час не відіграють якоїсь помітної ролі.

Синтезуючою організацією — творчою і виробничо-госпрозрахунковою є Товариство народного мистецтва Литовської РСР, що об'єднує майстрів і аматорів цих видів і жанрів народної образотворчої та декоративно-прикладної творчості. Воно охоплює понад 2000 народних майстрів і самодіяльних художників. Відзначимо, що це єдина республіканська організація народних майстрів у Радянському Союзі, де основними є не виробничі, а творчі, духовні інтереси. Майстри бачать у Товаристві свого організатора і заступника, бути його членом — справа честі й визнання творчих успіхів. Воно стало самостійною організацією, що на одному рівні з іншими творчими спілками бере участь у культурному житті, і саме виступає в ролі організатора ба-



Народний майстер Ф. Варгонас.
Фото. 1981.

гатьох заходів. Товариство розв'язало основне завдання — об'єднання народних майстрів і аматорів у творчу організацію. Отже було розв'язане і питання про те, чи приймати народних майстрів до Спілки художників. У Литві народні майстри в Спілку художників не приймаються, бо вони мають свою авторитетну і повноправну організацію, і ця практика себе повністю виправдала.

Значення всіх організацій народного мистецтва дуже велике. Вони зробили багато, згуртовуючи майстрів, надаючи їм можливість займатися улюбленою справою. «Народний майстер» — поняття, визнане робочою професією, а також своєрідним почесним титулом. Сучасне народне мистецтво вже невід'ємне від своїх організацій. Їх роль велика, але не варто її переоцінювати. Організації — це не мета, а засіб для більш успішного розвитку народного мистецтва. Інколи вони можуть затримувати чи перешкоджати розвитку народного мистецтва, особливо коли з'являються симптоми комерційної обмеженості, групові та егоїстичні спрямування. Не підлягає сумніву, що такі явища завдають великої шкоди і самій організації, і всьому народному мистецтву. Сумнівною тенденцією слід вважати і цехову замкненість, відомчу відокремленість, а також спроби монополізувати всі форми народного мистецтва. Правомірне бажання, щоб народні майстри належали «своїй» організації, але помилково, коли «неорганізовані» явища взагалі не визнаються за народне мистецтво.

Однією з активних організаційних форм народного мистецтва останнім часом є виставки. Ними займаються республіканські Товариство народного мистецтва і Науково-методичний центр культури. Разом з тим виставка під час свого функціонування немов би звільняється від своїх організаторів і стає фактом і феноменом культури, що набуває рис незалежності. Вона є «організацією предметів», «виробів», «витворів», відіграє не тільки безпосередню комунікаційну і пізнавальну роль, але й зворотно — впливає на організацію, що її зробила, на народних майстрів і взагалі на народне мистецтво. Варто враховувати, що, крім запланованих і апробованих експозицій, буває багато виставок великих і малих, відкритих без відома організацій народного мистецтва. Як же розцінювати таке явище? Мабуть, це вже і є первинна, своєрідна, і в наші дні існуюча організаційна форма народного мистецтва, що принесе певну користь. Навряд чи в даному випадку обов'язкові дозволи організацій народного мистецтва. Можна зробити припущення, що подібна перевірка викликала б різні заборони, певні вимоги, які не завжди під силу первинним осередкам. Завдання Товариства народного мистецтва і Науково-методичного центру культури в даному випадку полягає в тому, щоб помітити подібні явища, а учасників і організаторів їх підключити до своєї діяльності. Це одне з джерел, яке може поповнити і збагатити сучасне народне мистецтво.

Нині важливу роль відіграють семінари народних майстрів. Вони існують уже два десятиліття, мають сталу організаційну структуру, методичні принципи роботи з майстрами. Їх організує Товариство народного мистецтва і Науково-методичний центр культури, а останнім часом у цю роботу активно включилося об'єднання «Дована». На семінарах буває від десяти до п'ятдесяти учасників, робота триває від тижня до місяця. В республіці за рік провадиться 5—10 таких семінарів, більшість з них присвячується якому-небудь одному виду або жанру народного мистецтва, а також бувають і комплексні семінари. Тут керівниками і консультантами працюють художники-професіонали, іноді — і самі народні майстри, які мають великий досвід. Перед кожним семінаром ставиться конкретне завдання, яке кожен майстер має право розв'язувати індивідуально. Функція керівників-художників полягає не в тому, щоб указувати, а порадити, допомогти в роботі. Про плідність такої роботи свідчить меморіал «Аблінги», «Шлях Чюрльоніса» та інші хороші твори сучасних майстрів, створені під час таких занять.

Семінари — багатогранне явище, де можна відзначити не менше п'яти основних функцій: організаційну, учбову, творчу, рекреаційно-відбудовчу, загальнокультурну. Перша функція визначається тим, що семінари є своєрідною і ефективною організаційною формою установ народного мистецтва. Крім того, семінари є міжорганізаційними заходами, що об'єднують членів Товариства народного мистецтва, працівників «Довани», а також окремих майстрів, аматорів і самодіяльних художників. Одночасно семінари становлять і самостійну автономну колективну одиницю, що на якийсь час спрямовує до єдиної мети. Друга функція семінарів — учбова, педагогічна, виховна. Вони є основною формою навчання і удосконалення майстерності. Кожний семінар — це ніби окрема школа, де навчання відбувається в двох напрямках: поради, допомога художників-професіоналів та приклад, досвід відомих народних майстрів. Виховна функція семінарів особливо зростає там, де з дорослими сумісно працюють і вчаться підлітки і діти. Важлива і третя — творча функція семінарів. Саме під час семінарів створюються унікальні, значимі роботи. Майстер, навіть постійно працюючи в сфері народного мистецтва, на семінарі звільняється від серійного виробництва, від повторення еталонів, і саме тут розкривається його творча індивідуальність. Звичайно, не можна протиставити такої «семінарської» творчості іншим способам виникнення нового твору, це залежить від характеру та індивідуальності майстра, але практика свідчить про виключно великий вплив семінарів на розкриття творчих здібностей окремих майстрів. Результати деяких семінарів цілком стають творчим актом. Вони передбачають і відпочинок майстрів, відновлення їхніх фізичних і духовних сил. Це — форма активного відпочинку, особливо для тих, хто в звичайний час не може цілком віддатися улюбленій справі. Варто відзначити, що в окремих випадках ця функція семінарів не була достатньо оцінена, учасники стомлювалися від занадто великих завдань й обмеженого часу для їх виконання. Відпочинок стає невід'ємним елементом кожного семінару, тому що він є однією з основних передумов успішного вирішення завдань. Семінар стає і загальнокультурним явищем, кількісним, звітним фактором культури, показником її інтенсивності та якості.

Останнім часом у республіці влаштовують так звані «дні ремесел», що накопичують досвід, набирають традиційних рис, а також різні види міських, зональних, районних свят. У них найактивнішу і безпосередню участь беруть як організатори міськкоми і райкоми партії, виконкоми, всі, без винятку установи народного мистецтва, Міністерства культури, торгівлі й місцевої промисловості, редакції журналів тощо. Участь у справах народної творчості установ та організацій, не пов'язаних з нею, сприяють її взаємодії з багатьма галузями духовної і матеріальної культури. Якщо семінари — ланка внутрішнього розвитку народної творчості, процес школи, спадкоємності, вдосконалення, то дні ремесел — його зовнішній, парадний вияв, пропаганда, розрахована на видовище, і співучасть усіх присутніх. З цього виникають і різні принципи й методи їх організації, різноманітна тривалість і атрибутика. Характерна риса днів ремесел — їх інтеграційна роль. Під час свята широко використовуються музика, танці, вистави, навіть народна кулінарія, а також і «нехудожні» ремесла, такі як виготовлення підків і підковування коней, змагання по розпилюванню і колінню дров, прядіння тощо. Все це наочно показує і нагадує про речову природу народного мистецтва, невіддільність майстерності й художності, їх взаємовплив.

У появі та розвитку різних форм народної творчості велика роль належить не тільки державним установам, але й індивідуальній ініціативі громадських діячів, учених, художників, народних майстрів. Секретарями відділень Товариства народного мистецтва часто є відповідальні партійні й радянські працівники, найчастіше заступники голів міськвиконкомів. Роль і значення їх не обмежується лише представництвом. Через них народне мистецтво стоїть тісніше до всього

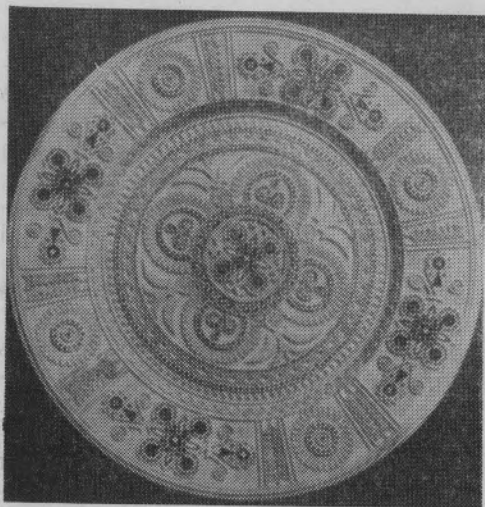
громадсько-політичного життя. Зв'язок Спілки художників Литовської РСР здійснюється особистою участю художників в організаціях народного мистецтва як головних художників, голів і членів художніх рад тощо. Наприклад, передчасно померлий відповідальний секретар Спілки художників Литви Пранас Гудінас одночасно був головою правління Товариства народного мистецтва, одним з його організаторів. У 1975 році при Спілці художників республіки була утворена координаційна комісія, до складу якої входять художники і мистецтвознавці, які працюють у галузі народного мистецтва, або найближчі до нього за своїми громадськими і творчими спрямуваннями.

Слід підкреслити, що поруч з організованим народним і самодіяльним мистецтвом існує і стихійна, неорганізована творчість. Нині відомі дуже приблизні його об'єм, тенденції, сфери і форми прояву, взаємодія з організованим. Істотною їх відмінністю є те, що організоване мистецтво знаходиться у всіх на виду, воно — публічне, якоюсь мірою кероване і спрямоване, а неорганізоване — малопомітне, більш приховане, незначне або й зовсім не підпорядковане зусиллям організованого регламентування. Але як виявляється, деякі його явища досить мобільні, чутливі до моди і кон'юнктури. Як особлива категорія виступає так зване «базарне мистецтво», яке підлягає певному контролю з боку фінансових органів і адміністрацій базарів. Найбільша частина самодіяльного, неорганізованого народного мистецтва, як уже відзначалося вище, відноситься до індивідуальної сфери, ним займаються найчастіше поодинокі, відокремлені, часом — у колі сім'ї. Проте помилково його ігнорувати, не помічати, що воно існує. Повчальний приклад — домашнє в'язання. Тривалий час висловлювалась думка, що в'язання — не мистецтво, а домашнє рукоділля. Але в'язальниці завдяки наполегливій праці примусили змінити погляд на цей вид, і нині в'язані вироби — найпопулярніші на виставках прибалтійських народів.

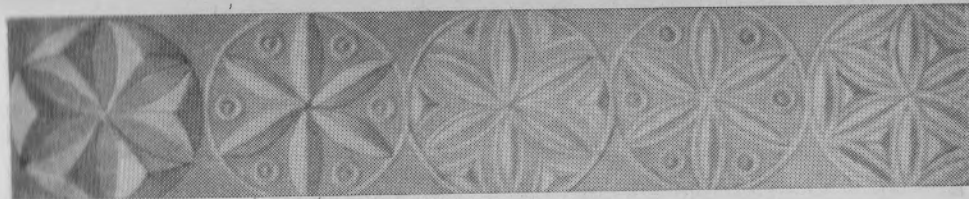
На сьогодні важливим завданням є пильна увага до образотворчої самодіяльності — цього значного і суперечливого сучасного художнього явища. Отже, тільки узагальнивши накопичений досвід і скориставшись досягненнями братніх народів, можна впевненіше конструювати та вдосконалювати організаційні принципи народної творчості, обґрунтовано прогнозувати його перспективи.

Шауляй
Литовської РСР

В. Я. РИМКУС



В. П. Петрів.
Декоративна таріля.
Дерево, різьблення.
Прокурава Івано-Франківської обл. 1980.



В ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОВУТУ

СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД ПАРТИЗАНСЬКИМИ ЧАСТУШКАМИ

У творчості партизан періоду Великої Вітчизняної війни помітне місце належить частушкам. Їх часто знаходимо в друкованих виданнях, в архівах партизанських загонів, у записках фольклористів.

Тематично ці частушки розподіляються на дві основні групи. До першої належать сатиричні твори цього жанру, які служили викриттю нелюдської суті фашистських загарбників, їх поплічників. Друга охоплює частушки про героїчні вчинки партизан, їхню хоробрість, відвагу, думи і сподівання, побут.

«Вечори відпочинку у вільні від боїв дні у нас заповнювалися концертами художньої самодіяльності, — розповідала партизанська поетеса жителька села Кирданів Овруцького району Житомирської області Ольга Пилипівна Добахова. — Партизани із захопленням сприймали частушки, створені по гарячих слідах подій». Їх складала, зокрема, і сама О. Добахова. Характерним для її творів передусім є те, що вони стосувалися цілком конкретних подій (засад, «рейкової війни»). Мова їх близька до розмовної, мелодійна. В цьому одна з причин їх популярності. Вони виконувались на концертах, поширювались усно, друкувались у газетах, листівках¹. О. Добахова у своїй розповіді підкреслює, що до репертуару партизан їх загону входили і російські частушки.

Детальніше про творчість, яка побутувала в роки війни у цьому районі, нам допомагає довідатися збірка А. І. Інчина². До неї ввійшли частушки, які фольклорист записав під Овручем від партизана І. Бережного в 1943 році. В них оспівуються бойові дії партизан, стверджується віра в неминучість перемоги над фашизмом.

Найхарактернішою рисою частушок цього періоду, на наш погляд, є їх документальність, в них називаються конкретні учасники бойових дій, географічні пункти, подаються детальні описи подій.

Цікаві, колоритні частушки, коломийки опублікував у своїй першій збірці «Карпатський рейд» Платон Воронько. У передмові до цієї, випущеної в дні війни, книги поет говорить, що пісні, частушки, балади, написані під час рейду «...співали під баян наші партизанські співаки по селах і хуторах, де ми проходили або спочивали. Деякі вірші (автор має на увазі і частушки. — Н. М.) написані з агітаційною метою, ми поширювали листівками серед населення»³.

Збірку Платона Воронька можна назвати своєрідною історією компаківського походу у віршах, частушках, коломийках. Частушки за своєю ритмо-мелодикою наближаються до коломийок, це допомагає авторові глибше змалювати колорит тієї місцевості, тих подій, які

¹ Мосов Л. І. Пісня — партизанські крила. — К., 1965, с. 11.
² Інчин А. І. Слова гніву народного. — Львів, 1981, с. 104.
³ Воронько П. Карпатський рейд. — Харків, 1944, с. 3, 9.

описує:

Там, де Рівне,— поле рівне,
В полі — межі, гони...
На Карпати з України
Рушили загони.

Ой ніщо не спинить руху
Аж до Черемоша.
Сам Ковпак веде по Бугу
Партизан хороших.

У побудований за народними взірцями текст частушок Платон Воронько влітає географічні назви. Ми дізнаємося, що події відбувалися в околицях Коломиї, Станіслава, Ослав — Чорної й Білої, Делятина, Поляниці, Солотвина, Зеленої, Надвірної, гори Шевки. Частушки поета-партизана допомагають нам уявити масштабність дій партизан, їх героїзм.

Під час війни на Чернігівщині набули поширення твори самодіяльного поета С. М. Шуплика, який під час окупації воював у партизанському з'єднанні двічі Героя Радянського Союзу О. Ф. Федорова. Жваві й дотепні частушки С. Шуплика⁴ детально відображають партизанські будні. З них можна довідатися про розпорядок дня у Лісограді, як жили народні месники, що їли, пили, курили, з якими думками лягали спати, ішли в розвідку. А коли до партизан прибув літак, і Шуплику довелося летіти до Москви, то саме з творів поета дізнаємося, що було видно з вікон цієї «диво-птиці».

«Багатьом припали до душі ось ці рядки Шуплика, їх частенько доводилося наспівувати нашим бідолахам-курцям,— пригадує поет Микола Шеремет:

Курили б ми табачок,
Та його немає,
Тож куримо дубнячок,—
В лісі вистачає.

Ех, якби це табачок,
Хоч поганий, тухлий!
Із великим апетитом
Оце накурився б,
З самим Гітлером-бандитом
За табак побився б.⁵

Кури́в, кури́в дубнячок,
Аж губи попухли,

Слухаючи вірші у виконанні автора чи його друзів — самодіяльних митців, партизани бачили в кожному творі відображення свого життя, чули оцінку їхніх бойових дій, як правило,— позитивну. За формою, ритмо-мелодичним складом кожен куплет віршів Шуплика — це частушка, яка має характерні для цього жанру зачин і кінцівку. В той же час кожна частушка сюжетно пов'язана з усім віршем. Дмитро Косарик у передмові до збірки творів Шуплика підкреслив, що вони відзначаються жвавістю і злободенністю, тематичною різноплановістю⁶. Додамо, що в багатьох скоромовках-частушках Шуплика використовуються художні засоби, образи, запозичені з інших жанрів народнопоетичної творчості — щедрівок, колядок, гаївок, веснянок.

Загалом більшість партизанських частушок, створені самодіяльними поетами, як і твори С. Шуплика, зазнали значного впливу різних жанрів усної народної творчості. Перш за все, в частушках досить часто використовуються традиційні народнопоетичні порівняння. Фашисти, поліцаї — це «вовки-сіроманці», вони такі ж людолови, як колись були «турки-яничари», насунули їх війська на країну, «як та хмара».

І цілком протилежний характер мають порівняння при зображенні партизан. Так, про успіхи народних месників «Три тополі з вітром говорили», де проходять партизани «зацвітає пишно май», вони «дорогі соколи», «б'ються, як орли». Використовується також народно-традиційне звертання: «Ви навчіть нас, любі птиці, так, як ви, літати»⁷.

У ряді частушок зустрічається притаманна для усної поетичної мови фігура — паралелізм. Події воєнного життя змальовуються як паралель до явищ у природі. Ось характерний для частушок цього

періоду паралелізм — заперечення:

То не терен тіло ранить
Злими колючками,
То невільників фашисти
Крають канчуками⁸.

Досить часто використовується паралелізм-заспів. Спочатку змальовується яскравий образ природи. Потім раптово розкриваються душевні переживання людини. І ця раптовість робить вірш емоційно впливовішим. Цій же меті підпорядковане використання вигуків:

Ой зелена та береза
Що росте у полі,
Ой нещасна дівчинонька
В фашистській неволі⁹.

Партизанським частушкам притаманні сатирична заостреність, їдкий сарказм. Особливого поширення набули такі частушки після поразок ворога під Москвою, Сталінградом:

Фашисти Гітлеру писали:
«Ми геройські наступали
З Ленінграда до Талліна
Від Талліна до Берліна»¹⁰.

У своїх творах партизанські поети нещадно картають фашизм, ще і ще раз підкреслюють його потворність, вдало поєднуючи сміх і гнів. Часто використовуються такі засоби сатиричної типізації, як карикатура, шарж, гротеск:

Фашистам в горлі стало сухо,
Бо вже кепські їх діла:
Кожен день дзичить над вухом
Партизанська бджола¹¹.

Ці ж художні засоби використовували і літератори, журналісти. В газеті «За Радянську Україну» 5 вересня 1941 року побачили світ вірші Сергія Канівця. Зачин його співомовок пейзажний. Сатиричного ефекту автор досягає раптовістю привнесення у вірш соціального змісту:

Жовтне листя на каліні,
А мені й не жалко,
Прийде скоро зима люта
Буде німцю жарко¹².

Частушки часто мали гостро публіцистичне спрямування, вони носили агітаційний характер. Такими, наприклад, були частушки Сергія Воскресенка, опубліковані 9 квітня 1942 року в газеті «За Радянську Україну». З'являлися його твори цього плану на сторінках газети і пізніше. Ці короткі «агітки» призначалися не для співу, а для декламації, автор створює своєрідний вірш-лозунг:

Колоністам землю ріжуть
Старости й старшини.
Партизани! Наділіть їм
Всім по три аршини!

Така ж політична заостреність, бойовитість характерна і для частушок поетеси І. К. Кульської, яка була учасницею підпільної антифашистської групи під керівництвом А. І. Савінова. Діяла група в Шевченківському районі Києва¹³. Група забезпечувала медикамен-

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Одеса в Великой Отечественной войне Советского Союза.— Сб. документов.— Одеса, 1949, т. 2, с. 270.

¹¹ Українська народна поетична творчість.— К., 1968, с. 522.

¹² За Радянську Україну, 1 жов. 1941 р.

¹³ Партархів Київської області, ф. 1, опис № 2, од. збір. № 204, л. 136.

⁴ Шуплик С. М. Пісні партизана діда Степана.— К., 1945.

⁵ Шеремет М. С. З глибин пам'яті.— К., 1977, с. 158.

⁶ Шуплик С. М. Пісні партизана діда Степана (передмова).

⁷ Українська народна поетична творчість.— К., 1968, с. 522.

тами партизан, організувала втечу радянських людей, затриманих окупантами для відправки на Захід, поширювала повідомлення Радінформбюро, листівки. Часто ці листівки доповнювалися частушками, віршами Інни Кульської. Велику ненависть до ворога викликали її гостро сатиричні куплети «Чоботи», «Про жабу», «Колискова» (переспів відомого лермонтовського вірша), «Вертихвістці», «Подрузі». Подібні твори Кульської вселяли віру в перемогу, викликали огиду до ворога, кликали до зброї.

Частушки Кульської — це невеличкі, здебільшого сюжетні, мініатюри, в яких авторка розповідає про той чи інший факт із життя населення на окупованій території: зло висміює тих, хто плазує перед ворогом, суворо осуджує жінок, які втратили у цей суворий час людську гідність, стверджує неминучість перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні, виносить вирок ворогові.

Серед тих, хто творив частушки у ті нелегкі часи, варто назвати і дівчат — полонянок, яких було вивезено до фашистської Німеччини. У них розповідається про тяжке рабство на чужині, любов до рідного краю, Вітчизни.

Партизанські частушки були важливим засобом боротьби проти ворога на тимчасово окупованій території. Вони у своєрідній художній формі відображали думки і почуття народу, його боротьбу за звільнення від загарбників.

Їх вивчення — одне з важливих завдань фольклористів, літературознавців, істориків.

Н. П. МАЦІЄВСЬКА

Черкаси

ВИВЧЕННЯ ВАРІЮВАННЯ ФОРМИ ПІСЕНЬ ПОЛІССЯ

Досліджуючи музичний фольклор правобережжя річки Уж в її нижній течії (територія Поліського району Київської області), нам вдалося записати значну кількість пісень різних жанрів від великого знавця місцевого традиційного фольклору сімдесятишестирічної жительки села Діброва (кол. Кобани) Н. П. Науменко. В пам'яті співачки добре збереглися багато з тих давніх пісень, які майже забули її односельці.

Н. П. Науменко проспівала нам три жнивварські пісні з різними текстами, але на один і той же мотив. В кожній з них помічено не зовсім звичайне явище — змінність довжини куплета і, у зв'язку з цим, наявність в піснях двох варіантів структури музичної і текстової строфи. Це явище нас дуже зацікавило. Прагнення збагнути і, по можливості, наблизитися до наукового його розуміння, а також визначити його практичну користь для збирачів і виконавців музичного фольклору і послужило причиною написання цієї статті.

Перед тим як розпочати конкретний розгляд цих пісень, наведемо їх тексти (в найпростішому вигляді, тобто без повторень окремих рядків) ¹.

- I
- Ой куда я подумаю —
 Мої ножки болять.
 Да кому ж я пожалюсь —
 (Ой) да все плакать велять.
 3. Да велять міне плакати
 Да по нещастейку.
 4. Да по яком (да) нещастейку? —
 — Да не (по) щасливому.
 5. Да по душе — Іванюші,

¹ Пісні записані і розшифровані автором 1979 року. Раніше не публікувалися.

- Да не вродливому.
 6. Да Іваня в дороженьку
 Да вибірається,
 7. Да зо мною молоденькою
 Да все прощається.

II.

1. Да сонейко (да) за хмароньку
 Да закотилосе
 2. Да миленька ж по милому
 Да зажуриласе.
 3. Да милой (йа) в дороженьку
 Да вибірається.
 4. Да вон з своєю милою
 Да все прощається.

III.

1. Да ой на горе сонейко,
 (Й)а в долині тумани.
 2. Да щось на мойому серденьку
 Да журба да печаль
 3. Да журба да печалюшко,
 Шо милого дома нет.
 4. Да десь поехал миленький
 Десь поехал у свет.
 5. Ох, а я молоденькая,
 Да я за ім услед.

Як видно із наведених текстів, кожна строфа в них складається з двох фраз (форма АВ), які кількістю складів співвідносяться як 8 і 6. Наявні винятки зумовлені, головним чином, вставкою в текст пісні додаткових часток, які посилюють зміст і в той же час уповільнюють, розтягують оповідь ².

Розташування подовжень, які припадають на склади тексту, і їх співвідношення у всіх строфах приблизно однакові (в тій мірі, наскільки це можливе в такому імпровізаційному жанрі, як жнивварська пісня, до того ж в її сольному виконанні). Виняток становлять переважно склади, які розташовані по-сусідству з додатковими (вони звичайно прикорочуються), а також розтягнуті верхній і заключний нижній опорні тони.

Наводимо основну складоритмічну форму нормальної — не продовженої — строфи ³.

Ой ку- да я по- ду- ма-ю мо- ї нож- ки бо- лять (I)
 Да со- ней- ко за хма- ронь- ку да за- ко- ти- ло- ся (II)
 Да ой на го- ре со- ней ко, йа в до- ли- ні ту- (III)

В процесі виконання пісні з будь-яким із трьох текстів кожного разу наступав такий момент, коли співачка починала міняти прийняту первісно структуру строфи, «розтягуючи» її форму. В пісні з першим текстом, при першому їх виконанні це трапилось в третьому куплеті, при повторному — в четвертому. Решта куплетів була проспівана уже в новій, розширеній формі.

При виконанні пісні з текстом «Да сонечко за хмароньку» така модифікація форми відбулася лише в одному куплеті (третьому — під час першого виконання, і в другому — під час повторення співу). В пісні «Ой на горе сонейко» співачка лише останній куплет проспівала в новій формі.

Розглянувши всі випадки укрупнення форми куплетів у зазначених піснях, переконаємося, що всі вони — наслідок повторення на початку куплета останньої фрази попереднього. Як підсумок такого додавання схема текстової строфи стає тричастинною АВС. Цікаво, що в першому і третьому текстових варіантах разом із самою фразою в наступний куплет переходить і її складоритмічна форма, яка для всієї строфи набуває такого вигляду ⁴.

² Внаслідок додавання вигуків у тексті пісень утворюються строфи 9+7, 9+6, 8+7.

³ Для переконливості подаємо початкові строфи всіх трьох текстів.

⁴ Літери верхнього ряду відображають складоритмічну форму наспіву, літери нижнього ряду — чергування віршів у строфі.

У пісні з другим текстом додавана фраза не містить початкової частки «да» («то», «ой» і т. ін.), тому загальний ритм фрази трансформується.

Якщо тепер розглянути підряд кілька розширених строф, розташованих в пісні одна за одною (як наприклад, у пісні «Ой куди я подумую»), то виявиться новий принцип їх чергування, що походить із нової текстової форми строф.

Так, якщо початкові куплети пісні з першим текстом чергуються без будь-яких повторень (АВ, СД і т. ін.), то після зміни форми строфи ідуть одна за одною з більшою зв'язаністю: АВС, СДЕ і т. ін., таким чином, відзначена зміна схеми текстової строфи надає пісні більшої цілісності.

Необхідно відзначити і ще один елемент, що з'явився всередині більшості куплетів, завдяки повторенням. Цей елемент — рима. Вона була наявна і до повторення, функціонуючи на рівні сусідніх строф (оскільки римувався їх останні рядки). В розширених строфах рима «діє» і всередині.

Нормальна строфа:

4. Да десь поехав миленький
Десь поехав у свет.

Розширена строфа

5. Десь поехав у свет,
Ох а я, молоденька,
Да я за їм услед.

Звернемося тепер до розгляду власне музичної структури пісні (на прикладі одного зразка), щоб визначити інтонаційні та музично-ритмічні початки зміни форми.

Наспів пісні належить до вузькооб'ємних, причому його основний вид (такий, як в початкових строфах) вкладається в обсяг квати. Нижній звук квати є головною ладовою опорою наспіву. Верхній звук квати відіграє роль побічного опорного тону, що протистоїть головному.

Боротьба двох опорних тонів ладу в наспіві проявляється завдяки такій ритмічній особливості: найбільш розтягнені звуки — I і IV ступінь. Сфери впливу ладових опор чітко розмежовані. В першій половині наспіву («А») центр ваги — верхній звук квати (відзначений уже на третьому складі наспіву), а у другій половині («В») розгортання наспіву підпорядковано головній ладовій опорі, що утверджується в кінці першої строфи.

Збільшенню вагомості головної ладової опори в заключному кадансі часто сприяє і розподіл наголосів у тексті. В ряді випадків (наприклад, «Ой на горі сонейко», початкові строфи «Ой куди я подумую») останній звук другого кадансу припадає на ударний склад, на противагу кадансу першої фрази, що завжди кінчається безударним складом. Такий розподіл акцентів ще більше підкреслює перевагу у другій частині строфи головного опорного тону, тоді, як у першій частині «жіночі» закінчення дещо пом'якшують його опорність (хоча, звичайно, і не ліквідують повністю).

Протиставлення головного і побічного ладових центрів і їх боротьба зумовлюють особливу напруженість звучання мелодії. В цілому напружений, драматичний характер в жнивварській пісні поєднується з тужливим настроєм, яким пройнятий її текст. В наспіві він створюється багатством нисхідних квартових і терцових інтонацій. Власне, вся мелодія становить собою чергування поєднаних нисхідних інтонацій в різноманітних ритмічних варіантах. Цей комплекс образів набуває ще більшої насиченості, завдяки чисто виконавським прийомам як мимовільним, так і свідомим. Ці численні висхідні та низхідні глісандо, мелізматичні фігури, варіювання темпу в значних обсягах, напружене недотягування звука до уявної висоти (останнє помітне при інтонуванні верхнього звука квати) та інші прийоми звичайні в кількісних жнивварських піснях. Але ще більшу драматичну насиченість і разом з тим, більшу послідовність, логіку в розгортанні виявляє наспів у подовжених куплетах.

Ой куди я подумую...

Аналізуючи будову словесного тексту пісні, ми з'ясували, що розширення строфи в її первісному вигляді (умовно названої нами нормальною чи основною) відбувається шляхом повторення на початку нової строфи заключної частини попередньої. В мелодії такого буквального повторення нема, хоча панують в ній попередні низхідні інтонації. Кожна розширена строфа починається поступеним (чи близьким до нього) ходом униз від четвертого ступеня до першого.

Такий хід і раніше зустрічався на початку кожної фрази наспіву. Але якщо раніш він або приводив до утвердження першого ступеня (як в заключній фразі), або служив коротким «предиктом» до кульмінації на четвертий ступінь (як в першій фразі), то тепер початкова поспівка є частиною тривалішого підходу до кульмінації.

Цей, по-новому розспіваний предикт, побудований із двох «мікрохвиль», що складаються з поступеневого спаду і стрибкоподібного піднесення. Перша мікрохвиля, як уже сказано, у загальних рисах подібна до попередніх поспівок, що відкривають куплет. Друга хвиля розсуває рамки встановленого ладу. Вперше в мелодії з'являється звук, що лежить на велику секунду нижче першого ступеня. При цьому сам перший ступінь відтворюється уже не так, наполегливо, начебто мимохідь (це здійснюється і в першій поспівці), тимчасово підпорядковуючись ладовій опорі. Остання успішно конкурує і з попереднім побічним опорним тоном, дещо притуплюючи його опорність, зате більше підкреслюючи кульмінаційність для всього наспіву.

Таким чином, друга «хвиля» початкової фрази в розширеній мелодичній строфі є ладово-інтонаційним варіантом першої, викликаючи відчуття розкачування із збільшенням амплітуди, «розгону» перед головним стрибком. Завдяки такому розширенню підхід до кульмінації стає тривалішим, а тому сильніше зрівноважує посткульмінаційний спад мелодії.

Що стосується музичної форми пісні в цілому, то в ній з часу появи розширених строф виявляється нова якість музичного викладу, а саме — схожість із розробленістю. Вона створюється ладо-інтонаційною варіантністю, що близько тут до секвентного розвитку мотиву, розширенням діапазону мелодії, ладовим оновленням, подовженням і активізацією підходу до кульмінації, тобто тими рисами, які містяться в новій початковій фразі.

Слід, однак, врахувати, що все сказане відносно архітектонічної сторони музичної форми майже не осмислюється фольклорними виконавцями, а застосовується ними інтуїтивно у відповідності з традиційними нормами і в прагненні або повніше виразити свій душевний стан, або сильніше підпорядкувати чийсь настрій образом пісні, або виявити своє вміння. Інтуїцією виконавця можуть керувати й інші цілі, а також їх сукупність. Більшість згаданих елементів музичної мови, по суті є традиційними для даної місцевості. Їх з дитинства сприймають носії фольклору закріпленими в їх арсеналі засобами, способами досягнення тієї чи іншої виконавської мети. І уже від ступеня засвоєності цих засобів, від майстерності, а також фізичного і психологічного стану співаця залежить точність досягнення такої мети.

У зв'язку із сказаним виникає необхідність визначити мету, для досягнення якої співачка свідомо чи несвідомо застосувала згадану зміну форми куплета, а також з'ясувати причини появи такої мети. Всі варіанти пісні, зафіксовані нами, Н. П. Науменко проспівала в присутності односельчан і збирача, тому виконання було спрямоване не лише «на себе», а й на слухача. Як уже сказано вище, формальний зміст пісні — туга дівчини, яка розлучена з коханим (в одному із текстів помітний відгомін мотивів втоми від тяжкої праці), тобто наявне ліричне спрямування змісту пісні. Ліричне начало яскраво виражене і в наспіві; саме для пісенної лірики Полісся характерна така примхливість розгортання мелодії, імпровізаційність, різноманітна мелізматика і ритміка розспівів, які відзначені вище. Ось тут ліричний образ співачка і прагнула створити якомога яскравішим. Це головна об'єктивна причина застосування названих засобів. Але, виявляється, існувала, крім цієї, ще одна — суб'єктивна причина: образ пісні у свідомості співачки поєднувався з образом її матері, яка колись, за словами Н. П. Науменко, виконувала цю пісню у полі під час жниввання. Це, очевидно, один із найяскравіших спогадів про матір, і він з'являється у свідомості співачки з першими звуками пісні. Звичайно, ступінь прояву цього суб'єктивного образу кожного разу різний. Він

залежить як від фізичного, психологічного стану співачки, так і від особливостей її взаємин з оточенням (маємо на увазі характер контактів, симпатії, взаєморозуміння). Найяскравішим, емоційно виразним (що помітно і при порівнянні розшифровок) було, на наш погляд, перше почуте нами виконання пісні (з текстом I), причому в тому ж образному «ключі» прозвучало і повторне виконання⁵.

Поза музичним проявом впливу зазначеної суб'єктивної причини стало сумне оповідання — спогад співачки про свою матір, що начебто доповнило саму пісню. В звучанні пісні відчувалося, що ці спогади і почуття, пов'язані з ними, оволодівають співачкою дедалі більше і більше. Один із проявів такого наростання — поява додаткового заспіву, що розширює куплет, починаючи з третьої і четвертої строфи. Як з'ясувалося внаслідок аналізу, таке розширення мелодійної строфи, що створює шляхом введення інших ладоінтонаційних елементів поворот в сферу варіантно-розробкового розгортання, вносять у виконання пісні відчуття емоційного сплеску.

Два інших варіанти виконання (з текстом II і III) були менше емоційно насичені. Причина цього — інші зовнішні умови виконання, що меншою мірою сприяли повному душевному розкриттю співачки. Внаслідок цього поряд з дещо меншою «квітчастістю» мелодії в наспіві з текстом II лише в одному із середніх куплетів зустрічається заспів, а в наспіві з текстом III співачка лише в останній строфі «дозволила» собі мелодичне розширення куплета.

Таким чином, у виконанні Н. П. Науменко спостерігається певний зв'язок між її емоційно-психологічною настроєністю і структурою жнивницького наспіву, що утворюється в процесі кожного виконання. При цьому структурна зміна строфи, поряд із застосуванням інших засобів образно-емоційного насичення пісні, як правило, підпорядкована (хоч і не завжди усвідомлено) головній виконавській меті: самовираженню через пісню, донесенню в найбільш яскравому вигляді пісні до слухача.

Випадок зміни структури куплета можна підтвердити прикладом чумацької пісні «Да косив косар» у виконанні молодшої сестри Н. П. Науменко — К. П. Шеремет-Андрійченко. Записана нами двічі в різний час⁶, пісня за довжиною куплета була неоднорідною. Нормою слід визнати таку структуру пісні з погляду тексту:

- 1) АВ, 2) ВСД, 3) ДЕФ.
1. Да косив косар зельною травку, (А)
Аж кривавий пот ільються, (В)
2. Аж кривавий пот ільються... (В)
Да сидят чумаки в холодку
пуд возом. (С)
Да з косарика смейються (Д)
3. Да з косарика смейються...
— Да не смейсь, не смейсь,
чумаче Макаре, (Е)
Ой цей сміх тобі да
в правді ж буде (F).

В такому вигляді пісня прозвучала вдруге, і крім того, таку ж структуру куплетів ми спостерігали в цій пісні у виконанні Г. С. Пархоменка — жителя сусіднього з Дібровою села Вільшанки, а також у записах, опублікованих у збірниках «Песни белорусского Полесья» (М., 1979, с. 100) і «Чумацькі пісні» (К., 1976, с. 282, 320). Але під час першого виконання пісні К. П. Шеремет (до речі, також найбільш яскравого) тільки одна строфа пісні прозвучала в такому «нормальному» вигляді (решта мали форму наведеного вище першого куплета), тому якраз вона і сприймалася як щось нове, не відповідне загальній схемі. Ця строфа своїм додатковим заспівом, що заснований на словах останньої строфи попереднього куплета, новими інтонація-

⁵ З тим же текстом відразу вслід за першим виконанням (на наше прохання).

⁶ Першого разу — влітку 1978 року, вдруге — восени того ж року.

3. Не смейсь, не смейсь, чу ма че Ма ка ре,
 ой цей смех то бе да в прав ді ж бу де.

4. Цей сміх то бі в прав ді бу де,
 да при йде зи ма ж, лю ти є мо ро зи,
 ой а в те бе сі на й не бу де.

rit.
α tempo
 ♩ = 92
 ♩ = 96
 ♩ = 112

ми створювала відчуття переходу мелодійного розвитку і емоційного наповнення на новий ступінь.

Як і в жниварських піснях, в чумацькій зміна структури наспіву в сукупності з іншими виконавськими прийомами призводить кожного разу до зміни загального сприйняття пісні в цілому і до неоднакового художньо-емоційного впливу на слухачів. З іншого боку, подібні зміни знаходяться у спільній системі варіювання, що характерна для усної традиції взагалі. Однак структуру народної пісні, очевидно, вважають елементом, що найменш піддається варіюванню.

Так, В. І. Єлатов у вступній статті до збірника «Жниварські пісні» (Мінськ, 1974) розглядає структуру білоруських жниварських пісень як основу їх класифікації, оскільки це «одна із найстійкіших констант жниварського наспіву». Наведений нами приклад жниварської пісні із Полісся Київської області свідчить про те, що особливість, помічена білоруським фольклористом, не безумовна. Здається, не випадковою така варіантність структури саме в жниварській пісні.

Значну роль імпровізаційного начала на багатьох рівнях музичної організації поліських жниварських наспівів і схожість у цьому відношенні з голосіннями відзначає білоруська дослідниця З. Можейко в книзі «Пісенна культура білоруського Полісся». Таким чином, тенденція до варіювання структури жниварської пісні закладена в особливостях виконання творів цього жанру на Поліссі.

Виходячи із сказаного, можна припустити, що існують деякі жанри музичного фольклору і такі умови виконання пісень, де зміна форми відбувається частіше, ніж в інших жанрах чи при інших виконавських умовах.

Відомо, наприклад, що сольне виконання пісні дає більші можливості імпровізування, ніж ансамблеве, де вимагається в більшій чи меншій мірі тверда взаємозалежність виконавців. Тому в цілому більш звичайні в сольному співі, ніж в груповому різкі і різнообразні градації темпу, примхливий ритмічний малюнок наспіву, різні словесні вставки (що також порушують іноді ритм даної пісні), а також зміна форми і структури пісенної строфи. Тому не випадково, що в цій статті для розгляду взяті пісні в сольному варіанті.

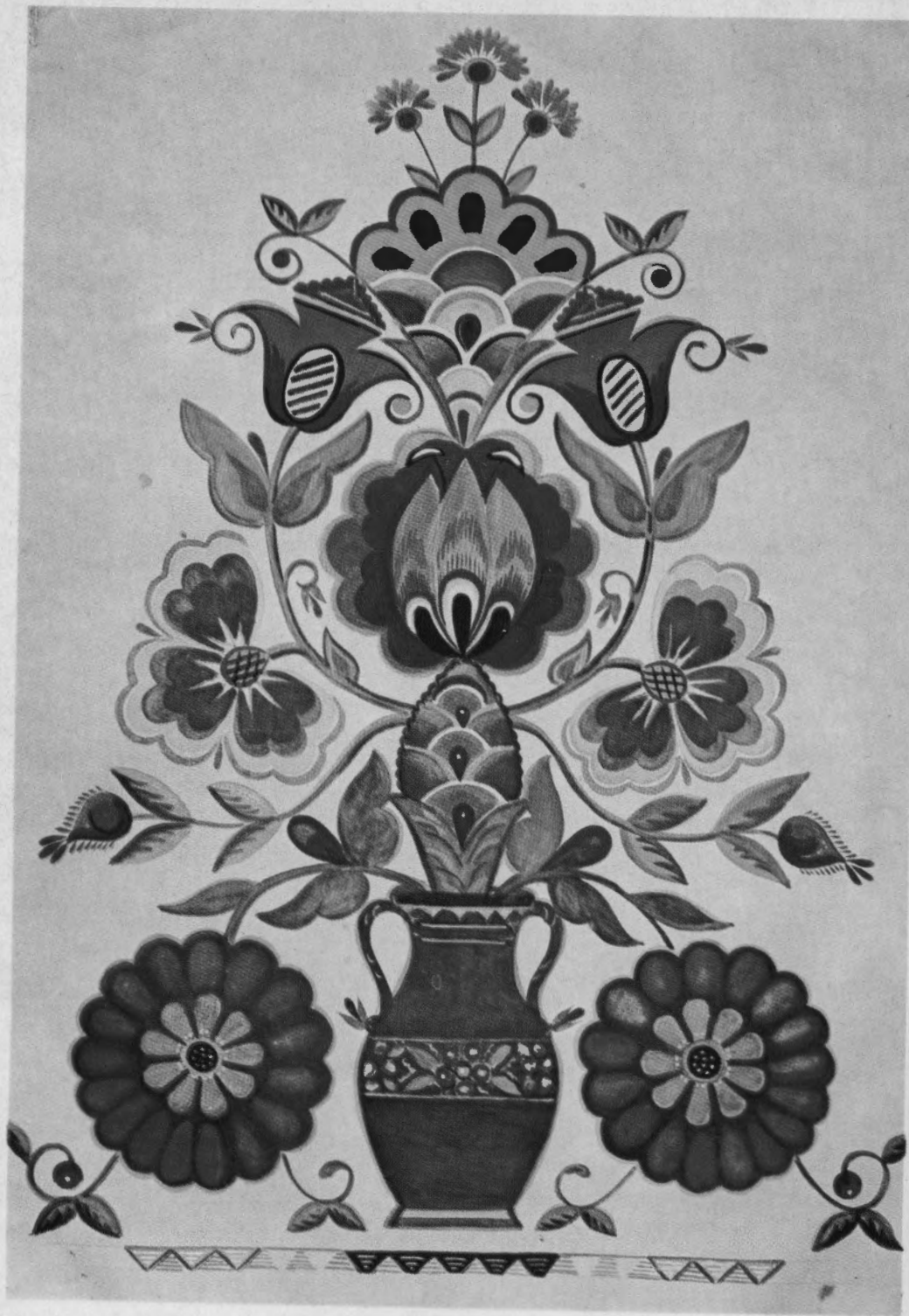
Можливість зміни форми строфи створює і такий принцип їх чергування, при якому на початку строфи повторюється останній вірш по-



В. Т. Борозенець. Пісня.
 Теракота, сол.
 Київ. 1983. Фоторепродукція І. Є. Перцова.



Л. В. Шевченко. Чайний набір «Мальви».
 Фарфор, підглазурний розпис. Суми. 1980.
 Фоторепродукція Л. О. Чоботька.



М. К. Муха.
Ескіз вишивки для порт'єри.
Київ. 1966.

передньої (або його частина)⁷. Винятком звичайно буває перша строфа пісні, де ще нічого повторювати, і тому вона коротша від усіх інших строф. Типовий приклад конкатенації — послідовність строф тексту в згаданій чумацькій пісні при повторному її виконанні К. П. Шеремет. Той же прийом використовує і Н. П. Науменко в останніх куплетах жнивної пісні «Ой куда я подумаю»; в початкових куплетах повторюваність рядків відсутня.

На закінчення відзначимо, що варіювання пісні в ході виконання народними співцями на рівні різних її елементів є необхідною і неминучою умовою існування цієї пісні в її природному середовищі — сучасному селянському побуті. У фольклорі наявне лише певне коло пісень, що виконуються в даному сільському середовищі. На наш погляд, це одна з причин, що викликають необхідність змінювати пісню від виконання до виконання, варіювати її. Втім, у музиці професійній така необхідність і неминучість теж існує, оскільки критерії підходу до оцінки музичного явища і його трактування змінні і, крім того, індивідуальні. Але якщо в професійній музиці є надзвичайно сильно стримуюча обставина — нотний текст, то у фольклорі традиція — теж стримуючий фактор — діє значно менше. Цьому сприяє певною мірою і відзначена обмеженість репертуару народних співців. Коли б одна і та ж пісня звучала кожного разу однаково, то вона швидко втратила б силу свого емоційного впливу на самих співців і їх постійних слухачів, перетворилася б на своєрідний трафарет. Зв'язок з безпосередньою емоцією у фольклорі є джерелом варіювання, імпровізації при виконанні пісні, яка здебільшого знайома з дитинства.

Варіювання форми, як було з'ясовано вище, теж є наслідком своєрідного переведення емоцій виконавця на музичну мову традиційними засобами. Таке вільне «поводження» з формою зовсім не властиве для музики писемної традиції. Навпаки, можна сказати, що форма поряд із звуковисотною і, частково, ритмікою — найбільш стійка і консервативна сфера професійного виконавства.

У зв'язку з цим важливо підкреслити значення оволодіння концертними виконавчими колективами, що спираються на особливості музичного фольклору і пропагують фольклор, прийомами варіювання на всіх рівнях, в тому числі, на рівні музичної форми (там де це можливо). Керівникам таких колективів і виконавцям необхідно мати на увазі, що варіювання і імпровізація пісні в межах національних і регіональних традицій — це її справжнє творче життя.

Є. В. ЄФРЕМОВ

Київ

⁷ Такий прийом має назву «конкатенація» — від латинського catena — ланцюг.

КАРПАТСЬКІ ЛІЖНИКИ

Ліжники — один з видів традиційних тканин, що широко ввійшли в народну культуру і побут українців. Їх виробництво було поширене на території України ще з часів середньовіччя. В XVI ст. вони стали загальноживаними виробами, про що свідчать архівні джерела¹. До кінця XIX ст. ліжники зустрічалися в усіх районах України серед різних верств населення — найчастіше в селян, рідше в міщан. У цей час їх масово виготовляли на Полтавщині, а у Великих Сорочинцях

¹ Див.: Архів Юго-Западної Росії, 1863, ч. III, т. I, с. 20; 218—219; 1864, ч. I, т. 3, с. 233; 1868, ч. III, т. 2, с. 168—170; 1883, ч. I, т. 6, с. 98; Мусієнко П. Н. Тканини.— В кн.: Історія українського мистецтва.— К., 1970, т. 4, кн. 2, с. 327.

ліжникарство набуло промислового характеру². Експедиційні матеріали підтверджують, що на початку ХХ ст. ліжники місцевого виготовлення побутували на чернігівському Поліссі (с. Лукнове Коропського району, с. Красне—Чернігівського), Сумщині (с. Слоут—Глухівського)³, Херсонщині (Каланчацький район)⁴, Кіровоградщині, Харківщині та Поділлі⁵.

Найбільше ліжники були поширені на території Українських Карпат—Гуцульщині, Бойківщині, дещо менше—Лемківщині. Історичні, соціально-економічні та географічно-кліматичні умови життя горян сприяли певній консервації натурально-господарських відносин. Відомо, що основним господарським заняттям гуцулів, бойків та лемків, так само як і населення інших гірських місцевостей, було тваринництво, зокрема, вівчарство⁶. Кожна селянська родина мала від двох до десяти овець. Податкові списки 1515 р. подають відомості про кількість овець в окремих селах галицької Гуцульщини⁷. Оскільки вовняної пряжі було вдосталь, її використовували як основну сировину для ткацтва (особливо в гірських селах). З неї виготовляли різноманітні тканини для одягу та інтер'єра (сукні, запаски, опинки, крайки, тайстри, дзьобеньки, верети, ліжники тощо)⁸. Серед цих традиційних виробів яскравою своєрідністю відзначаються ліжники. Це вовняні ковдри побутового призначення з вузликуватою об'ємною поверхнею і довгим пухнастим ворсом. Їх здавна виготовляли в домашніх умовах. Унікальність художнього вирішення гуцульських та бойківських ліжників ставить їх на рівень кращих світових зразків народного ткацтва.

В південно-західних районах Гуцульщини їх називають джергами, аналогічно їм на території закарпатської Бойківщини (Воловецький та Міжгірський райони). На північно-східній території Бойківщини (Турківський і Сколівський р-ни Львівської області)—покрівці. На східній Бойківщині (Рожнятівський і Долинський райони на Івано-Франківщині) подібні до ліжників вовняні вироби з візерунком в клітинку (кратку) називають коцями, коцями, додзями. З давніх-давен вони були необхідними речами в домашньому побуті. Ними застеляли постіль, піч, припічок, лавицю, а також вкривалися⁹. Найдавніші гуцульські ліжники використовували одночасно як простирadlo і ковдру. Переважна більшість їх мала довжину 4—5 метрів.

Однією з характерних особливостей бойківських покрівців, рідше джерг і коців є те, що їх складали вдвоє по ширині та шивали впоперек і частково уздовж. Вкриваючись ними взимку, цей зшитий кінець, у вигляді складеного мішка (ворота), служив для утеплення ніг. Прохолодне гірське повітря змушувало місцеве населення пристосовуватись до своєрідних кліматичних умов. Ліжники підкладали під голову, оскільки подушок у горян до початку ХХ ст. майже не було. Ними застеляли сидіння на саях або в бричках (залубицях), а влітку на возах, взимку прикривали коней. Невелику пілку ліжникової поперечно-смугастої тканини (присідлач, присідку) ткали для сидіння коней—її підкладали під дерев'яне різьблене (писане) сидло (тарни-

² Див.: Василенко В. И. Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии.—Полтава, 1900, с. 53—57.

³ Фонди Музею етнографії і художнього промислу АН УРСР (далі—фонди МХП АН УРСР), ЕП 76869, ЕП 77269, ЕП 79093.

⁴ Записано в с. Каланчаку Херсонської області від І. І. Боцман.

⁵ Див.: *Oryginy i przemysł ludowy w Polsce*.—Warszawa, 1937, s. 56.

⁶ Див.: Головацкий Я. Ф. О народной одежде и убранстве русинов...—СПб., 1887, с. 38—39; Мандибур М. Д. Полонинське господарство Гуцульщини другої половини ХІХ—30-х років ХХ ст.—К., 1978, с. 18.

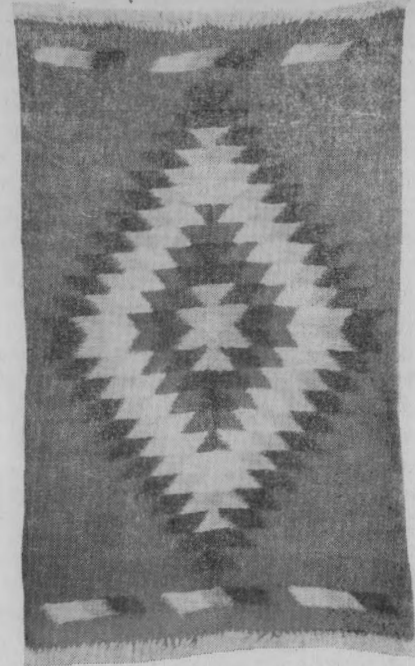
⁷ Див.: Крип'якевич І. З історії Гуцульщини.—Львів, 1929, с. 11—12; Мандибур М. Д. Полонинське господарство Гуцульщини другої половини ХІХ—30-х років ХХ ст., Львів, с. 20;

⁸ Див.: Залозецький В. Річські гуцули.—Слово, 1875, № 102—105, 110—111, 119; Центральный державный исторический архив у Львові. Фонд № 808, оп. № 5, сп. 269, с. 78—80.

⁹ Див.: Сидорович С. Я. Художня тканина західних областей УРСР.—К., 1979, с. 78—80.



Г. В. Шкрібляк.
Ліжник «Очкатиї».
Вовна, ручне ткацтво.
С. Яворів Косівського р-ну
Івано-Франківської обл. 1940.



Г. Г. Вінтоняк.
Ліжник «Заграва».
Вовна, ручне ткацтво.
С. Космач Косівського р-ну
Івано-Франківської обл. 1980.

цю). Поза утилітарним призначенням ліжники служили і прикрасою житла. Їх розвішували на дерев'яній жердці над ліжком, чим підкреслювався також добробут родини.

Ліжники входили у посаг (віно) нареченої. Їх кількість була ознакою заможності родини. Вони відігравали важливу функцію і при весільних обрядах на Гуцульщині (с. Космач, Річка Косівського району)¹⁰. Виряджаючи молодих до шлюбу, батьки благословляють їх, сидячи на лаві, покритій ліжником. Молоді стоять також на ліжнику. Під час урочистої церемонії одруження під ноги молодій парі стелять ліжник, а також на лаву, на якій вони сиділи за весільним столом.

Ліжник супроводжував горян і в останню дорогу—ним застеляли домовину або під час похорон нею вкривали верх.

Прості поперечно-смугасті ліжники ткали у «паси», «батки», «партки» з овечої вовни натуральних кольорів. На відміну від інших тканин для них прядли грубі (0,5—1 см діаметром) ледь скручені нитки. При тканні легко прибивали їх бердом, після чого піддавали своєрідній технологічній обробці—валянню, ворсуванню. Цей процес відбувався у валилі¹¹ при водяному млині. Три-чотири ліжники закладали в скриньку прямокутної або конусоподібної форми. Жолобом до неї підводили воду з млинівки, що, падаючи з висоти, безперервно її обертає на різні боки. Пряжа у воді пом'якшувалась і під ударами струменя з ниток підткання витягувались кінчики волоконця вовни. В результаті ліжники збивались (звалювались) до відповідної щільності, а на їх поверхні утворювався густий довгий (4—6 см) ворс. Процес валяння тривав одну-дві доби. За цей час виріб зменшувався в розмірах по підтканню на 30—40 см і дещо менше по основі.

В ХІХ ст. для підгірських околиць центральної та східної Гуцульщини були характерні ліжники на сірому або чорному тлі, закарпатської—переважно на білому, а на Чернігівщині чорне або темно-сіре поле ритмічно перетинали білі смуги, Полтавські теж мали

¹⁰ Див.: Сахро М. П. Гуцульське ліжникарство.—Народна творчість та етнографія, 1976, № 3, с. 54.

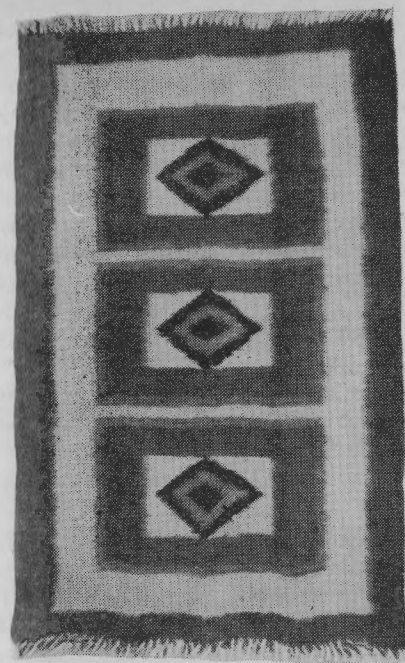
¹¹ Див.: Шухевич В. Гуцульщина.—Львів, 1901, т. 1, с. 152—153.

чорне, а іноді темно-коричневе тло, проте, на відміну від згаданих вище, їх кількома поодинокими пасочками піткання перетикали тільки в поздовжніх краях. Згодом на Полтавщині на зміну строгим ахроматичним почали вводити рожевий колір, на Гуцульщині й Бойківщині робили «писані» ліжники, в яких червоні, вишневі, оранжеві, жовті, зелені однакової чи різної ширини смуги, чергуючись поодинокі або групами, створювали ритмічний орнамент.

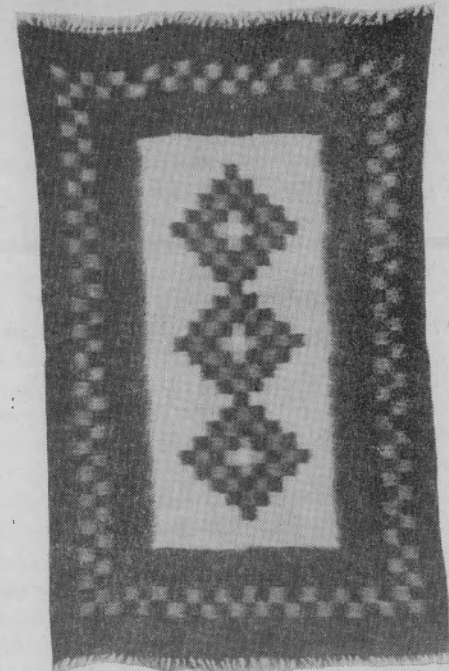
Наприкінці XIX ст. в побут горян увійшли ліжники, що художнім вирішенням нагадують поперечно-смугасті верети із зигзагоподібними чи ромбовидними мотивами. На західній Гуцульщині у виробках такого типу кольорові смуги (партки) чергуються з узорчастими. Вони утворені дрібними симетрично розміщеними клинцями у вигляді колоска (с. Ясіня Рахівського р-ну)¹². З цього часу поступово намічається відхід від традиційних ліжників до так званих «коверців». Характерною особливістю їх композиції є довільне розміщення ромбовидних або зигзагоподібних фігур. У найпростіших з них вони укладені по вертикальній осі симетрії і обрамлені кількома різнокольоровими смугами. В залежності від форми і силуету смуг ліжники мають назву «кривий», «руський» або «гуцульський», «кривий лопатковий» тощо. Ліжники «головкати», «очкати», «в окільця», «в кочіла», «у вічка» характеризуються шаховим розміщенням ромбовидних фігур.

Виробництво орнаментальних ліжників розпочалося в середині 30-х років XX ст. Основним їх центром заслужено вважають с. Яворів Косівського району. Серед майстрів, які першими почали розробку нових узорів, була П. І. Шкрібляк-Король¹³. Чималий внесок зробили у розвиток коверцевого ліжникарства яворівські народні майстри з родини прославлених Шкрібляків і Корпанюків — Г. В. Шкрібляк, В. І. Корпанюк, П. О. Корпанюк¹⁴ та інші. З часом їх ткацтво поширилося на навколишні села, а в 50—60-х роках і на територію буковинської та закарпатської Гуцульщини.

Найбільш інтенсивний розвиток ліжникарство здобуло в радянський час. Значною мірою цьому сприяла наявність достатньої кількості вовни, а також нова організація праці. Одночасно із споконвічним індивідуальним виготовленням ліжників для власних потреб і на замовлення народні майстри почали працювати надомниками ткацько-климарських підприємств. 1959 року Художнім фондом УРСР в м. Косові були організовані художньо-виробничі майстерні, куди майстри з багатьох гуцульських сіл почали здавати свої вироби. У 1970-х роках у колгоспах і радгоспах Косівського, Путильського, Вишницького, Верховинського та інших районів були організовані допоміжні художні промисли, створено належні умови для розвитку творчого потенціалу народних майстрів та художників. Це певною мірою вирішило питання цілорічної зайнятості гірського населення. 1975 року в селищі Путила Чернівецької області розпочала роботу міжколгоспна фабрика по переробці вовни, а в с. Кваси Рахівського району на Закарпатті — ткацький цех колгоспу ім. Борканюка, що спеціалізується на виготовленні ліжників. Традиційні узори виробів кожного локального осередку розвиваються і постійно збагачуються новими оригінальними композиціями. Так, на основі орнаментальних мотивів гуцульських вишиваних «вуставок» народні майстри створили численні варіанти ліжників — «кривого», «сливового», «підківкового», «кавалерського очка», «пушкатоного», «дубового листя», «ружевого», «книгницького», «баранкового», «нового очкатоного», «шахового» тощо. Талановиті народні майстри, зокрема В. І. Шкрібляк, А. Ю. Корпанюк-Хім'як, В. І. Калинич, П. П. Бучук (с. Яворів), К. К. Боб'як, О. С. Сіреджук (с. Космач), В. Д. Тулайдан (с. Лазівщина) розробляють різноманітні за характером побудови композиції ліжники.



М. М. Мицканюк. Ліжник.
Вовна, ручне ткацтво.
С. Яворів Косівського р-ну
Івано-Франківської обл. 1981.



А. Ю. Корпанюк. Ліжник.
Вовна, ткацтво.
С. Яворів Косівського р-ну
Івано-Франківської обл. 1981.

Вони користуються попитом не тільки в нашій країні, але й в Італії, Болгарії, Угорщині, Польщі. Постійно їх експонують на численних виставках у нашій країні й за кордоном, де вони дістають схвальні оцінки спеціалістів і найширших кіл глядачів, а майстри нагороджуються медалями та дипломами. В 1980 р. за участь у Виставці досягнень народного господарства в Москві ліжники Г. Л. Тимофійчук з Брустурівського радгоспу були відзначені срібною медаллю.

В 70-х і особливо у 80-х роках значно поширилося коверцево ліжникарство на Закарпатті. Активізували свою роботу надомники художньо-виробничого комбінату Художнього фонду УРСР з сіл Богдан, Кваси, Ясіня Рахівського району. Масово їх виготовляють в колгоспах Тячівського, Міжгірського, Воловецького та Рахівського районів, а також радгоспі «Виноградар» (с. Великий Раковець Іршавського району). Чи не найбільш оригінальні композиції ліжників на Закарпатті створюють народні майстри ткацького цеху колгоспу «Радянські Карпати» с. Дубового Тячівського району. Поряд з традиційними узорами творчий колектив цеху під керівництвом Г. І. Дикун розробляє і постійно впроваджує у виробництво нові зразки. Кращими майстрами-виконавцями є М. Ю. Сасин, О. П. Мотринець, В. І. Мотринець, Л. В. Кречул. Процес поступового формування нових рис в оздобленні сучасних закарпатських ліжників, очевидно, відбувається під впливом гуцульських коверців. Так, узор «на ромби» ідентичний яворівському «кривому», відмінність лише в насиченому холодному колориті — на білому або світло-сірому тлі розташовані ромбовидні мотиви фіолетового, вишневого, рожевого, вохристого або червоного кольору. Натомість композиція «на цвіточки» та «на хрестики» відрізняється від попередніх. Тут на всій площині вкомпоновані три великі геометричні фігури у вигляді стилізованої розетки (цвіточки) або хрестовидні фігури, обрамлені по обох поздовжніх краях кривулями, що ніби її замикають. Варіанти ліжників «на скосики» своїм кольором і композицією перегадуються з гуцульськими. Спільним є те, що в основу композиції покладено мотив «скосик», але вони побудовані за різними схемами. Посередині, уздовж усього виробу йдуть чотири смуги, утво-

¹² Фонди МХП АН УРСР, ЕП 688180, ЕП 688181.

¹³ Див.: Сахро М. П. Гуцульське ліжникарство, с. 55.

¹⁴ Див.: Чурай Р. В. Родина Шкрібляків.— К., 1979, с. 14.

рени різнокольоровими скосиками, що складають суцільну орнаментальну площину. На деякій відстані від неї біля обох поздовжніх країв ліжника ще кілька кольорових смуг (кривуль) організують площинну композицію в єдине ціле. Їх колористична гама складається з м'яких пастельних тонів. На білому тлі скосики світлих тонів (вохристі, рожеві, фіолетові, червоні та вишневі), згруповані в тому чи іншому порядку, сприймаються легко. Характерною особливістю є те, що в кожній наступній поздовжній смузі ритм кольорових скосиків зміщений на одну сходинку, завдяки чому створюється узор у вигляді ромбовидних мотивів. В іншому варіанті скісного узору посередині знаходяться традиційні кривулі одного або кількох суміжних кольорів. Між ними — більші за розмірами симетрично розташовані зубчасті смужки, утворені двома рядами різнокольорових скосиків. Завдяки добре знайденій ритмічності їх повторень у смугах виникають різних форм і розмірів мотиви: видовжені ромбовидні фігури, зубчасті трикутники та розчленовані дрібні ромбики. При відповідному їх розміщенні та варіантності кольорових зіставлень майстри домагаються багатства і різноманітності декоративного вирішення.

Своєрідні художньо-технічні засади традиційних гуцульських ліжників є вагомим стимулом для творчості багатьох художників декоративно-прикладного мистецтва Л. Є. Жоголь, М. Я. Біласа, Н. П. Паук, М. Д. Боб'як, М. А. Звенигородської, а також народних майстрів. Так, заслужений майстер народної творчості, член Спілки художників УРСР Г. П. Візичканич з с. Ганичів Тячівського району розробила оригінальні сучасні композиції. Одним з найбільш вдалих з погляду композиційного і кольорового вирішення є ліжник — «джерга» (ключечки). Ритмічно повторюючи на всій площині основний традиційний мотив ромба з виступаючими назовні гачкоподібними елементами, майстер домагається граничної виразності й лаконічності зображення. Уздовж центральної осі з певним інтервалом розміщено п'ять ромбоподібних фігур, а по бокових поздовжніх краях у тому ж порядку — фрагменти головного мотиву, що створює враження своєрідного фриза. Краї виробу обрамлені суцільною зубчастою смугою з дрібних трикутників. Основні мотиви подані в чорному кольорі з незначним введенням сірого, що графічно чітко і декоративно виступають на білому тлі.

Ліжники народного майстра, члена Спілки художників УРСР Г. Г. Вінтоняк (с. Космач) вирішені автором по-сучасному. Їм притаманна злагодженість і вагомість соковитих яскравих барв, новаторське ставлення до інтерпретації загальноприйнятих візерунків і певна відмінність в їх розташуванні. З різноманітних за формою і величиною мотивів (скосиків, ромбів, трикутників), утворені нескладні композиції «Світанок», «Заграва», «Чорногора» та «Гірські дороги», що сприймаються як монументально-декоративні панно. Їх з успіхом можна використати в оформленні інтер'єрів громадських приміщень. Так, ліжнику «Надвечір'я» притаманне ритмічне чергування поодиноких різної ширини вузьких смужок вохристого кольору на білому тлі. Автор шукає форми і способи оновлення художнього вирішення виробу. Трансформуючи традиційні мотиви і дещо видозмінюючи їх розташування на площині, Г. Г. Вінтоняк щоразу їх трактує по-іншому, але завжди виділяє якийсь елемент як домінуючий акцент композиції. Вміло застосовуючи кращі здобутки народного ліжництва, вона розширює діапазон функціонального призначення ліжникових тканин у сучасному побуті¹⁵.

Крім традиційних ліжників, в останні роки народні майстри виготовляють невеликих розмірів накидки. За характером художнього вирішення вони споріднені між собою, що задовольняє культурні й побутові вимоги нашого часу. Ці комплекти дістають широке застосування

¹⁵ Див.: Фролова А. Метаморфози народного костюма. — Декоративное искусство СССР, 1981, № 7, с. 14; Захарчук-Чугай Р. В. Ганна Вінтоняк. — К., 1983.

не тільки в сільських, а й у міських житлових приміщеннях. Ними настеляють ліжку, диван, тахту, м'які крісла в кімнатах-вітальнях, а також вішають на стіну. Таким чином ліжники є одним з найбільш важливих декоративних тканин, що організують простір інтер'єра, а завдяки пухнастій поверхні створюють своєрідний затишок. Вишукані композиції цих виробів використовують для оздоблення громадських приміщень — фойе і житлових кімнат готелів, кутків відпочинку тощо.

Характерною ознакою сучасних ліжників є декоративність — активне насичення орнаментом і багатобарвністю. Вони є одними з найсамобутніших і перспективних видів художніх тканин, що успішно розвиваються в наш час на Гуцульщині і Закарпатській Бойківщині.

Дещо повільніше розвиток ліжництва відбувається в Сколівському і Турківському районах Львівської області та Рожнятівському і Долинському на Івано-Франківщині. В ткацтві цієї частини Бойківщини здавна важливе місце займали ліжники — «покрівці», «джерги» з ритмічним поперечним чергуванням вузьких і ширших смуг (партичок). Розміщені поодинокі або групами, вони створюють своєрідну систему орнаменту. Варіантність чергування смуг і їх взаємне співвідношення надзвичайно різноманітні. Колорит — дещо обмежений, до звичайних чорно-біло-сірих тонів іноді додають незначну кількість рожевого або фіолетового кольорів.

Коци відрізняються від ліжників декоративним вирішенням, при якому ефективно виділяються симетричні чорно-білі клітини. Вони перегаються з поширеними на всій території України картатими тканинами, особливо східноукраїнськими коцами. Бойківські вовняні тканини відзначаються стриманістю колориту, графічним трактуванням орнаменту, м'якою пухнастою поверхнею і об'ємною фактурою. Бойківські ліжники стали джерелом натхнення для сучасних художників-професіоналів. Особливі заслуги в розвитку художніх традицій бойківського та гуцульського ліжництва належать М. Я. Біласові. Свідченням цього є його вироби «Смерічка», «Сливовий», «Баранячі ріжки», «Штернатий», «Жовті очка», «Лопатковий», «Ватра», «Черсак», «Вікопечко», які експонувалися на обласних, республіканських, всесоюзних та авторських виставках. Ліжникам М. Я. Біласа притаманна оригінальність композицій, висока культура кольору і виконання¹⁶. Враховуючи художні та технологічні властивості народного ліжникового ткацтва, майстер їх розширює і збагачує. Так, на відміну від традиційного фарбування пряжі на піткання він фарбує вовну, змішує кілька її кольорів і тільки після цього пряде нитки, чим домагається дзвінкості колориту та багатства і вишуканості тональних переходів. У ліжнику «Ватра» насичений по тональних нюансах червоний колір ніби пломеніє вогнем на його вишневому тлі. Напрругу кольорів дещо пом'якшує ворсова об'ємна фактура ліжника. За принципом побудови орнаменту вони дещо відрізняються від традиційних яскраво вираженою декоративністю. Художник відходить від звичних схем розташування орнаменту на площині і трактує його по-іншому. Вироби М. Біласа мають емоційно-образний характер. Створені вони на основі глибокого вивчення традиційного мистецтва Гуцульщини та Бойківщини, але крізь призму таланту і світосприйняття майстра, розуміння проблем розвитку народного мистецтва.

Виконуючи постанову ЦК КПРС «Про народні художні промисли», працівники Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР вивчають перспективи розвитку народних художніх промислів у найважливіших традиційних осередках народної творчості, роблять все можливе для їх відродження. Зокрема, на виїзних сесіях, нарадах з питань декоративно-прикладного мистецтва відомий дослідник народної художньої творчості мистецтвознавець А. Ф. Будзан неодноразово подавав об-

¹⁶ Бутник-Сіверський Б. С. Михайло Білас. — К., 1972, с. 26—34.

грунтовані поради і практичні рекомендації щодо подальшого розвитку ліжникарства в північно-східних районах Бойківщини (Сколівському і Турківському районах Львівщини). Для розвитку цього виду художніх тканин тут є всі необхідні умови — наявність незайнятої робочої сили, кваліфікованих ткаць, а також місцевої сировини.

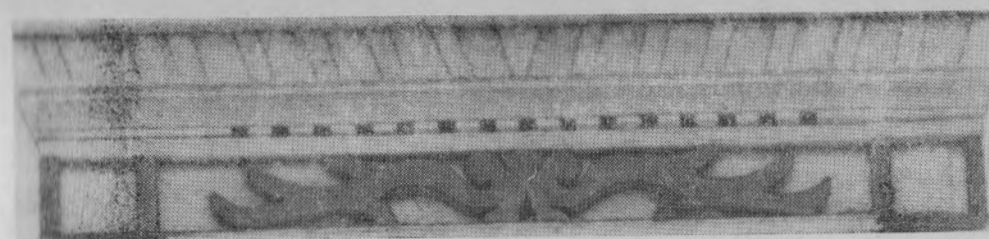
Отже, із завдань розвитку народного мистецтва та художньої значимості й вагомості естетичної і утилітарної функції ліжників як найбільш перспективного виду сучасних художніх тканин, актуальним залишається питання відродження цього традиційного промислу та розширення виробництва ліжників за прикладом Гуцульщини і закарпатської Бойківщини.

Львів

О. І. НИКОРАК



М. І. Стратілат.
Пора цвітіння.
Гравюра. Київ, 1983.



КРИТИКА БУРЖУАЗНИХ ТА БУРЖУАЗНО-НАЦІОНАЛІСТИЧНИХ ІДЕОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ

БУРЖУАЗНА КОНЦЕПЦІЯ «ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ АСИМІЛЯЦІЇ» НАРОДІВ СРСР

Антикомунізм, який орієнтується на націоналізм як засіб роз'єднання революційних сил сучасності, розглядає його як одну з головних ставок імперіалістичних спецслужб у їх підривній діяльності проти соціалістичних країн.

З другої половини 70-х років «радянологи» постійно намагаються паразитувати на об'єктивному процесі потужного духовного прогресу радянських націй, законномірним вираженням якого в умовах розвинутого соціалізму стало збагачення духовного життя радянського суспільства, яке виявляється і в національній багатогранності культури, і в зростанні інтернаціонального, загальнозначущого у доміненнях і самобутніх традиціях усіх соціалістичних національних культур. Етнічні ознаки, які надають національній культурі неповторного обрису, буржуазні теоретики розглядають як головні й вирішальні у визначенні націй. В цілому «етнічний напрям» став домінуючим нині як у американській, так і в усій західній історичній науці¹.

На симпозіумі, організованому в 1976 році центром стратегічних і міжнародних відносин Джорджтаунського університету, було вжито заходів для закріплення в «радянології» цього нового підходу, який набрав чинності на Заході у вигляді буржуазної «теорії етнічності». Як впливає з матеріалів симпозіуму, що мав на меті розглянути національні відносини в СРСР крізь призму «теорії етнічності», висуваної знавісними «дисидентами» і безсилій навіть з погляду антикомуністів «націоналізм, що поєднує національне самоутвердження з неприйняттям комунізму та з сепаратизмом, є рідкістю». У цьому зв'язку «радянологи» усе ж сподівають-

ся, що багатообіцяючим міг би бути «етнічний націоналізм», який виступає з позиції «етнічної культурної автономії», що «оперує всередині системи», «всередині існуючої політичної і легальної структури», який через певний час зміг би перетворитись «у сепаратистський тип націоналізму»².

Послідовники буржуазної «теорії етнічності» намагаються менше вдаватися до брехні і наклепів на радянський лад, діючи витонченіше методом «підключення» до існуючих у СРСР проблем, силкуючись шляхом ідеологічних та політичних диверсій витлумачувати протиріччя у вигідному для себе світлі.

Процес розвитку взаємодії інтернаціонального і національного в нашій країні, його бурхлива динаміка викликають підвищену увагу з боку «радянологів».

Сучасні радянські нації — це утворення, що склалися історично і відрізняються одне від одного як етнічними (національно-специфічними) ознаками, так і своєрідним поєднанням і набором основних соціальних характеристик. Етнічні особливості чим далі, тим більше переміщуються зі сфери матеріальної у сферу духовну і, нарешті, соціально-психологічну, пов'язану з усвідомленням національних інтересів та національною самосвідомістю³.

В умовах посиленої міграції між республіками СРСР, урбанізації, збільшення міжетнічних шлюбів, переходу від безпосередніх особистісних до переважаючих технічних каналів зв'язку (тобто матеріалізації механізму функціонування духовної культури) природно виникає питання про те, чи може інтенсивність міжетнічних зв'язків переважити внутріетнічні, що призвело б до підриву етносу як стійкої соціальної структури.

² Nationalities and Nationalism in the USSR: A Soviet Dilemma. Ed. by Lindel C. A. and Simes D. K.— Washington, 1977, p. 1—2.

³ Див.: Арутюнян Ю. В., Дробіжєва Л. М. Этносоциологическое исследование культуры.— В кн.: Советская культура. История и современность. Сборник статей.— М., 1983, с. 291.

¹ Чертина Э. С. Национальные отношения при социализме в буржуазной историографии США.— М., 1982, с. 37.

Радянські дослідники у цьому зв'язку відзначають, що для подібних передбачень немає поки що підстав. «Більше того, очевидно діє якийсь закон компенсації, який поки що важко сформулювати. Густота й інтенсивність міжетнічних зв'язків компенсується активізацією деяких форм внутріетнічних зв'язків, які ще належить виявити і дослідити. Серед таких, безперечно, вирішальну роль відіграє етнічна самосвідомість і цілий ряд її похідних чи складових елементів: усвідомлення спільності походження, спільності історичної долі, посилення зацікавленості традиційним народним мистецтвом, фольклором, обрядами тощо»⁴.

Тенденція до внутрішньої етнокультурної однорідності — спільна риса сучасних етносів; зрозуміло, в різних соціально-політичних умовах вона набуває різноманітного характеру. В розвинутому соціалістичному суспільстві вона поєднується з соціальною, політичною й ідеологічною однорідністю і тому розвивається особливо швидким темпом⁵. Ця закономірність в СРСР усвідомлена теоретично у формі поєднання двох тенденцій — зближення і розвитку націй, розквіт їх національної культури. Але це ще не означає автоматичного розв'язання усіх складних проблем і гарантії того, що різноманітні проблеми надалі не виникатимуть.

Наприклад, консолідує цінностями націй є мова, спільність походження та історичної долі, звичай тощо. Проте на цьому ґрунті може з'явитись схильність до етноцентризму. Цей побічний продукт соціально-культурного розвитку націй може перетворитися за певних обставин у фактор, що гальмує процес національної культури, призводячи її до замкнутості й відособленості: «Культура, яка намагається лише консервувати традиції минулих років, замість того, щоб збагачувати їх духом сучасності, досягненнями інших культур, немінуче видихається, прирікає себе на провінціалізм і застій»⁶.

Виходячи з того, що «цілковите розв'язання національного питання у тому вигляді, в якому воно нам залишилося від минулого, не означає, що національне питання взагалі знято в СРСР з порядку денного»⁷, радянські суспільствознавці спрямовують усі зусилля для вивчення складної динаміки інтернаціонального й національного, досліджуючи реальний стан національних культурних процесів і їх внутрішні механізми та розглядаючи їх в історично рухомих якісних змінах, у сукупності суспільних, історичних, ідеологічних та психологічних факторів.

Буржуазні ідеологи й політики всіляко намагаються враховувати відзначені етнічні фактори в політиці. В кн.: Советская культура..., с. 422.

⁴ Там же, с. 423.

⁵ Пономарев Б. Н. Ленинская национальная политика КПСС на этапе развитого социализма и ее международное значение.— М., 1982, с. 25—26.

⁷ Черненко К. У. Утверждать ленинский стиль в партийной работе.— М., 1983, с. 563.

нічні процеси в СРСР, «підключитись» до них і вплинути на хід їх розвитку в своїх інтересах. Етнічності приписується більша значимість, аніж класовій структурі суспільства. Американський соціолог Т. Парсонс надає етнічності характеру основного осередку політичної структури суспільства: «Етнічність,— відзначає він,— це головний центр групової спільності, організації людей у різноманітні групи з їх солідарністю й лояльністю стосовно один одного»⁸. Етнічна культура розглядається як рушійна сила, яку намагаються протиставити ідеології марксизму-ленінізму.

Наприклад, частина «радянологів» змушена погодитись з марксистсько-ленінським трактуванням соціалістичної революції як соціального культуро-перетворюючого процесу, що створює нову людину⁹. Однак вони тут же «розчленовують» соціалістичну культуру на три компоненти: 1) «новаторську культурну систему» — марксистсько-ленінську, 2) етнічну культуру, що становить неповторне культурне обличчя нації, 3) «культуру, що імпортується» — предмет міжнародного обміну. Шляхом активної дії на етнічну культуру, з одного боку, та використовуючи канали і засоби міжнародного культурного обміну — з іншого, буржуазні ідеологи закликають активно впливати на «цілеву культуру» (марксизм-ленінізм) з метою його «розвивання» і наступної «трансформації» в опортунізм.

Виставляючи етнічну культуру як один з головних засобів підризу соціалістичного ладу, «радянологи» в кінцевому рахунку скокуються до «етнокультурного детермінізму».

По-перше, «радянологи» приваблює наявність підсвідомого й емоційного факторів у етнічній культурі, які з урахуванням існуючого, хоч і дедалі зменшуваного при соціалізмі, розриву між суспільною (науковою) та індивідуальною (здебільшого повсякденною) свідомістю може сприяти збереженню пережитків, національних забобонів. Етнічність продовжується саме тому, стверджує американський професор М. Новак, що вона передається далі підсвідомо¹⁰.

По-друге, «етнокультурний детермінізм» розглядається як рушійна сила, яка викликає прагнення створити держави відповідно до меж культури¹¹.

По-третє, «етнокультурний детермінізм» проголошується стрижневим фактором у створенні федералізму нового типу, що покликаний об'єднувати етнокультурні групи різних країн у «наднаціональну федерацію» у всесвітньому масштабі¹², тоб-

⁸ Nationalities and Nationalism in the USSR, p. 53.

⁹ Technology and Communist Culture. The Socio-Cultural Impact of Technology under Socialism. Ed. by Fleron F. I.— New York—London, 1977, p. 1—2.

¹⁰ Див.: The Ukrainian Experience in the United States. A Symposium.— Cambridge, 1979, p. 184.

¹¹ Там же, с. 183.

¹² Ethnicity and Nation—Buildig: Comparative, international and Historical Perspectives. Ed. by Bell W. and Tree-man W. E.— London, 1974, p. 12.

то «етнічна культура розглядається вже як сила, покликана руйнувати радянський патріотизм».

Політичне підґрунтя всіх цих мудрувань вельми просте — проголосити США, як «націю імігрантів», своєрідною «етнокультурною Меккою» і штаб-квартирою світових етнокультурних федерацій, оскільки в Сполучені Штати, мовляв, є «нервовою системою всієї планети» в етнокультурному відношенні¹³.

Не дивно, що подібні «теоретичні» розробки не довго припадали пилюкою в архаїках американських відомств і, незважаючи на явне гегемоністську та великодержавну відносину, були одразу запущені в дію. Обґрунтовуючи право втручатися у внутрішні справи європейських соціалістичних країн, заступник державного секретаря США з європейських справ у 1977—78 роках У. Люерс недвозначно стверджував, що «ігнорувати країни Східної Європи — означає лишити справу миру напризволяще. Добробут народів, які живуть у Східній Європі, глибоко хвилює всіх американців. Понад 15 млн. американців мають історичні зв'язки з цим районом. Мільйони інших американців симпатизують довготривалій боротьбі цих народів за незалежність, безпеку і матеріальний прогрес»¹⁴. У цьому ж плані йдуть спекуляції навколо більш ніж мільйона американців українського походження, що начебто дає право Сполученим Штатам втручатися у внутрішні справи Радянської держави.

На практиці це втілюється, зокрема, в намаганні проштовхнути в ООН резолюцію про «деколонізацію» СРСР. Якщо раніше в цією ідею носились всілякі «світові конгреси» української, білоруської, естонської, литовської та латвійської націоналістичної еміграції, то нині, судячи з широкій підтримки урядових кіл США, ця тенденція «може визначити довготривалу антирадянську стратегію емігрантського націоналістичного конгломерату»¹⁵.

Водночас, при успішному розв'язанні проблеми вирівнювання рівня соціально-економічного розвитку республік СРСР, стало дедалі складніше звертатися до дискредитації досвіду Радянського Союзу в очах прогресивних сил неосоціалістичного світу, зокрема країн, що розвиваються. Незважаючи на потуги антикомуністичної пропаганди та дезінформацію, зарубіжна громадськість стала більш інформованою, посилюється її симпатія до соціалістичного ладу, який утверджує себе у світовій суспільній думці насамперед своїми ділами, у тому числі й досвідом піднесення рівня раніше відсталих районів нашої країни.

В умовах, що створилися, чимраз безпомічнішими стають потуги антикомуні-

стів вбити в свідомість людей перекручену, псевдонаукову версію про «колоніальний» статус республік СРСР. І тим паче заманливою видається перспектива подати невпинний процес інтернаціоналізації життя й побуту народів нашої країни за «руйнування» їх духовного світу, «нівелювання» культурної своєрідності, «культурну асиміляцію».

При цьому можна відзначити стійку тенденцію у середовищі буржуазних дослідників — протиставити процес вирівнювання рівнів соціально-економічного розвитку радянських республік процесу розвитку і зближення національних культур. Якщо в 1970 році «радянологи» Стефан і Етель Дунн кокетливо висловили наукові сумніви стосовно того, чи можна «поєднати процес загальнодержавного економічного розвитку з розвитком десятиків, якщо не сотень різних культур і мов»¹⁶, то їх колеги десятиліття пізніше без будь-якого сумніву заявили про начебто якусь «нівелювання» культурного життя в процесі вирівнювання рівнів соціально-економічного розвитку¹⁷.

Такі міркування буржуазних авторів показують, що основна методологічна похибка їх писань полягає в абсолютизації досвіду капіталістичних країн у розв'язанні тих чи тих проблем культурного будівництва. Ототожнення буржуазними ідеологами проблем розвитку національних відносин при соціалізмі й капіталізмі, в багатьох випадках засноване на перекручених уявленнях про соціальну роль НТР, на концепціях «технологічного детермінізму». Прибічники таких концепцій розглядають науково-технічний прогрес як щось самодостатнє, незалежне від суспільно-економічного ладу даної держави. Звідси намагання приписати процесам розвитку національних відносин в СРСР риси, властиві соціальним, національним процесам в умовах капіталістичної системи.

Крізь призму досвіду США та інших країн капіталу «радянологи» намагаються розглядати і культурну політику Радянської держави, яка, мовляв, немінуче повинна втілюватися у форму «культурної асиміляції» з погляду специфіки соціально-економічного розвитку СРСР. Ії вони вбачають у тому, що «СРСР — велика багатонаціональна країна нашого часу, яка розв'язує гігантські завдання економічного і соціального розвитку в умовах існування значної кількості різноманітних етнічних груп»¹⁸.

Внаслідок цього, розмірковують вони, перед країною стоять два начебто протилежні і несумісні завдання, які вимагають протилежного підходу до їх вирішення. Економічний розвиток, на думку

¹⁶ Dunn S. P., Dunn E. Kulturentwicklung und Integration Nichttrussischer Völkernschaften in der Sowjetunion.— Osteuropa, 1970, N 4, s. 274.

¹⁷ Novikov N. Nationalitäten der UdSSR in Lichte des Partajkongress und der Volkszahlungsergebnisse.— Osteuropa, 1981, № 9—10, s. 814.

¹⁸ Dunn S. P., Dunn E. Kulturentwicklung und Integration..., s. 274.

«радянологів», вимагає уніфікованих заходів гігантських масштабів, які в крайньому випадку можуть бути диференційовані в регіональному відношенні. З огляду на пріоритети економічного розвитку, «радянологи» роблять нехитрий висновок, начебто «тоталітарний» характер політичної системи СРСР неминуче має взяти курс на уніфікацію культури, що не може, мовляв, не втілюватися у проваджену державою політику «етнокультурної асиміляції» у форму «русифікації». Справжній смисл цих теоретичних побудов врешті-решт зводиться до головної ідеї, яку намагаються просунути «радянологи» — для націй, що входять у СРСР, «радянська національна політика неприйнятна, або ж її мета надто обмежена»¹⁹.

Прикладне значення цих «дослідницьких» опусів очевидне — шляхом ідеологічних диверсій намагаються вплинути на процес формування національної свідомості радянських людей, створити можливість для його викривленого розвитку, виникнення національного чванства та егоїзму. Подаючи бажане за дійсне, фальсифікуючи відносини інтернаціонального й національного, «радянологи» намагаються довести, начебто КПРС не вдалося «вирішити етнічні протиріччя шляхом класово орієнтованого інтернаціоналізму»²⁰.

Емігрантські націоналістичні кола, наприклад, намагались нав'язати «радянології» точку зору, що «українська культура є головною ділянкою боротьби за самобутність народу» і навіть за «державну самостійність». Поступово ці погляди почали просочуватися в середовище більш гнучкого крила «радянологів», які хоч і скептично ставляться до тези про «самостійництво», але все ж говорять як про само собою зрозумілий факт «затоплення української культури російською»²¹.

Причина немічності «радянології», зведення її авторами перспективи національних відносин до «культурної асиміляції» полягає у нерозумінні суті діалектики національного та інтернаціонального в радянському суспільстві, взаємозалежності об'єктивних і суб'єктивних факторів, співвідношення і ролі процесів зближення, асиміляції та майбутнього злиття націй.

Приписуючи соціалізму тенденцію до форсування асиміляції націй, «радянологи» перекручують лєнінське розуміння процесу асиміляції націй, переносючи характеристики історичних тенденцій при капіталізмі в умови принципово нової суспільно-історичної формації. Партія ніколи не ставила і не могла ставити за мету асимілювання націй ні за капіталізму, ні при соціалізмі.

Виходячи з характеристики всесвітньо-історичної тенденції капіталізму «до ломки національних перегородок, до стирання національних відмінностей, до асимілю-

вання націй...»²², В. І. Ленін відзначав, що пролетаріат ніякого «закріплення націоналізму», про що пеклися буржуазні і дрібнобуржуазні партії, «підтримувати не може, — навпаки, він підтримує все, що допомагає стиранню національних відмінностей, падінню національних перегородок, все, що робить зв'язки між національностями тіснішими і тіснішими, все, що веде до злиття націй»²³.

При цьому, як справедливо відзначає М. І. Куличенко, в умовах старого ладу охарактеризована В. І. Леніном позиція пролетаріату щодо процесу асиміляції, була цілком природною, причому не як мета свідомо поставлена і здійснювана, а як визнання об'єктивного факту. Суть справи в тому, що для робітничого руху небезпечнішою була загроза націоналізму реакційних кіл, ніж тенденція до асиміляції, що об'єднувала його ряди. При соціалізмі ж немає такої небезпеки націоналізму, а демократичний за своєю природою лад не може породжувати провідної тенденції до асимілювання націй²⁴.

При розгляді етнокультурних процесів у СРСР можна констатувати, що елементи асиміляції спостерігаються, але тільки як обмежене явище і виключно добровільне, що супроводжує процеси зближення націй і не є загальною рисою життя всіх націй і народностей.

Як відзначає академік Ю. В. Бромлей, на етнічні процеси в нашій країні суттєвий вплив роблять етнічна консолідація, етнічна асиміляція та міжетнічна інтеграція. «Під етнічною консолідацією прийнято розуміти злиття кількох споріднених мовою і культурою етнічних одиниць, здебільшого так званих етнографічних груп (субетносів) всередині вже існуючих націй і народностей. Етнічною асиміляцією іменуються процеси розчинення окремого народу в середовищі іншого... Міжетнічна інтеграція означає виникнення у декількох етносів-народів спільних рис культури і самосвідомості, але, на відміну від асиміляції, це не супроводжується поглинанням одних етнічних груп іншими»²⁵. Серед цих процесів природня, ненасильницька етнічна асиміляція в умовах багатоетнічної країни, де немає перешкод для тісних контактів між народами, значною мірою неминуча. Соціально-економічні перетворення в нашій країні сприяли процесам етнічної консолідації, згуртованості націй, зменшенню етнічної строкатості країни.

У процесі державного національного будівництва в СРСР була подолана відособленість периферійних етнографічних і локальних історико-культурних груп та інших етнічних підрозділів. Ряд груп, що усвідомлювали себе самостійними етносами, злилися з більшими народностями. В етнокультурному розвитку східно-

слов'янських народів, наприклад, спостерігається подальше стирання відмінностей між такою дуже розмитою етнографічною групою як помори і основним російським етносом.

В українців компактність розселення з 1926 по 1970 роки постійно зростає, хоч на останнє десятиліття трохи зменшилась. Ціні дедалі помітнішою тенденцією уявляється зближення і часткове злиття з росіянами на території РРФСР окремих осіб і дисперсних груп українців і білорусів. Кількість українців у РРФСР, що визнали своєю рідною мовою російську, збільшилась між переписами 1970 і 1979 років на 8,8% і становила 2180 тисяч, а білорусів відповідно на 8,7% або ж 671 тисячу²⁶.

Розчиняються в російському середовищі і старожильські групи українців. На півдні Західного Сибіру, в Омській області давні поселенці-українці поступово зливаються з російським населенням. Кожен наступний перепис показує скорочення їх чисельності у зв'язку зі зміною етнічної самосвідомості. З цієї групи українців лише 18% володіють українською мовою, значні їхні шлюби з російським населенням. Аналогічні процеси спостерігаються і серед українців у Башкирії²⁷.

Таким чином, можна вести мову лише про розчинення вкраплених дисперсних груп іноетнічного населення, яке йде шляхом етнічного зближення з основною масою і виражається у сприйнятті культурно-побутового життя і засвоєнні мови більшості людей, що оточує. Деякі з буржуазних дослідників останнім часом починають поступово приймати цю точку зору, погоджуючись, що «такі величезні господарські території, як Радянський Союз, дають чимало шансів і несуть із собою зростаючу можливість об'єднувати чимало людей на добровільних засадах»²⁸.

Поруч з цим відбувається й інший процес — значні компактно розселені народності зберігають свою рідну мову, національну специфіку і самосвідомість. Для етнічних процесів у масштабі всієї країни характерна загальна спрямованість — «в усіх етнокультурних регіонах відзначається зміцнення внутрішньої єдності й монолітності окремих соціалістичних на-

цій і народностей. Ці прогресивні явища органічно поєднуються з наростаючим зближенням всіх етнічних спільностей СРСР»²⁹.

Магістральну лінію етнічної взаємодії народів СРСР становить не асиміляція, як це намагаються стверджувати буржуазні ідеологи, а міжетнічна інтеграція, яка проявляється насамперед у зближенні етнічних культур, у створенні єдиного за змістом, хоч різноманітного за формою, культурного шару, єдиних рис у способі життя. У цьому зв'язку варто враховувати, що в далекій перспективі міжетнічна інтеграція передуватиме злиттю основних етнічних підрозділів у межах великих регіонів, сприяючи поступовому підвищенню рівня їх культурного інтегрування.

При цьому радянські дослідники наголошують на неприпустимості формального ставлення до основоположних вказівок теоретиків наукового комунізму в зв'язку з методологічно помилковим тлумаченням понять «зближення», «асиміляція», «злиття». В. І. Ленін, користуючись поняттями «злиття націй» стосовно епохи соціалізму, мав на увазі здебільшого соціально-класовий його аспект, а не відмирання національних відмінностей³⁰.

Розглядаючи питання про майбутнє націй, академік Б. М. Пономарьов відзначав: «Очевидно, історично новим рубежем їх розвитку буде становлення безкласових соціалістичних націй. Ця нова соціальна якість, безсумнівно, виявиться ще більш широкою і міцнішою базою їх згуртування й прогресу в межах радянського народу як соціальної та інтернаціональної спільності... А на наступних етапах вирішуватиметься питання про ще тісніше зближення націй. Тоді можна буде конкретизувати форми цього процесу і його перспективи»³¹.

У суспільстві зрілого соціалізму розквіт і зближення націй сприяють одне одному. Зближення націй відбувається за рахунок вирівнювання рівнів економічного і культурного розвитку, створення подібних соціальних структур, але не примусового знищення національних рис чи стирання мовних та етнічних відмінностей. Отже, ми ведемо мову не лише про те, що перспективи розвитку національних культур, які відзеркалюють неповторну своєрідність націй і народностей, безмежні, «але й майбутнє злиття націй не призведе до зникнення расово-національно-етнічних відмінностей, у принципі таких, що не ліквідовуються. Інакше кажучи, злиття націй в майбутньому аж ніяк не передбачає торжества сумної одноманітності, відкидання чи ігнорування культурного й духовного надбання націй, а означає їх подальший розвиток у від-

²⁶ Див.: Гурвич И. С. Особенности современного этапа этнокультурного развития народов Советского Союза.— Советская этнография, 1982, № 6, с. 24.

²⁷ Див.: Калашников Д. Д. та ін. Некоторые направления современных этнических процессов среди украинцев юга Западной Сибири.— У кн.: Современные этнические процессы у народов Западной и Южной Сибири.— Томск, 1980, с. 74—85; Бабенко В. Я. Этнические процессы украинского переселенцев в Башкирии.— У кн.: Всесоюзная конференция «Этнокультурные процессы в современном мире». Краткие тезисы докладов и сообщений.— Елиста, 1981.

²⁸ Die geistige Situation in der Sowjetunion an der Wende zu den 80-er Jahren. Bericht über die erweiterte Redaktionskonferenz 1979. Von König Helmut.— Osteuropa, 1979, N 10, S. 839.

²² Ленін В. І. Критичні замітки з національного питання.— Повн. збір. тв., т. 24, с. 122.

²³ Там же, с. 129—136.

²⁴ Див.: Куличенко М. И. Расцвет и сближение наций в СССР. Проблемы теории и методологии.— М., 1981, с. 329.

²⁵ Бромлей Ю. Этнические процессы в СССР.— Коммунист, 1983, № 5, с. 58.

¹⁹ Там же, с. 275.

²⁰ Nationality Groups Survival in Multi-Ethnic States: Shifting Support Patterns in Soviet Union Balans Region.— New York, 1977, p. 20.

²¹ Churchward L. The Soviet Intelligentsia during the 60-s.— Boston, 1973, p. 13.

повідності з расово-національно-етнічним розмаїттям радянського суспільства»³². Прогресуюче посилення соціальної однорідності суспільства, поглиблення економічної і культурної інтеграції, розвиток спільних рис — головний напрямок зближення націй і народностей нашої країни. У розвинутому соціалістичному суспільстві у зв'язку з інтенсифікацією міжреспубліканського обміну кадрами посилюються міграційні процеси, які призводять до змішування національного складу. На підприємствах радянських республік дружньо живуть і працюють представники різних національностей. Багатонаціональність населення союзних республік стає характерною рисою нашого часу. Всупереч наклепницьким домислам «радянологів» про насильну «культурну асиміляцію», інонаціональні групи в республіках, як і всі радянські нації та народності,

³² Великий Октябрь и образование Союза ССР.— Коммунист, 1982, № 15, с. 11.

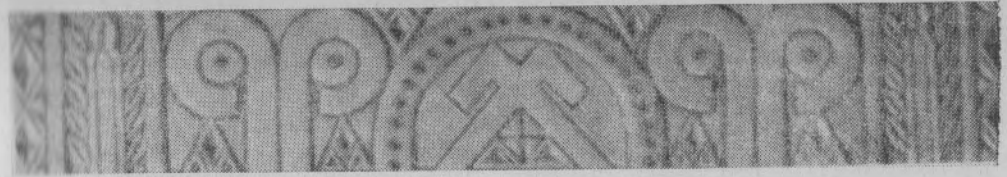
вільно розвиваються, користуються своїми культурно-побутовими цінностями, поступово зближуючись між собою і з корінною нацією. На XXVI з'їзді КПРС зверталась увага партійних організацій на необхідність вдумливого ставлення до етнокультурних запитів трудящих некорінних національностей, оскільки в «них є свої специфічні запити у сфері мови, культури і побуту»³³.

В Радянській країні поважаються національні почуття, національна гідність кожної людини. КПРС завжди боролась і бореться проти чужих природі соціалізму національних вивертів, виховує трудящих у дусі радянського патріотизму й соціалістичного інтернаціоналізму, гордого почуття приналежності до єдиної багатонаціональної Радянської Батьківщини.

Київ

В. М. ТКАЧЕНКО

³³ Матеріали XXVI з'їзду КПРС.— К., 1981, с. 68.



Трибуна молодого дослідника

ПОБУТ СІЛЬСЬКОГОСПОДАРСЬКИХ РОБІТНИКІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ 20—30-х РОКІВ

Розвиток аграрного капіталізму в Західній Україні в 20—30-х роках проходив у складних економічних і політичних умовах. На його еволюції позначилась загальна економічна відсталість краю та феодално-кріпосницькі пережитки, які мали місце в економічному й політичному укладі буржуазно-поміщицької Польщі.

Куркульсько-поміщицька земельна реформа 1919—1925 років і перебудова селянського землеволодіння в Західній Україні підпорядковувалися колоніальній політиці осадництва, як основі економічного й політичного панування на захоплених територіях. Незважаючи на проведену реформу, в сільському господарстві продовжувало панувати велике поміщицьке, державне і церковно-монастирське землеволодіння, яке було головною причиною гострого земельного голоду, дроблення селянських господарств і пауперизації, що в свою чергу сприяло збереженню напівфеодалних форм виробничих відносин.

Поміщицький гніт доповнювався капіталістичною експлуатацією, яка вела до розорення і загострення класової диференціації селянства.

Сільський пролетаріат Західної України, до складу якого входило безземельне і малоземельне селянство з власністю до 2 га землі, нараховував 1731 тис. чоловік, або 31,2% всього землеробського населення¹. Він був тим джерелом, звідки черпали робочу силу капіталістична промисловість, сільське господарство і становив собою спільну основу для формування різних загонів пролетаріату. Одним з них був сільськогосподарський пролетаріат — наймані робітники, які знаходили собі застосування виключно у сільському господарстві. Як правило, це були безземельні селяни, які в року в рік працювали в поміщицьких фільварках і куркульських господарствах. З часом вони відокремлювались од сільської бідноти, формуючи окремих загін

пролетаріату з властивими йому рисами, складом, професійними якостями та особливостями побуту.

На початку 30-х років в Західній Україні було 201,7 тис. постійних сільськогосподарських робітників, які складали 33,7% загальної кількості найманих робітників краю². З числа безземельного і малоземельного селянства формувалась і друга велика група сільськогосподарського пролетаріату — поденні і сезонні робітники.

Наявність величезної армії сільських безробітних в умовах важкої економічної кон'юнктури 30-х років не сприяла широкому залученню постійної робочої сили до праці в сільському господарстві. Рационалізація поміщицьких і куркульських господарств також пішла шляхом скорочення витрат на постійну робочу силу, замінюючи її дешевою працею строкових робітників, не охоплених колективними договорами.

Отже, масове безробіття на селі було своєрідним «...регулятором заробітної плати, залишаючи її на низькому рівні, відповідно до потреб капіталу»³.

Дані офіційної статистики свідчать про те, що заробіток постійних робітників у поміщицьких господарствах у 1933—1934 роках зменшився у порівнянні з 1928—1929 на 55, а в господарствах куркулів на 40%⁴. До 1933 р. заробіток чоловіків-подеїників на власних харчах зменшився в середньому на 60, жінок — на 53, дітей — на 56% порівняно з 1928 р.⁵. Найбільший спад в заробітній платі чоловіків пояснюється намаганням наймачів максимально використати дешеву працю жінок і дітей. Воднораз у більшості поміщицьких, куркульських та попівських господарств робочий день тривав 14—15 годин на добу. Виробничий травматизм, захворювання, постійне скорочення заробітної плати були справжнім лихом сільських пролетарів⁶.

² Див.: Mały Rocznik Statystyczny, 1937, s. 239.

³ Маркс К. і Енгельс Ф. Розвиток соціалізму від утопії до науки.— Твори, т. 19, с. 212.

⁴ Див.: Badania nad opłacalnością gospodarstw Włociańskich w roku gospodarczym 1934—1935, s. 94.

⁵ Див.: Statystyka pracy, г. XIV, z.2, 1933, s. 99.

⁶ Див.: Гошко Ю. Г. Громадський побут робітників Західної України (1920—1939 pp.).— К., 1967, с. 22.



В. А. Біляк.
Куманець.
Опішня Полтавської обл.
1978.

¹ Підраховано за даними: Statystyka Polski, seria C, zeszyt 65.— Warszawa, 1938, s. 65; zeszyt 68, s. 91; zeszyt 70, s. 70; zeszyt 78, s. 74.

Захист економічних інтересів помішків і куркулів, свавілля щодо найму та умов праці були головними причинами злиденного існування сільськогосподарських робітників. Яскраве тому підтвердження — житлові умови робітників.

Сім'ї дворових у поміщицьких господарствах селили в переповнені службові приміщення при фільварках, так звані «двошки», «чворакки», «шестираки» тощо, де жило по 10—12 родин⁷.

Незважаючи на те, що вартість житла складала від 10 до 15% заробітку, стан його був жахливий. «Більшість приміщень», — писала газета «Сила», — знаходяться біля конюшень, скотних дворів, хлівів і гнійних ям. Всі вони в стані небаченого запустіння. Деякі осипаються, деякі вже повністю розвалюються⁸.

Згідно з даними анкетного опитування, яке проводила по всій Польщі профспілка сільськогосподарських робітників, переважна більшість приміщень були однокімнатними і тільки 14% двокімнатними. Однокімнатні житла погано освітлювалися, мали глиняну долівку. Згідно урядового звіту, 84% будинків не провітрювалися, близько половини мали взимку розбиті вікна, кожний четвертий протікав. Більшість приміщень не відповідали елементарним вимогам санітарії. Службові приміщення для дворових завжди були переповненими. Щодо комірників, подібні умови передбачалися навіть колективним договором.

Змальовуючи типову картину побуту сільськогосподарських робітників, прогресивні газети писали, що дворові живуть у маленьких кімнатках, по 6—10 чоловік.

Ще гіршими були житлові умови наймитів. У звіті за 1933 р. волинський воевода змушений був визнати, що їх «поселяють у сирих підвалах, коморах і льохах без вікон. Ці приміщення не витримують примітивних вимог санітарії»⁹. «Сільський наймит у куркуля, — відзначав комуністичний журнал «Наша правда», — це фактичний раб. Він не знає ні дня, ні ночі відпочинку. Вночі встає, вночі лягає спати. Літом навіть вночі вимушений стерегти коней. Зимом спить в конюшні або на горіщі»¹⁰.

В одному з поміщицьких маєтків Старосамбірського повіту в службовому приміщенні площею 30 м² жило 16 сезонних сільськогосподарських робітниць, в іншого поміщика цього повіту в кімнаті з такою ж площею жило 24 чоловіки і 2 жінки. В обох приміщеннях не було навіть ліжок. Пропрацювавши в таких умовах три—пять місяців, сільська біднота поверталася додому виснажена, із важкими хворобами¹¹.

⁷ Див.: Zarnowski J. Społeczeństwo Polski międzywojennej. — Warszawa, 1969, s. 84.

⁸ Сила, 1931, 18 січ.

⁹ Державний архів Волинської області. Звіт Волинського воеводи за 1933 р., арк. 80.

¹⁰ Наша правда, 1931, липень—серпень, с. 11.

¹¹ Див.: Державний архів Львівської області (далі — ДАЛО), ф. 47, оп. 1, спр. 687, арк. 37, 76.

Власні помешкання сезонних сільськогосподарських робітників з числа сільської бідноти значно відрізнялися од будинків сільських багатіїв. За своїм внутрішнім плануванням житла незможних селян були двокамерними — типу х + с; подекуди в снігах відокремлювали комору. До сней примикала стайня. 1929 р. буржуазні етнографи, досліджуючи побут сільськогосподарських робітників Західної України, відзначали, що «найгірший вигляд мають будинки однокімнатні, низькі, без підлоги, з одним маленьким вікном. Майже половину житла займає велика піч. Меблі в такому житлі складаються з дерев'яної прічи, де сплять всі члени сім'ї, стода, лави під вікном, полиці для мисок»¹².

Зменшення заробітної плати, ріст цін на промислові товари прирікали сільський пролетаріат на голод, хвороби і вимирання. Навіть буржуазна преса змушена була констатувати, що «на східних окраїнах люди в селах не мають роботи, харчів, одягу, майже не знають сірників, мила, живуть у смердючих норах, ...живуть як дикарі, або як наші предки 500 років тому»¹³.

Матеріали тогочасної статистики про зростання цін на промислові товари свідчать про те, що такі предмети першої необхідності, як сіль, сірники, гас і мило, були для сільської бідноти предметами розкоші. «Чи знають у Варшаві, — писала сільська біднота Бучацького повіту, — про те, що пачка тютюну розрізається ножом на 4 частини, щоб легше купити по одній четвертій, що сірники купують на штуки..., що сіль купують на грами, а гас по 1/4—1/8 літра і що декілька хат користуються однією запальничкою»¹⁴.

Злиденне існування сільського пролетаріату проявлялося і в його харчуванні. Незважаючи на важку і виснажливу працю, великі затрати фізичної сили та енергії, харчування сільської бідноти було вкрай незадовільним. Намагаючись звести до мінімуму витрати на утримання робітників, поміщики і сільська буржуазія всіляко заощаджували на їх харчуванні. Постійним і сезонним робітникам поміщицьких господарств продукти видавалися у сирому вигляді, здебільшого неякісні і для власноручного приготування.

Структура харчування сільськогосподарських робітників, так само, як і малоземельного селянства, відзначалася однамітністю, недостатньою калорійністю і обмеженою кількістю. Картопля з кислим молоком і капуста з житнім хлібом були основними продуктами харчування. Значна роль у споживанні належала квасолі, гороху, бобу. З цього приводу селяни говорили: «Біб половина хліба». Тому господарі змушені були вирощувати коноплі чи льон, з насіння яких робили одію, яка заміняла жир.

Продукти тваринного походження, особливо м'ясо, різні соціальні групи села споживали не в однаковій кількості. В. Гнатюк, досліджуючи їжу селян, вказував, що

¹² Dziecko wsi polskiej. — Próbba charakterystyki. — Warszawa, 1934, s. 24.

¹³ Wyzwolenie, 1936, 1 mart.

¹⁴ Польские крестьяне о своей жизни. — М., 1936, с. 102.

можливі господарі їли м'ясо лише кілька разів на рік, тоді як сільська біднота протягом року зовсім його не вживала. М'ясо в птиці готували тільки для хворих та на посіллях¹⁵.

У надзвичайно обмеженій кількості сім'ї сільських пролетарів вживали цукор, майже не купували чай та каву. Газета «Люстрований кур'єр щоденний» писала, що діти села Медниці Калуського повіту по приїзді їхнього кореспондента не тільки вперше побачили автомашину, але й відмовились від цукру, бо ніколи його не бачили і не знають, що це таке. В селі панували «страшенні злидні, тут роками не вживали таких предметів, як цукор, гас, сірники»¹⁶.

Особливо нестерпним було становище сільських пролетарів весною на переднівах, коли істотні запаси вичерпувалися. Починаючи з нового року, хліб вживався в незначній кількості, або взагалі зникав з селянського раціону. У голодні неврожайні роки бідні селяни споживали лободу, кропиву, листя гірчиці, подорожника; домішками до хліба була товчена кора дуба, бика, сушеного пирію тощо. «Уже дві неділі, — писали сільські пролетарі с. Ставочин Володимирецького повіту, — як більшість господарств не мають навіть картоплі. Діти пухнуть з голоду»¹⁷.

Тяжкі умови праці різних прошарків сільськогосподарського пролетаріату, злиденне існування значною мірою впливали і на сімейний побут. Статистичні дані свідчать про те, що більшість постійних сільськогосподарських робітників, на відміну від інших категорій, не одружувалися. Тільки в куркульських господарствах Західної України працювало 94,2 тис. не одружених наймитів. Відсоток неодружених чоловіків і жінок збільшувався за рахунок заробітчанської молоді, особливо дітей і підлітків, яких статистика вносила до загальної кількості. Під час весняно-літніх польових робіт працювало близько 6 тис. дітей до 11 років. Всього в землеробстві і тваринництві використовувалася праця 23 тис. дітей до 14 років, а разом з підлітками їх нараховувалося 55,7 тис.¹⁸

Якщо серед постійних сільськогосподарських робітників переважали неодружені, то навпаки, серед строкових сімейних було більше.

З розвитком аграрного капіталізму в родині сільських пролетарів все більшу роль починає відігравати жінка. Їй доводилося брати на себе ряд домашніх функцій — роботу в полі, догляд за худобою, виховання дітей тощо. В зв'язку з цим жінка в родині сільського пролетаря ставала більш самостійною. Однак, порівняно з промисловими робітницями, вона майже не включалася у суспільне виробництво.

В 20—30-х роках сільськогосподарські

¹⁵ Див.: Гонтар Т. О. Народне харчування українців Карпат — К., 1979, с. 20.

¹⁶ Цибко О. Г. Революційно-визвольна боротьба трудящих Західної України за возз'єднання з УРСР (1934—1939 рр.). — Львів, 1963, с. 35.

¹⁷ Сила, 1932, 15 трав.

¹⁸ Підраховано за даними: Statystyka Polyski, s. C, z 65, s. 91, 94, 100; z 68, s. 138, 143, 155; z 70, s. 97, 100, 107; z 78, s. 107, 111, 120.

робітниця дедалі більше беруть участь у суспільній праці. Тим часом, це певною мірою позначалося на родинному статусі.

Складні умови життя й побуту, надзвичайно жорстока експлуатація були причиною грубого поводження деяких сільськогосподарських робітників із своїми дружинами й дітьми. Особливо важким було становище дітей, які уже з 5—6 років ставали «робочою силою». Одяг і взуття в таких сім'ях передавався від старших дітей до молодших. Анкетне опитування багатодітних сімей сільської бідноти в околицях Дрогобича привело буржуазних дослідників до висновку, що «турбота про дітей в багатодітних сім'ях була значно меншою, ніж про коня чи корову»¹⁹.

Важкі побутові умови сільських пролетарів призводили до масових захворювань, скорочення народжуваності і збільшення смертності, особливо серед дітей. За підрахунками буржуазного статиста С. Шульца, в кінці 20-х років смертність дітей у віці від 2 до 5 років на Західній Україні була у два-три рази вища, ніж в західних воеводствах²⁰. Насправді смертність дітей була значно вищою.

Високий рівень смертності був характерний і для дорослого населення краю. Якщо смертність у Польщі взяти за 100%, то в центральних воеводствах вона становила 97, західних — 84, в Східній Галичині — 106, на Волині — 112. У зв'язку з чим середній рівень життя на Західній Україні не перевищував 46 років; у західних районах Польщі він дорівнював 52 рокам²¹.

З кінця 20-х років спостерігалася і різке падіння народжуваності. Тільки з 1930 по 1934 роки у Східній Галичині і в Краківському воеводстві народжуваність зменшилася з 272,6 тис. чоловік у рік до 234,2 тис., або на 14%²².

Таким чином, спад народжуваності, високий рівень смертності дітей і дорослих, особливо серед сільської бідноти, вели до зменшення загального приросту населення.

Погіршення становища широких селянських мас Західної України у 20—30-х роках, його розорення і класове розшарування характеризували не тільки гострі контрасти в побуті різних прошарків села. Справжнього пограбування зазнав сільський пролетаріат, як і всі трудящі краю, у культурному й духовному відношенні. Жорстокий соціально-економічний низик західноукраїнських трудящих доповнювався національним і політичним гнобленням.

З погіршенням становища сільських пролетарів зростало їх соціально-політичне значення, як надійного союзника промислового пролетаріату. Важкі умови життя спонукали сільських робітників разом з робітничим класом на боротьбу під керівництвом Комуністичної партії за соціальне й національне визволення, за возз'єднання Західної України з УРСР.

Львів

М. В. КУГУТЯК,
І. В. ПИЛИПІВ

¹⁹ Dziecko wsi polskiej, s. 292.

²⁰ Statystyka Polyski, s. C, z. 41, 1936, s. 87.

²¹ Див.: Statystyka Polyski, s. C, z. 41, 1936, s. 102, 103.

²² Див.: Там же, с. 85.

КОЛОМИЙКА У ВЕСІЛЬНОМУ ОБРЯДІ БОЙКІВ

Коломийка була і є одним з найактивніших жанрів пісенної народної творчості в Карпатському регіоні¹. Вона робить помітний вплив на професійну музичну творчість². Ці властивості коломийки, як і російської, білоруської та української частівки (остання дуже характерна, зокрема, для української зони Полісся), зумовлені, очевидно, синкретичною її природою: сплав слова, музики і танцю був і залишається особливо дієвим способом художнього осмислення дійсності. Сказане дає право поставити коломийку у ряд найбільш характерних жанрів українського музичного фольклору, а разом з тим виділити порівняно більшу здатність до злиття з новітніми музично-стилістичними «пластами» сучасного фольклору.

Ареали розповсюдження коломийки широкі³. Аналізу ж фольклористів (як, зрештою, і уваги композиторів та виконавців-професіоналів) найбільшою мірою удостоїлися переважно гуцульська і, частково, лемківська та закарпатська. Бойківська коломийка, якщо не рахувати записів І. Колесси з Бойківського Підгір'я⁴, репрезентована в науковій літературі найслабше. Між тим, саме вона, на наш погляд, найвиразніше зберегла інтонаційну спорідненість з загальноукраїнським мелосом, що, очевидно, є ознакою її більшої (а не меншої, як вважається у повсякденні) самобутності. Тому записи виконання коломийки цієї зони набувають особливої ваги. Залишаючи аналіз мелодичної, інтонаційно-сислової та ритмоструктурної природи бойківської коломийки для окремої розмови, зупинимось тут на характеристичні лише власне виконавської сторони вокальної, танцювальної та інструментальної її версій.

Причому висвітлюючи питання про те, як сучасні бойки виконують (танцюють, співають, грають) зразки цього жанру, зупинимось на розгляді коломийки в умовах сучасного бойківського весілля.

Коломийка в бойків до наших днів є майже однаково улюбленою піснею і танцем, як серед молоді, так і серед людей середнього та старшого віку⁵. Виконання

нувала при будь-якій першій-ліпшій нагоді народних свят, вона, проте, найкраще зберегла свої основні стильові риси у весільному обряді. Наші неодноразові спостереження за ходом весілля, зокрема аналіз записів його конкретних варіантів (19—20 липня 1980 р. в с. Либохора Турківського району та 2—3 серпня 1980 р. в с. Орява Сколівського району на Львівщині), дають підставу стверджувати, що навіть дуже сильні тенденції до осучаснення музичного супроводу теперішнього бойківського весілля⁶ не змогли похитнути приязного ставлення учасників весільного обряду до коломийки.

Особливо помітним було це на орявському весіллі, де мало місце своєрідне змагання у стильовій та художньо-технічній майстерності традиційної бойківської музики з боку «молодого»: дві скрипки, баян, використовуваний в даному складі замість бойківських цимбал, бубон з тарілкою і металевим прутником без дробовика (малого барабана) із цілком сучасним ансамблем з боку «молодої» — труба, акордеон, бас-гітара, ударні з дробовиком, великою тарілкою і чарльзтоном. Тут необхідно також додати, що традиційний ансамбль під керуванням відомого знавця бойківської музики і виконавця на скрипці В. І. Ігнатища⁷ виступав як завжди, без дуже розповсюдженого тепер підсилення радіоапаратури. Це в даному випадку імпонувало його виконавському стилеві і створювало ще одну перевагу над сучасним ансамблем «молодої» з досить примітивним технічним рівнем апаратури, за словами господаря — «музикантів з ресторану».

Дане весілля стало гострим «поєдинком» прихильників різних музичних смаків, як-раво показало й саме ставлення присутніх до коломийки. Характерно, що позитивне ставлення до неї гостей виявлялося не лише у бажанні танцювати, власне, коломийку і наданні їй переваги в порівнянні з іншими традиційними⁸ і сучасними⁹ танцями, а й, передусім, у прагненні почути стилістично достовірне її відтворення в інструментальному супроводі танцю. Для цього, крім знання стильових особливостей традиційної бойківської коломийки, музикантам необхідне було ще й суто технічне вміння відтворити її мелізматичну і «дрібну техніку»: простого «циткування» лише «кістяка» мелодії тут було недостатньо. Ясна річ, що симпатії присутніх гостей були на боці традиційної музики, хоч ні той, ні інший ансамбль не справився з протилежним собі «амплуа». На даному етапі задовільним є компромісний склад сучасного весільного ансамблю, коли му-

⁶ Особливо гостро відчувається це в передгірських районах та в околицях найбільшених до шляхів (залізниці, автошляхів).

⁷ Детальніше див.: Хай М. І. Бойківський скрипаль. — Музика, 1983, № 6, с. 23—24.

⁸ Народний вальс, народне фокстрот (своєрідний сплав сучасного фокстрота з традиційними польками, шумками тощо), полька, козачок і т. д.

⁹ Виконувались твори з репертуару популярних ВІА.

зиканти однаково добре обізнані з обома протилежними стилями і навіть «суміщують» традиційні інструменти, з сучасними (скрипка — бас — гітара, сопілка — саксофон, цимбали — бас — гітара, басоля — бас — гітара, бубон з тарілкою і металевим прутником — естрадна ударна установка тощо). На жаль, згадане явище ще не стало типовим, хоч виразна тенденція до створення весільних ансамблів саме такого типу намітилася вже давно. І все-таки на традиційному складі музики це не так болісно відбилосся, оскільки бажаною танцювати під неї (і не лише коломийку) тут було значно більше. Особливо помітно було це в ті моменти весілля, коли музиканти сходилися (спочатку в «молодої» в Козьові, а потім в «молодої» у Оряві). Саме тоді гості раз у раз пропонували «відпочити» сучасному ансамблю, не даючи ні хвилинки передішки невтомному «Концюму Васильови»¹⁰. Не дивно, що час від часу коломийкові імпровізації танцюючих закінчувались словами:

Ой ніхто так не грає,
Як Конців — музика!

Слід сказати, що на Бойківщині існує звичай надавати «переможцям» цього традиційного «турніру» музики «молодої» та «молодої» кращі умови праці (танцмай-данчик). Наприклад, народний музикант с. Волосянка Сколівського району Губаль М. І. розповів, що «тих, хто грає сильніше і мельодніше, просять грати в хаті, а ті другі — в stodолі хай грають». В деяких селах переможців нагороджують, оскільки існує повір'я, що чия музика переможе, той буде верховодити в хаті, збудуться його бажання, народиться дитина бажаної йому статі і т. ін.

Коли орявсько-козівський варіант весілля яскраво показав процес зіткнення двох протилежних тенденцій в музичному оформленні сучасного бойківського весільного обряду і ті зміни, що відбулися в народній психології по відношенню до згаданого явища за останні 10—15 років, що їх можна охарактеризувати як «компроміс» між носіями протилежних стилів (за рахунок опанування сучасного репертуару традиційними музиками і використання підсилюючої апаратури, — з одного боку та відтворення традиційної манери сучасними ВІА — з другого), то опис либохорського весілля може дати дещо чіткіше уявлення про характер, власне, традиційної танцювальної коломийки. По-перше, тому, що присутні тут гості — жителі одного села (в Оряві, крім гостей з сусідньої Козьови, були ще й приїжджі гості з міста, молодь зі Львова, Стрия тощо). По-друге, тому, що і гості, і самі музиканти — односельчани, отже добре володіють локальним виконавським стилем, інакше, кажучи, виконавський стиль музики цілком збігається з вокальною і танцювальною інтерпретацією коломийки присутніми.

Щоправда, без традиційного змагання музики «молодої» і «молодої» не обій-

¹⁰ Так на Бойківщині всі любовно називають В. Ігнатища. «Конців», «Кончик» — його прізвисько.

йшлося і тут. Склад першої під керуванням В. Ігнатища (крім вищезгаданого був доповнений ще й народною триструнною басолею, на якій грав брат Василя Івановича — Павло Іванович Ігнатиш, майстерний басист і чудовий співак-соліст. Склад музики «молодої» був ще більш незвичайним: дві скрипки, примітивні бойківські цимбали, баян і бубон з тарілкою. Репертуар її обмежувався декількома місцевими коломийками, двома-трьома польками, народними фокстро, вальсами. Тут ще більше відчувалося надавання присутніми переваги коломийці з-поміж інших танців, хоча художнє її виконання було примітивнішим у порівнянні з ансамблем В. Ігнатища. Що ж стосується самого моменту танцю, то тут вражала повна відсутність будь-яких сценічно надуманих хореографічних компонентів, що вже давно стали обов'язковими атрибутами кожної «традиційної» сценічної постановки коломийок сучасними балетмейстерами (ви-няток — постановки Я. Чуперчука, у якого навіть стилізації максимально наближені до істинно коломийкової основи). Визначаючи загалом більшу композиційну «розвинутість» таких «сценічних варіантів» коломийки, досягнуто за рахунок урізноманітнення збільшення кількості рухів, відзначимо, що вони поступаються перед достеменною інтерпретацією основного коломийкового руху (кола) в народному виконанні (у побуті, на весіллі тощо), характер виконання яких губиться у наборі згаданих «академізованих» рухів.

Дана стаття не претендує на вичерпний опис чи аналіз виконання сучасної бойківської коломийки. Однак вважаємо за необхідне відзначити основні етапи композиції танцю в турківській Либохорі.

Як правило, танцеві передують гречне звернення (замовлення) до музики представника певної групи гостей (молоді, людей середнього чи старшого віку, окремої пари, групи пар чи цілого гурту). Воно стає своєрідним зачином танцю¹¹, бо фактично визначає вибір мелодії коломийки, ступінь її співаності, а також темпу, гучності й технічності виконання. Підкуповує пієтет, з яким ставляться танцівники й музики до цього своєрідного ритуалу вибору коломийки.

Ми не маємо змоги характеризувати тут виконання всіх названих груп, а зупинимось лише на найцікавішому і найекспресивнішому варіанті, коломийки на цьому весіллі (гадаємо, що це типово і для інших подібних варіантів) груп людей середнього віку (30—45 років) з одним заспівувачем — «лідером» (керівником) танцювального кола, який задавав тон танцю та, зрештою, й цілому весіллю.

Коли коломийка вибрана, всі танцюючі стають в загальне коло, роблячи це невимушено, без поспіху, з відчуттями гідності і повагою до того, що чинять. Іноді на початку танцю утворюють окремі кола (за віком, статтю, технічною вправністю тощо).

¹¹ З поданих коломийок характер «зачинання танцю» найвиразніше виступає в останніх зразках.

I. Вокальні

$\text{♩} = 120$

Ой ку_ва_ла зо_зу_лень_ка на круж_ку. на круж_ку,
від_да_вай_ся, то_ва_риш_ка, бу_ду ти за дру_жку.

$\text{♩} = 108$

Во_же_ни_в_сі мо_ло_дий на са_му пет_рів_ку,
Вар. за_брав жін_ку, за_брав ді_ти, пі_шов на ман_дрів_ку.

$\text{♩} = 160$
Слів

II. Вокально-інструментальні

Ой чи_є то вє_сіл_леч_ко, чи_є то, чи_є то?
Мо_ло_дий ся об_зи_ва_є: — Мо_є то, мо_є то.
Перегра
Вар.

Характерно, що розпочинається танець з обов'язкового рівномірного «підгоцкування» на обох ногах всієї групи по колу, найчастіше проти руху годинникової стрілки, в повільному або помірному темпі¹². Руки в

цей час вільно опущені, лише злегка відповідають на ритмічні «підгоцкування» корпусу плавними рухами кистей, що нагадують струшування з них крапель води, причому цілком довільне (несинхронне) у кожного з танцюючих.

Тривалість даного епізоду танцю теж довільна, але не менша ніж 4—5 коломийкових періоди, включаючи і перегра («при-

¹² Музика грає тут приблизно у два або й в три рази швидшому від руху танцівників темпі.

III. Інструментальні

$\text{♩} = 132$
Скрипка

Бас

ten. a tempo molto ten.

Вар. Перегра 3 рази

В. П.

* За першим разом — $g\dot{is} 2$, за другим — $g 2$

гравки» і «програвки»¹³) і цілком залежить від характеру й тривалості співаних та інструментальних імпровізацій. Максимальна повторюваність періодів його композиції може досягти 30—50.

Цей епізод слід вважати більше «вокальним», ніж танцювальним чи інструментальним. Нерідко він перетворюється у справжній «турнір» співаків-солістів, знавців місцевих коломийок. Часто співаки змінюють не лише слова, а й мелодію коломийки, змушуючи музику моментально реагувати на ці зміни. В цьому пізнається не лише технічна вправність музикантів, а й знання ними місцевого фольклору, особливостей відповідної виконавської манери. «Вокальні» епізоди періодично змінюються «підтанцюваннями» груп чи цілого кола в помірному темпі, власне, коломийковим рухом по колу у зворотному (за рухом годинника) напрямі. Однак ці «підтанцювання» ще не є самим танцем. Їх темпова кульмінація не досягає й половини емоційної і темпової наснаги головного танцювального епізоду, що зумовлюється, на наш погляд, помірністю загального характеру «вокального» епізоду. Досягаючи все ж таки своєї певної темпової вершини, «пританцівка» закінчується єдиним монолітним притупом усього кола, після чого, як правило, наступає інструментальна перегра і новий вокальний період. І лише цілком вдовольнившись потребою танцюючих у вокально-

му імпровізуванні — переходять до самого танцю¹⁴.

Тоді всі міцніше беруться за руки, вірніше, «переплітають» руки поза плечима (слабші танцівники, або ті, що вже трохи притомилися, виходять з кола, що не вважається незручністю і сприймається присутніми як чесний акт визнання своїх можливостей), розпочинають майже вдвічі інтенсивніший (темпово відповідний музиці) у порівнянні з «пританцівкою», власне, коломийковий рух по колу за годинниковою стрілкою. Він може закінчуватись описаним вище загальним притупом і знову повторюватись декілька разів (найчастіше від двох до п'яти), час від часу змінюючи напрям руху кола.

Інтенсивність і тривалість руху головного танцювального кола тепер вважається справою честі його учасників. Вийти з нього або розірвати коло означає підвести товаришів по танцю. Нерідко це змагання на витривалість учасників кола між собою містить ще й елемент змагання з музикою: остання не має права зупинитись в розпалі танцю. Вокальні відспівки в цей час переходять від танцівників до музикантів. Танцюючі ж лише зрідка (в особливо му захваті можуть підспівувати або вигукувати: «Гоба-брія!» — при заклику до танцю «гоп», «гопа!» при кінцевому загальному притупі «Ой!», «Гой», «Гой-я!», «Гей!»,

¹³ «Пригравкою» на Бойківщині найчастіше називають перегра між співаними епізодами коломийки, а «програвкою» — між танцювально-інструментальними.

¹⁴ За свідченням М. І. Губалю такі вокальні турніри нерідко тривають до 1,5—2 год., після чого танцівники «женяться» (вибирають пару) і розпочинають загальний танець.

«Гій», «Гій»¹⁵ і т. п. — при загальному русі кола. Музика в цей час може змінювати мелодію коломийок, варіювати їх¹⁶, віддаючи, проте, перевагу головній, ніби центральній коломийці, яку замовляли танцюючі. Бажане також закінчення танцю мелодією головної теми, що становить певну трудність для музик і свідчить про їх вправність: необхідно точно розрахувати сили танцюючих, логічно пов'язати момент розвитку малюнка танцю з розробкою побічних інструментальних імпровізацій (відхилень від основної теми), щоби кульмінація танцю (фінал) композиційно співпала з кульмінацією головної теми.

Закінчується танець також традиційним притупом¹⁷, описаним в епізоді «пританцівки», який завершує стрімкий рух кола, що

¹⁵ Часто ці вигукі збігаються з характерними смисловими акцентами в мелодії самої коломийки, як, наприклад, у 2-му, 4-му і 8-му тактах коломийки № 4, а також у половинних та кінцевих каденціях кожного коломийкового періоду.

¹⁶ Характер мелодії, як правило, розвивається шляхом збагачення її альтераціями, мелізматикою, подрібненням ритмічних фігур тощо (див. № 3—6).

¹⁷ Крім «фінальних» колективних притупів трапляються і сольні притупи в середині танцю, очевидно запозичені з польки.

ПУБЛІКАЦІЯ І ДОСЛІДЖЕННЯ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОГО АТЕЇСТИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Збирання, публікацію і вивчення атеїстичного східнослов'янського фольклору було започатковано у дожовтневий час¹. Зокрема, на сторінках більшовицької преси ще до перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції піднімалися питання розвитку і пропаганди цього виду фольклору². В перші пореволюційні роки збирання і дослідження атеїстичної народно-поетичної творчості було найтісніше пов'язане із зобов'язаннями завданнями ідеологічної роботи серед трудящих, яка становила собою органічну складову частину лєнінського плану культурної революції.

У 20—30-х рр. на сторінках російських, українських і білоруських газет та журналів з'являються численні публікації фольклорних творів антирелігійного характеру, вони друкуються в агітаційних тематичних збірниках. У цей же час виходять добірки творів одного жанру, найбільш багатого на антирелігійну тематику, — казок. Вперше

¹ Докладніше про збирання і публікацію антирелігійних творів у дожовтневий час див.: *Мордвинцев А. А.* Славянская антирелигиозная сказка. — К., 1970, с. 19—34.

² Див.: *Владимирский Г. Д.* Массовая поэзия и фольклор на страницах большевистской печати эпохи «Звезды» и «Правды». — «Советский фольклор», 1941, № VII, с. 169—179.

набрало найвищого ступеня інтенсивності руху і що є мірилом фізичних та технічних можливостей його учасників. Рідше зупиняють танець через розірвання кола і небажання танцюючих ще раз довести свою стійкість. Музика зупиняється тільки після традиційного поклоно-подяки учасників кола або його «лідера» чи того, хто замовляє танець, музикантам, нерідко навіть посеред музичної фрази.

На жаль, у даному описі лише схематично, в найзагальніших рисах відтворено картину спонтанного виконання коломийки в умовах сучасної Бойківщини (і, зокрема, сучасного бойківського весілля), основні характерні риси регіональної манери виконання і таких її складових чинників, як мелодія, слово, темп, ритм, інтенсивність руху танцювального кола, рівень танцювальної і виконавської культури в цілому. Але сподіваємось, що і цей опис може засвідчити виняткову важливість і потенціальні можливості сучасної коломийки в системі передової музичної культури.

Беручи до уваги ще недостатню дослідженість даного питання, особливої ваги набуває фіксація художньо цінного народного музичного виконавства з допомогою сучасних технічних засобів та методики фольклорних досліджень.

М. Й. ХАЙ

Київ

підготував і видав збірник російських (частково — українських і білоруських) казок, спрямованих проти служителів релігії, Ю. М. Соколов³. Хоч це видання мало окремі недоліки⁴, його науково-пізнавальне і виховне значення безперечно. Публікація творів супроводжувалась змістовною передмовою упорядника.

На початку тридцятих років збірник російського, українського і білоруського казкового епосу підготував до друку М. К. Азадовський. На жаль, збірник побачив світ лише через кілька десятиліть⁵. За строгістю добору і систематизації матеріалів, повнотою і науковістю коментарів до них він залишається неперевершеним серед видань такого типу до нашого часу.

1939 року вийшов збірник антирелігійних фольклорних творів, підготовлений співробітниками Академії Наук БРСР. У передмові до книги М. І. Нікольський відзначав, зокрема, що дієвість фольклорних матеріалів зумовлена передусім тим, що вони були створені найбільш свідомими і активними представниками самого селянства. Критика релігії серед трудящих мас, як вважає М. І.

³ *Соколов Ю. М.* Поп и мужик. — М.—Л., 1931.

⁴ Див.: *Андреев Н. П.* Издание сказок (русских или на русском языке) за последнее пятилетие. — «Советский фольклор», 1935, № 2—3, с. 409—410; *Никифоров А. И.* Проблема сказочного сборника. — Там же, с. 422.

⁵ *Народные сказки о боге, святых и полах.* Русские, белорусские и украинские. — М., 1963.

Нікольський, велась у нерозривному зв'язку з їх класовою боротьбою проти поміщиків і капіталістів⁶.

Два збірники антирелігійного фольклору народів СРСР (в тому числі російського і білоруського) упорядковані у передвоєнні роки Є. Д. Вишневською⁷. Інститут українського фольклору в 1940 році видав книжку «Українська народна сатира і гумор»⁸, де вміщені також антирелігійні твори.

В повоєнні роки вийшла з друку велика кількість збірників атеїстичного фольклору російською⁹, українською¹⁰ та білоруською¹¹ мовами. Вони мають важливе значення для дослідження народного світогляду, психології, моралі, етики, вивчення цього виду фольклору і, зокрема, для з'ясування питань впливу фольклору на формування матеріалістичних поглядів та громадської свідомості трудящих.

Водночас з виданням східнослов'янських антирелігійних творів проводилось їх інтенсивне вивчення. В передвоєнні роки атеїстична спадщина братніх народів осмислюється головним чином в статтях і передмовах до збірників. Широкого громадського звучання набули розвідки З. Бядулі¹², М. Андреева¹³, передмови до згаданих збірок Ю. Соколова, М. Нікольського; цикл статей з давньоруської антицерковної сатири В. П. Адріанової-Перетц¹⁴, висвітлення фактів, які свідчили про послідовну і ціле-

⁶ *Беларускі народ супраць папоў і рэлігій.* — Мінськ, 1939, с. 5—8.

⁷ *Народные сказки.* (М.), 1938; *Антирелигиозные сказки народов СССР.* — М., 1939.

⁸ *Українська народна сатира і гумор.* — К., 1940.

⁹ *Народная мудрость против религии.* Сказки. Пословицы. Поговорки. — Ростов-на-Дону, 1961; *Народ о религии.* — М., 1961; *Русское народно-поэтическое творчество против церкви и религии.* — М.—Л., 1961; *Без бога шире дорога.* Атеистические пословицы и поговорки. — М., 1963; *Небу жарко.* — Симферополь, 1964, та ін.

¹⁰ *Святий осел.* Народні казки. — К., 1955; *Святий телепень.* Українська народна антирелігійна творчість. — К., 1955; *Народ про релігію.* — К., 1958; *Біля райських воріт.* Збірник атеїстичного фольклору українського населення Карпат. — Ужгород, 1980; *Народ про релігію.* Українська народна антирелігійна творчість. — К., 1980, та ін.

¹¹ *Антирелігійні казки, частушки, приказки.* — Мінськ, 1957; вид. 2-е, 1961, та ін.

¹² *Бядуля З.* Вера, паншчына і воля у беларускіх народних песнях і казках. — Мінськ, 1924.

¹³ *Андреев Н.* Фольклор и антирелигиозная работа. — «Воинствующий атеизм», 1931, № 12, с. 3—10; *Його ж:* Фольклор и антирелигиозная работа. — В кн.: *Советский фольклор.* — Л., 1939, с. 298—312.

¹⁴ Див. окремі видання: *Адріанова-Перетц В. П.* «Праздник кабацких ярыжек». Пародия-сатира второй половины XVII века. — М.—Л., 1936; *Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в.* — М.—Л., 1937.

спрямовану боротьбу державної і духовної цензури з антирелігійними фольклорними творами у дожовтневий час¹⁵.

У названих працях розглядались такі важливі наукові проблеми, як вияв народного світорозуміння в антирелігійній творчості, зв'язок атеїстичних фольклорних мотивів з класовою боротьбою та економічним станом селянства і робітників, значення народних антирелігійних ідей для формування нового світогляду, відношення східнослов'янських антиклерикальних сюжетів до світових, соціальні витоки книжної антицерковної сатири, її взаємодії з фольклорно та багато інших.

Незважаючи на деякі неточності у висвітленні соціальної суті антирелігійної творчості, історичного розвитку народного атеїзму та ін., на що зверталася увага в дослідженнях пізнішого часу¹⁶, систематичне вивчення атеїстичного фольклору має важливе значення, оскільки в той період були закладені основи його аналізу з позицій марксистсько-лєнінської методології.

Антирелігійна творчість у ті роки активно включається у складний процес ідеологічної боротьби за нову людину. М. П. Андреев в одній із статей писав: «З всіма... і старими і новими проявами релігійної агітації необхідна непримиренна боротьба: войовниче безвірництво повинне бути протипоставлене войовничій церковності»¹⁷. Разом з тим він вказував на те, що фольклорний матеріал може бути використаний і для «...більш поглибленої наукової роботи, результати якої можуть і повинні бути застосовані у практиці антирелігійника»¹⁸. Вказані два аспекти в конкретних дослідженнях часто переплітаються, взаємодоповнюючи один одного. Свій дальший розвиток вони набувають у повоєнний період.

З середини 50-х років у східнослов'янській фольклористиці починає помітно зростати кількість статей і монографій на антирелігійну тематику, зокрема з'явився нарис В. Г. Хоменко¹⁹, в якому класова суть релігії, експлуаторська функція церкви, стихійно-матеріалістичні погляди трудівників на життя і природу досліджуються на багатьох зразках української дожовтневої та радянської поетичної творчості.

В 1965 р. виходить праця Ф. І. Лаврова «Українська народна антирелігійна сатира»²⁰.

¹⁵ *Чернышев В.* Цензурные изъятия из «Народных русских сказок» А. Н. Афанасьева. — В кн.: «Советский фольклор. Сборник статей и материалов», № 2—3. — М.—Л., 1936, с. 307—315.

¹⁶ Див.: *Фядосік А.* Антирелігійні матывы у беларускім фальклоры. — Мінськ, 1963; с. 23; *Кабачнікаў К. П.* Ад традыцыйнага фальклору да рэвалюцыйнай паэзіі. — Мінськ, 1969, с. 8—9.

¹⁷ *Андреев Н.* Фольклор и антирелигиозная работа. — В кн.: *Советский фольклор*, с. 308.

¹⁸ Там же, с. 303.

¹⁹ *Хоменко В. Г.* Антирелігійні мотиви в українській народній поетичній творчості. — К., 1957.

²⁰ *Лавров Ф. І.* Українська народна антирелігійна сатира. — К., 1965.

Започатковане Ф. І. Лавровим дослідження поезики і стилістики атеїстичного фольклору намітило подальші перспективні шляхи у вивченні його художньої специфіки²¹.

Помітний внесок у розробку теоретичних питань білоруського атеїстичного фольклору зробив А. С. Федосик своєю книгою «Антирелігійні мати́ви у беларускім фальклоры»²².

Поглиблений, багатоплановий ідейно-художній аналіз соціальної суті творів і персонажів білоруського антирелігійного фольклору (поряд з іншими сатиричними та гумористичними, казковими, ліричними і драматичними творами) подається А. С. Федосиком на сторінках іншої його монографії «Проблеми беларускай народнай сатыры». В цілому праця спрямована на дослідження недостатньо висвітлених у радянській фольклористиці проблем, а саме: жанрової специфіки народної сатири, особливостей реалістичного в сатирико-гумористичних творах, національної самобутності білоруської сатири і гумору та інших, які вирішуються, зокрема, і на матеріалі антирелігійної сатиричної творчості.

Суспільно-світоглядні питання білоруського фольклору знаходяться у сфері наукових інтересів К. П. Кабашнікова. Однією із значних заслуг дослідника є вивчення еволюції антирелігійної творчості в загальному процесі розвитку жанрової системи білоруського фольклору у зв'язку з історичними зрушеннями, які викликали істотні зміни соціальної свідомості майстрів поетичного слова²³.

У багатому творчому доробку С. І. Васильонка є кілька праць, безпосередньо пов'язаних із східнослов'янським антирелігійним фольклором. На нашу думку, дуже важлива проблема була піднята вченим і в загальних рисах розроблена у післямові до збірника «Народ о религии» (М., 1961, с. 267—292). Тут визначено основні етапи на шляху розвитку атеїзму східнослов'ян-

ських народів, відображеного в їх поетичній творчості, виявлено його суспільне значення від часів Київської Русі по радянський період. Свій дальший розвиток, наповнення новим фактичним матеріалом концепції С. І. Васильонка дістають у статтях В. Захарової²⁴ і Л. Короткої²⁵.

Проблеми дослідження російської народнопоетичної сатири привернули увагу Д. Молдавського. У своїй книзі «Русская народная сатира» (Л., 1967) він висвітлює, зокрема, соціальну суть антипопівського циклу казок, пісень, драматичних дійств.

Загальна характеристика багатожанрового антирелігійного російського фольклору, визначення його класової спрямованості та найбільш важливих художніх засобів складають основний зміст статей Л. Домановського²⁶, М. Новікова²⁷. Про відображення стихійно-матеріалістичних уявлень народу в антирелігійному фольклорі пишуть А. Петрухін²⁸ і П. В. Русин²⁹.

Творчо використовуючи наявні досягнення, дослідники атеїстичного фольклору останнім часом посилюють увагу до проблем генези антирелігійних творів, їх типології в міжнародних відповідностях, взаємовпливів антирелігійних народнопоетичних творів з літературними, подальшої розробки методики використання атеїстичного фольклору в лекційній пропаганді та багато інших.

Ф. Т. ВСЕСЬ.

Ніжин

²⁴ Захарова В. Народное поэтическое творчество и религия.— В кн.: Художественная литература в борьбе с религией.— Минск, 1962, с. 3—24.

²⁵ Короткая Л. Антицерковная традиция в русском фольклоре (X—XVII вв.).— Там же, с. 154—174.

²⁶ Домановский Л., Новиков Н. Русский антицерковный фольклор.— В кн.: Русское народно-поэтическое творчество против церкви и религии, с. 3—22.

²⁷ Новиков Н. Антицерковный русский фольклор.— В кн.: Русская литература в борьбе с религией.— М., 1963, с. 5—22.

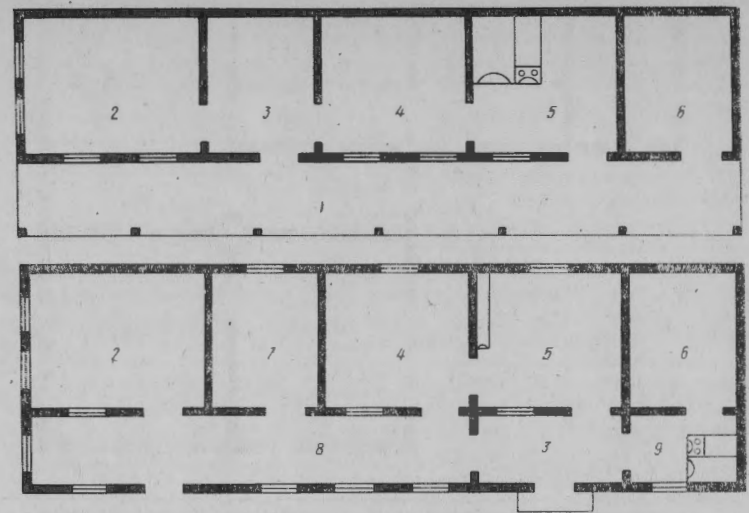
²⁸ Петрухин А. И. Мировоззрение и фольклор.— Чебоксары, 1971.

²⁹ Русин П. В. Атеизм фольклорной спадщини.— К., 1977.

івецької області), південь Поділля (північна частина Одеської області), Середнє Подніпров'я (Кіровоградська область) та південь України (межірччя Дністра і Дунаю)¹.

З перших років Радянської влади під впливом соціально-політичних, економічних і культурних перетворень почався активний процес змін у побуті, зокрема матеріальний

¹ Північна Буковина та межиріччя Дністра і Дунаю до 1940 року були окуповані боярською Румунією, тому процес соціалістичних перетворень тут почався лише після воз'єднання цих районів з Радянською Україною.



Варіант ускладнення традиційного житла на півдні Одещини 1. Відкрита галерея («шопрон»). 2. Велика кімната («каса маре»). 3. Сіни («тиндэ»). 4. Мала кімната («каса микэ»). 5. Житлова кімната («одае», «камарэ»). 6. Комора («кэмарэ»). 7. Спальня («дормитор»). 8. Зала («залэ»). 9. Кухня («букэтеріе»).

та духовній культурі молдавського населення Української РСР. Поліпшення матеріального добробуту сільського населення та прогрес у галузі культури і техніки значно прискорили розвиток народного житла.

Традиційні хати типу $x + c$, які в минулому належали переважно біднішому селянству, в 20-х роках перетворювались у житло на дві половини ($x + c + x$) шляхом добудови великої кімнати («каса маре»). Одночасно зі збільшенням розміру вікон, заміною земляної долівки дерев'яною підлогою, зменшенням об'єму печі та її модифікацією відбувалось відокремлення кухонного комплексу від житлового. Значно зменшилась кількість надікурних хат. На деяких бідняцьких садибах з'явилися господарські споруди — клуна («стодоалэ»), хлів («поятэ»), комора («кэмарэ»), кошниця («сысыак»), тік («хэрман») та ін.

Соціально-економічні перетворення і зміни у сфері родинного побуту, зокрема відокремлення молодих сімей, супроводжувалося появою ще однієї хати, інколи на тій же садибі. Як правило, таке житло будувалося більшим від попереднього, досконалішим за конструкцією та плануванням.

Внаслідок соціалістичних перетворень значно змінився загальний вигляд села. У центрі його з'явилися такі громадські споруди, як сільрада, школа, хата-читальня, кооперативний магазин тощо. Поява в селах культурно-освітніх закладів та організація сфери послуг сприяла поліпшенню громадського і сімейного побуту трудящих, оскільки значна його частина вносились за межі індивідуального житла.

Зростання комунікативності населення, а також поява нових форм взаємин між містом і селом сприяли інтенсивному розвитку сільського житла. Помітно ускладнилось планування житлових будинків, в інтер'єрі збільшилась кількість речей фабричного виробництва, таких, як ліжка, шафи, столи, стільці, софки, буфети тощо. Кількість же ікон значно скоротилась, а в

деяких хатах уже в перші роки Радянської влади вони зовсім зникли.

Корінні зміни на селі відбувались вже в кінці 20-х — на початку 30-х років у зв'язку з колективізацією. З цього часу подальші перетворення в сільському житлі зумовлювались вимогами нового соціалістичного побуту. Утворення колгоспів і радгоспів призвело до відокремлення процесу виробництва від домашнього побуту, а невелике індивідуальне господарство у сільського населення почало відігравати лише допоміжну роль. Колективізація сільського господарства призвела до зменшення індивідуального господарства та домашнього виробництва, зміни співвідношення між житловими і господарськими приміщеннями, перетворень у сімейному та громадському побуті.

Відтепер головним композиційним елементом садиби є житловий будинок, у якому за рахунок вивільнених господарських приміщень збільшується житлова площа, виділяється кухня («букэтеріе»), зростає тенденція влаштування окремих кімнат спеціального призначення, як спальня («дормитор»), дитяча («копилор») та ін. Одночасно і в інтер'єрі молдавського житла відбуваються певні зміни — зменшення кількості предметів, пов'язаних з релігією, використання дерев'яної підлоги, фарбування вікон, дверей тощо.

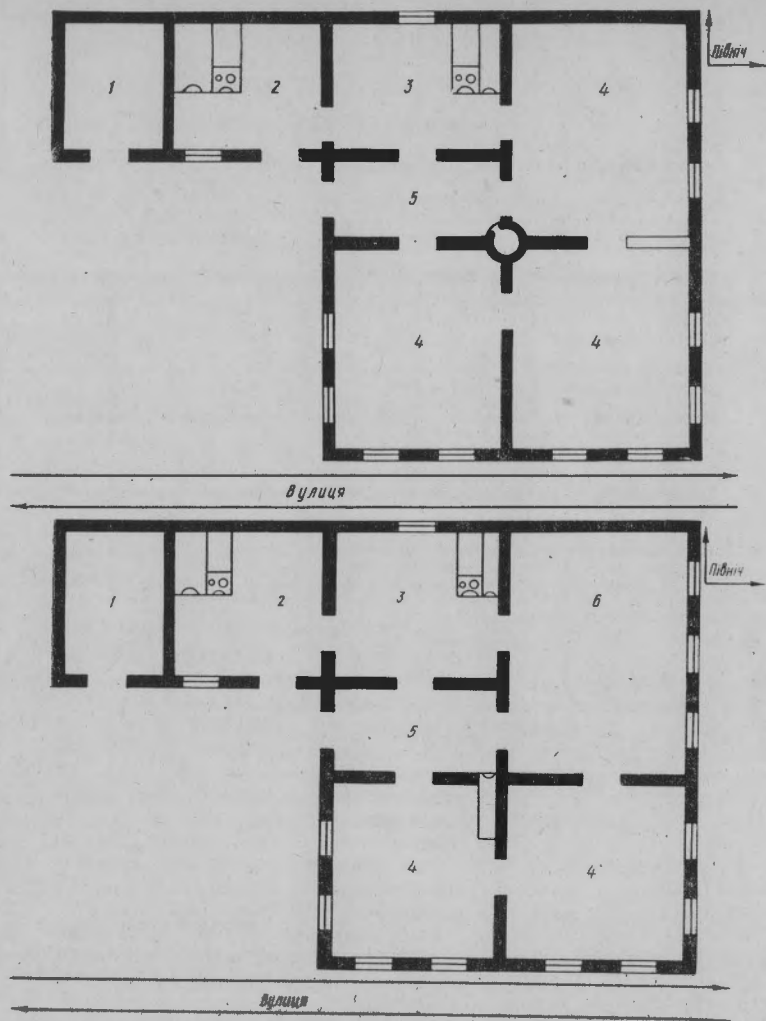
З проведенням колективізації ще більше зростає роль культурно-адміністративного центру села і, нарешті, з'являється реальна можливість вивезення на його околиці сільськогосподарських та тваринницьких комплексів. У 30-і роки на Україні створюються спеціальні архітектурно-будівельні організації, які вели пошуки в напрямку наукового проектування сільського індивідуального житла.

Одночасно з процесом колективізації сільського господарства почалося помітне розмежування домашнього і виробничого побуту. На виробництві для трудівників села організували культурне та медичне

РОЗВИТОК НАРОДНОГО ЖИТЛА МОЛДАВСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ УКРАЇНИ ЗА РОКИ РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ

Завданням нашого дослідження є висвітлення особливостей розвитку молдавського народного житла в контексті соціально-економічних перетворень та культурних змін за роки Радянської влади.

Зібрані польові матеріали, а також архівні та літературні джерела виявляють специфічні риси в народному житлі молдаван у таких чотирьох досліджених нами районах: північна Буковина (східні райони Чер-



Різновиди планування сучасного житла на півдні Одещини.

обслуговування, харчування, велись роботи у напрямку поліпшення гігієни праці. Слід зауважити, що внаслідок специфіки сільського виробництва і недостатнього на той час рівня матеріально-технічної бази колгоспів і радгоспів деяка частина виробничого побуту задовольнялась у домашніх умовах.

Треба відзначити специфіку кожного із зазначених районів, у тому числі пов'язану з етнокультурними взаєминами. На Середньому Подніпров'ї молдаване більше контактували з українським населенням. Тут довше зберігався аграрний характер виробництва. Тому в побуті, зокрема народному житлі, етнічні традиції більш стали, відчутніший взаємовплив з українським населенням, що спостерігається і досі. Так, серед молдаван часто зустрічається житло з плануванням (х+с+к та х+с+к+хлів), яке характерніше для українців. Водночас у цьому районі як у молдавського, так і українського населення в снігах влаштувалися невеликі печі («куптор», «годжяк»), відомі в українських селах під назвою «ка-

биці» та «котуни». Зазначене певною мірою стосується і південного Поділля².

Північна Буковина та межиріччя Дністра і Дунаю пізніше увійшли до складу СРСР. Тому процес соціалістичних перетворень, які прискорили розвиток народного житла, почався тут пізніше. З іншого боку, на півдні України в кінці XIX — на початку XX ст. проходили активні соціально-економічні процеси. Цей район раніше від інших став на шлях капіталістичного розвитку, зазнав впливу міської культури. Порівняно з іншими групами молдаван, компактно розселених на Україні, тут інтенсивніше відбувався розвиток народного житла.

Наприклад, зустрічався ускладнений тип планування житла в різних варіаціях (х+с+х+кухня+к). Вплив міської куль-

² Див.: Наулко В. И. Развитие межэтнических связей на Украине: Историко-этнографический очерк.— К., 1975, с. 193—195.

тури особливо помітний в інтер'єрі житла.

У перші повоєнні роки основне завдання полягало в тому, щоб якнайшвидше відновити виробничу базу зруйнованих господарств і створити нормальні житлові умови. В цей час населення займалося переважно відбудовою старих будинків, і лише зрідка зведенням нових.

Поступово розгорталося нове будівництво, яке велось нерідко за проектами планування сіл. При проектуванні нових сіл і реконструкції старих передбачався функціональний розподіл на житлову, адміністративно-культурну та виробничу частини. Садиба формувалась переважно на ділянці від 0,2 до 0,3 га, що викликало скорочення її ширини вздовж вулиці, підвищувало щільність забудови садиб та сіл, полегшуючи цим самим можливість благоустрою вулиці. Характерним було також розширення взаємозв'язків між індивідуальним житлом, виробництвом, громадськими будинками культурного призначення та пунктами сфери обслуговування.

Однак у перші повоєнні роки індивідуальне житло молдаван значною мірою базувалося на використанні традиційних планувальних схем. Пропоновані проекти нерідко повторювали типи житла, які побутували в минулому, хоч розміри приміщень та їх функціональне призначення значно змінилися. Цим проектам було властиве механічне перенесення основних елементів традиційного житла без творчого осмислення надбань минулого та врахування нових прогресивних традицій.

На середину 50-х років з'явилися проекти іншого характеру, головним недоліком яких, на відміну від попередніх, був цілковитий відхід від традиційного сільського будівництва. В їх основі лежало планування житлового будинку міського типу. Зокрема, будинкам цієї серії бракувало влаштування веранд, великої вітальні («каса маре», «зал», «одае пентру оаспець») та санітарно-технічного благоустрою. Нерідко з цієї причини індивідуальні забудовники відмовлялися від подібних проектів або їх значно переробляли. При цьому вітальня збільшувалась за рахунок прихожої, яку зменшували або ж зовсім заміняли прибудованою верандою.

У другій половині 50-х років з'явилася велика кількість нових проектів, які передбачали врахування зональних природно-географічних умов та використання місцевих будівельних матеріалів.

З 60-х років сільським індивідуальним забудовникам було запропоновано нову серію типових проектів, де були враховані побажання забудовників щодо організації вітальні, значно поліпшено планування інших приміщень будинку, приділялась велика увага їх зв'язку з господарськими приміщеннями. З цієї метою, крім парадних дверей у дім, передбачалися і господарські входи через кухню. Нові проекти виконані з урахуванням зональних особливостей. Крім однопверхових, розроблялись і двоповерхові, а також будинки мансардного типу. Проектування житла у двох рівнях стало взірцем продовження народних архітектурних традицій для місцевостей з пересічним рельєфом. Двоповерхові споруди молдаван та будинки мансардного типу зводяться пере-

важно на півдні Одеської, в Чернівецькій областях. Побутування таких типів зумовлене як соціально-демографічними факторами (висока густота населення, щільна забудова сіл), так і природно-географічними умовами.

Незважаючи на значну кількість проектних організацій, які розробляли типові проекти для сільських забудовників, до 1963 року ділянки для індивідуального будівництва виділялися інвентаризаційними відділами райвиконкомів. Тільки з організацією відділів районної архітектури почався цілеспрямований процес організованого сільського будівництва. Забудову сіл з цього часу стали проводити комплексно, за узгодженими планами. Так, на початок 1978 року 87% перспективних сіл уже мали генеральні плани. У 60—70-х роках почалося впровадження індустріальних методів будівництва з використанням виробів домобудівельних комбінатів, які брали підряди на зведення індивідуальних жител; для подальшого стимулювання індивідуальної забудови були передбачені довготермінові кредити³.

Внаслідок використання сучасних проектів значно змінився вигляд молдавських селищ. Це стосується і окремих елементів традиційного житла. Зокрема, майже не будуються відкриті галереї. У південних районах Одещини широка відкрита галерея зберігалась найдовше: проте навіть тут влаштування веранд, які займали частину галереї, започаткувало тенденцію подальшого її закриття легкою заскленою стіною. Згодом ця тенденція призвела до зміни планування всього житла. Подібне явище притаманне також іншим народам, які проживають на півдні України⁴. З 60-х років на вказаній території почалася масова перестройка старих хат. При цьому лишалися тільки добротні стіни, які нарощували у висоту, та заново викладали капітальну стіну по лінії опор галереї, ускладнюючи, таким чином, планування житлового будинку і наближаючи його до квадрата.

У 80-х роках широко відомим у цьому районі стало планування сучасних будинків з трьома однаковими житловими кімнатами. В таких будинках у житловій кімнаті з північного боку жили влітку, а взимку мешкали в південній. Східну або західну кімнату використовували переважно весною та восени. Однак слід зауважити, що серед молдавського житла такого типу частіше зустрічався варіант з двома однаковими житловими кімнатами та великою вітальнею. Матеріали досліджень показують, що ареали глинобитних жител як на Україні, так і в Молдавії, помітно розширились у північні райони. Цікаво, що в селах північної Буковини, де в минулому столітті траплялись зрубні споруди, тепер часто зводять будинки із саману. Серед молдавського і українського населення все більше спо-

³ Див.: Стронтельству на селе — новый размах! — Строительство и архитектура, 1978, № 9, с. 1.

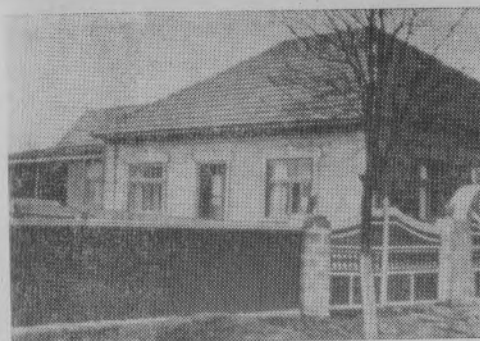
⁴ Див.: Будина О. Р. Жилище болгар, греков, албанцев.— У кн.: Матеріальна культура компактних етнічних груп на Україні. Жилище.— М., 1979, с. 136.



Сучасне житло в с. Стольнівці.
Новоселицького району Чернівецької обл.
Фото. 1981.



Сучасне житло в с. Ярієці
Хотинського району Чернівецької обл.
Фото. 1981.



Сучасне житло в с. Приозерному
Кілійського району Одеської обл.
Фото. 1981.



Сучасне житло в с. Каніжі
Новомиргородського району Кіровоградської обл.
Фото. 1982.

стерігається тенденція до влаштування двосхилого даху, який раніше був рідкістю⁵.

Масове використання легкої вогне- і водостійкої покрівлі призвело до зміни пропорцій і конструкції даху. Ще з 50-х років поширився варіант чотирисхилого даху з невеликим фронтоном зверху. Важливого значення у композиції будинків набули прибудовані веранди, які відігравали роль теплого шлюзу і додаткового приміщення. Можливість масового використання вогнестійкого покриття призводить також до того, що поєднання під одним дахом значної кількості різних господарських приміщень стає характерною рисою сучасного будівництва.

Завдяки соціалістичним перетворенням на селі суттєво змінилась і забудова садіб. Значне скорочення господарських приміщень сприяло тому, що головну роль в організації садиви почав відігравати житловий будинок, біля якого влаштовують літню кухню, льох, хлів, гараж, які об'єднуються під одним дахом.

Поступово в селах з'являється все більше нових будинків з південного боку вулиці, звернених до шляху. У таких житлах північну половину відводять під «касэ маре», кухню, ванну, а південну — під житлову та дитячу кімнату, спальню, ідальню.

До 60-х років стіни більшості будинків молдавського населення лише білились або підсинювались, а темним кольором виділялись краї стін по вертикалі, призьба та фундамент. Зростання матеріального добробуту та культурних запитів сприяли тому, що сільські мешканці почали будувати житла значно більших розмірів. Суттєві зміни відбулися і в зовнішньому оформленні будинків. З'явилися різні види їх оформлення, облицювання цеглою та плитками, а також урізноманітнилось оздоблення. Широко використовується введення у сиру штукатурку відходів скла і кераміки, нанесення штампованих візерунків, пластичне та кольорове оформлення. Значна частина декоративного вбрання хати переноситься на фронтон, веранди, слухові вікна тощо.

⁵ Див.: Наулко В. И. Развитие межэтнических связей на Украине: Историко-этнографический очерк, с. 189, 190.

Особливою різноманітністю засобів декоративно-художнього оформлення відзначаються східні райони Чернівецької та південь Одеської областей. Слід зауважити, що оформлення зовнішнього вигляду житла молдаван має специфічні локальні особливості, які простежуються в районах їх компактного розселення. Водночас виявляється значна спільність інтер'єру та екстер'єру сучасного молдавського та українського житла відповідних територій⁶.

Зростання професійної спеціалізації сільського населення значною мірою впливає і на індивідуальне будівництво, насамперед щодо кількості житлових та господарських приміщень, їх призначення. Це ж стосується і характеру підсобного господарства. Наприклад, орієнтація значної частини населення південних районів Одеської області на розвиток виноградарства не веде до влаштування багатьох господарських приміщень. Проте обов'язковим стає будова винного погреба («пивниця де вин»), який здебільшого міститься під коморою. З 1970-х років масового поширення, особливо в Чернівецькій та Одеській областях, набуло будівництво теплиць, парників і капітальних літніх кухонь («букэтерие де варэ»).

В останні десятиріччя будівництво такої літньої кухні стало майже обов'язковим явищем як серед молдавського, так і українського населення. Досить часто в плануванні та інтер'єрі кухня має чимало спільного з традиційним народним житлом. Очевидно, це одна з причин того, що частина господарів переходить жити до капітальної літньої кухні, перетворюючи її на постійне помешкання, а новий, великий будинок стає так званим «чистим» і використовується рідко. Подібне явище більш характерне для східних районів Чернівецької області та межиріччя Дністра і Дунаю.

Удосконалення побутового обслуговування та підвищення культурного рівня жителів села сприяли тому, що в молдавському народному житлі в останні роки з'явилась позитивна тенденція зближення «касэ ма-

⁶ Див.: Самойлович В. П. Народное архитектурное творчество.— К., 1977, с. 102—217; Косміна Т. В. Сільське житло Поділля (кінець XIX—XX ст.).— К., 1980, с. 153—181.

ре» з віталінею. Колись малодоступна «касэ маре» останнім часом стає своєрідним місцем спілкування⁷.

Зміцнення матеріально-технічної бази колгоспів і радгоспів привело до появи водогонів, централізованого та автономного вод'яного опалення, газифікації та інших технічних нововведень, які значно поліпшили благоустрій сільських житлових будинків⁸. Наслідком цих змін стало поступове зближення побутових умов сільського та міського житла. Наприклад, у молдавському селі Дмитрівці Кілійського району на Одещині у 1980 році майже всі індивідуальні житла були газифіковані, половина охоплена водогоном. В селі є будинки побуту і культури, бібліотека, дитячий садок, кав'ярня тощо.

Головною відмінною рисою сільських населених пунктів од міських є специфіка сільського життя, зумовлена наявністю присадибних ділянок, господарських приміщень та індивідуальних форм житла. При цьому слід відзначити, що домашнє господарство — не пережитковий елемент особистої власності, а своєрідний сектор народного господарства, що складає всього 5,8% від усієї площі орних сільськогосподарських земель республіки і постачає при цьому до 25% сукупиної продукції сільського господарства. Це в цілому збігається з даними по країні. Саме тому на XVI з'їзді профспілок СРСР (1977 р.) наголошувалось на необхідності всебічного піклування про те, щоб виробництво в особистому підсобному господарстві не скорочувалось, а розширювалось.

Липневий (1978 р.) Пленум ЦК КІРС визнав за необхідне посилити увагу до перебудови села, направленої на подальше покращення житлових та культурно-побутових умов сільського населення і орієнтацію сільського будівництва на забезпечення сімей окремими комфортними будинками з присадибними ділянками та господарськими будівлями для домашньої худоби, птиці,

⁷ Див.: Кузьмин В. Архитектура села: традиции и стереотипы.— Архитектура СССР, 1975, № 8, с. 52.

⁸ Див.: Орлов А. В. Деякі аспекти сучасних українсько-молдавських етнозв'язків.— Народно-творчість та етнографія, 1984, № 1, с. 65, 66.

особистих транспортних засобів⁹. Ці заходи сприяли тому, що в наступні роки активізувалось будівництво господарських споруд. Наприклад, в Ізмаїльському районі Одеської області, за даними районного відділу архітектури, щороку кількість збудованих господарських споруд у середньому вдвічі перевищувала кількість новозведених житлових будинків.

В останні роки з'явилися нові проекти індивідуальних забудов, у яких господарські приміщення (кухня, комора, ванна, гараж тощо) влаштовані у нижній частині житлового будинку. Ряд інших проектів пропонує спорудження поруч із житлом господарських приміщень та літньої кухні, зблокованих під одним дахом. Це дає змогу вивільнити значну частину земель для більш раціонального їх використання в особистому господарстві.

Значною перешкодою на шляху наближення життєвих умов сільського та міського індивідуального житла є труднощі щодо створення на селі комплексу інженерного обладнання жител (централізованого водогону, каналізації, опалення тощо), а також культурно-побутових закладів. Річ у тому, що для цього населені пункти повинні мати не менше 2—3 тисяч чоловік. За даними 1978 року в республіці більше 70% сіл мали не менше 1000 жителів, а середня чисельність їх складала всього 630 мешканців. Тому проблема подальшого покращення сільського побуту була частково розв'язана завдяки створенню виїзних пунктів комплексно-побутових послуг. Багато молдавських сіл України, що мають упорядковане шляхове сполучення з районними центрами, на сьогодні вже користуються подібним видом послуг. Незважаючи на значне зростання побутових послуг, село можна охопити лише 10—15 видами, тоді як у містах їх понад 300¹⁰.

Населенню запропоновано великий вибір типових проектів. Проте нові будинки і сьогодні будуються як за типовими, так і за індивідуальними планами. Переважаюча частина індивідуальних забудовників, як правило, користується типовими проектами,

⁹ Див.: Рогожин Г. Н. Украинское село вчера, сегодня и завтра.—Строительство и архитектура, 1978, № 6, с. 15.

¹⁰ Див.: Рогожин Г. Н. Украинское село вчера, сегодня и завтра, с. 16.

змінюючи їх відповідно до випробуваного століттями народного досвіду. Таке житло є синтезом типового і самодіяльного будівництва, збагаченого народними та місцевими традиціями¹¹.

Внутрішнє планування сучасних житлових приміщень все більше ускладнюється і поступово наближається до квадрата. Досить часто камерність житла збільшується на основі традиційного планування типу $(x+c+x)$.

Значні зміни сталися також і в інтер'єрі. Він відбиває особливості господарської діяльності, сімейно-побутової та естетичної функцій населення. Зокрема, постійне забезпечення сільського населення свіжим хлібом призвело до зникнення в нових будинках традиційної печі. Стало масовим явищем і виділення кухонного комплексу, укомплектування будинків фабричними меблями тощо.

У сучасній народній архітектурі молдаван для художнього оформлення житла широко використовуються як традиційні засоби (кольоровий декор, настінні розписи, різьблені окремих деталей), так і нові технологічні прийоми (пластичне обрамлення карнизів, вікон, дверей, поліхромна та контрастна рельєфна орнаментация фасадів стін тощо). У зв'язку зі зміною соціально-економічних та побутових умов відбувається і переосмислення традиційних мотивів настінного розпису за тематикою та змістом.

Типологічно спільним для житла молдаван і українців стало підвищення капітальності будівельних конструкцій, наближення планування хати до квадрата на основі традиційного планування $(x+c+x)$, збільшення камерності та житлової площі будинку, його комфортабельності, підвищення санітарно-технічного благоустрою сільських житлових комплексів завдяки плановій забудові сіл за типовими проектами, поступове зближення міського та сільського житла. Помітні тенденції об'єднання господарських приміщень під одним дахом, наближення хати до вулиці, зникнення глухих огорож, зменшення двору та орієнтація його шляху. Щоправда, серед значної частини сільського населення східних районів Чернівецької області існує також і протилежна тенденція — влаштування двору з

господарськими приміщеннями за будинком, який розміщений перед вулицею і паралельно до неї.

Для побутової сфери характерним є зникнення соціально-економічної контрастності села, поділ сіл на житлову, адміністративно-культурну та виробничу частини шляхом утворення культурно-адміністративного центру села і винесення на його околиці виробничих комплексів, відокремлення процесу виробництва від домашнього побуту та збагачення його суспільно-культурної функції. Всі ці спільні риси на сучасному етапі переважають локальні особливості сільського житла, які склалися в окремих районах.

Сфера етнічно-специфічного в розвитку молдавського сільського житла досліджуваних районів охоплює обмежене число ознак, які стосуються в основному інтер'єру, декоративно-художніх способів оформлення стін житла і деякою мірою особливостей внутрішнього планування. Наприклад, сюжетні розписи екстер'єру житла складають переважно молдавську етнічну специфіку. В інтер'єрі молдавських будинків і сьогодні помітне значне переважає килимів і доріжок.

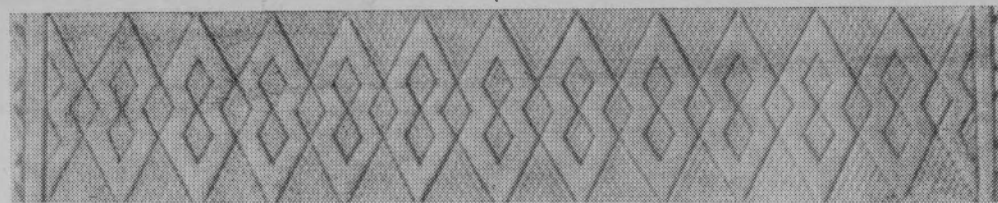
Якщо в минулому культурно-побутові відмінності між населенням досліджуваних районів були більш помітними, то на сьогодні вони значно зменшились. Дослідження народного житла молдавського населення України з кінця XIX-го до 80-х років XX ст. вказує на те, що етнічна специфіка в сучасному молдавському і українському житлі сільського населення стає менш виразною. Етнічні відмінності в народному житлі молдаван і українців досліджуваних районів все більше нівелюються внаслідок використання сучасних промислових будівельних матеріалів і типових проектів, спільних соціально-економічних та природно-географічних умов, а також під впливом міського житла, яке інтернаціоналізує побут радянського суспільства. У процесі урбанізації все ширшого розповсюдження набувають загальнорадянські види культури, які відбивають зростаючі потреби радянських людей¹⁴.

І. Ф. ГРЕБІНЬ

Київ

¹¹ Див.: Матеріальна культура компактних етнічних груп на Україні. Жилище.— М., 1979, с. 184, 185.

¹⁴ Див.: Бромлей Ю. В. Современные проблемы этнографии.— М., 1981, с. 334.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ЗБІРНИК ПРО ХУДОЖНЮ І ТРАДИЦІЙНО-ПОБУТОВУ КУЛЬТУРУ

Художня і традиційно-побутова культура народу.—

К.: Наукова думка, 1983, 264 с.

Художні надбання нашого народу посідають дедалі вагоміше місце в світовій культурі, завойовують чимраз більше шанувальників серед прогресивних людей різних країн. Мабуть, немає такої сфери життя радянського суспільства, на яку б не справили благотворний вплив історичні рішення XXVI з'їзду КПРС, червиевого (1983 р.) Пленуму ЦК КПРС. Зокрема, вони мають величезне значення для дальшого розвитку науки про мистецтво, художню творчість, традиційно-побутову культуру трудящих.

Збірник наукових праць, підготовлених Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР, «Художня і традиційно-побутова культура народу», присвячений висвітленню тих грандіозних проблем, які в останніх партійних документах поставлені перед мистецтвознавчими науками, що досліджують художню творчість, звичаї та побут народу, його матеріальну культуру.

У вступному слові кандидата мистецтвознавства О. Г. Костюка наголошується на необхідності всебічно висвітлювати актуальні проблеми соціалістичного реалізму, аналізувати теоретичні проблеми, що визначають розвиток сучасного українського образотворчого, музичного та кіномистецтва, скерувати на подальший розвиток художню творчість мас у світлі історичних рішень XXVI з'їзду КПРС, постанови ЦК КПРС «Про дальше поліпшення ідеологічної, політико-виховної роботи», які накреслили широку перспективу розвитку духовної культури радянського суспільства.

Автор звертає увагу на те, що одним з найважливіших завдань українського радянського мистецтвознавства, фольклористичних та етнографічних наук є активізація наступальної критики сучасних реакційних концепцій, буржуазно-націоналістичних фальсифікацій історії і сучасного стану духовної культури нашого народу. В зв'язку з цим постає необхідність глибо-

шого аналізу проблем художньої і традиційно-побутової культури народу, на які комплексні дослідження культурних запитів і потреб трудящих, тісні взаємозв'язки мистецтвознавчих і суміжних дисциплін, оскільки на даному етапі дедалі вагомішими стають тенденції принципової і конструктивної співдружності наук, розвитку міждисциплінарних досліджень.

Нова книга вчених Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР включає комплексний підхід у дослідженнях культурно-художніх процесів, які становлять нині нову припливну хвилю радянського мистецтва, а отже, й потребують всебічного вивчення, естетичного осмислення й теоретичного узагальнення.

Відкриває збірник стаття доктора мистецтвознавства І. Ф. Ляшенка «Теоретичні проблеми художнього розвитку мас: естетичний і соціологічний аспекти». В ній порушено актуальні проблеми розвитку художньої самодіяльності як справжнього універсального різновиду суспільно-історичної практики, що розвивається у всіх доступних масам фольклорних та професійних формах творчості. Автор закликає уважно вивчати масову художню самодіяльність як важливу ділянку комуністичного виховання, як важливий засіб формування нової людини, яскравий вияв духовного багатства радянського народу. Він звертає увагу на необхідність активніше пов'язувати і взаємоузгоджувати у своїх працях теоретичний та практичний аспекти, глибше вивчати закономірності, тенденції і перспективи розвитку художньої самодіяльності в системі соціалістичних культур, її роль у формуванні нової гармонійно розвиненої людини в умовах науково-технічної революції, і водночас ефективніше впроваджувати результати досліджень у практику комуністичного будівництва.

Автор докладно зупиняється на аналізі досліджень з цієї проблематики, прагне прогнозувати розвиток самодіяльного мистецтва. Тут за методологічний орієнтир взято марксистсько-ленінський принцип історизму з його опорою на діалектику минулого, сучасного і майбутнього.

У статті «Актуальні проблеми дослідження сучасного кінопроцесу» кандидат мистецтвознавства В. В. Цвіркунов досить точно визначає коло питань, ще недо-

статньо досліджених у кінознавстві, але важливих на сучасному етапі: проблема психології кінотворчості та психології сприйняття творів кіно, проблема кіно і глядач як багатогаспектна і складна для розв'язання. Автор слушно наголошує на тому, що серед найважливіших напрямів дослідження кіно належне місце має посідати критика сучасних буржуазних теорій кінопроцесу і сам кінопроцес на Заході, а також дослідження взаємовпливу, взаємодії творчих індивідуальностей і традицій класиків у сучасному кінопроцесі.

У вміщеній у збірнику статті доктора мистецтвознавства М. М. Гордійчука проаналізовано роботу радянських, зокрема українських, композиторів у різних музичних жанрах, стисло показано мистецькі надбання шістдесятилітньої історії нашої республіки. Автор розглядає стан теоретичного музикознавства, зупиняється на ще нерозв'язаних проблемах, зокрема, на недостатній пропаганді кращих зразків культурної спадщини українського народу, на поліпшенні пропаганди її за рубежом. Як слушно підкреслює М. М. Гордійчук, уже назріла потреба видання багатотомної «Історії української музики»; мало ще зроблено для вивчення спадщини українських радянських класиків В. Косенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського та ін.

Кандидат мистецтвознавства В. А. Афанасьєв («Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво Радянської України. Чергові завдання теоретичного осмислення»), доктор мистецтвознавства Ю. О. Станішевський («Сучасне театрознавство і театральний процес») у своїх статтях підсумовують пройдений шлях і намічають перспективу найважливіших завдань, які чекають свого вирішення в найближчі роки і на майбутнє, визначають розробку фундаментальних проблем розвитку образотворчого мистецтва і театрознавства України.

Стаття доктора філологічних наук О. І. Дєя «Наука про народну словесно-музичну творчість» орієнтує на пильне і всебічне вивчення та популяризацію народного мистецтва і, зокрема, народної поетичної словесно-музичної творчості в республіці, що є могутнім арсеналом і джерелом для розвитку сучасного професіонального мистецтва. Автор підкреслює, що тенденції і закономірності фольклорного процесу на Україні в умовах сучасного соціально-економічного і духовного життя виступають більш рельєфно при дослідженні їх на тлі розвитку всього радянського фольклору, зіставлення з фольклорним процесом у країнах соціалістичної співдружності.

Вивчення народних традицій сучасного мистецтва — одне з важливих завдань дослідників народної творчості, і праці останніх років дають авторів статті підставу стверджувати, що діапазон зацікавленень розширюється, є певні успіхи у вивченні, популяризації, збиранні та публікації фольклору. О. І. Дєя розглядає перспективні плани фольклористів,

аналізує їх важливість і накреслює першочергові завдання для дослідників (створення ґрунтовної «Історії українського фольклору» та «Історії української фольклористики», продовження вивчення теорії української народної творчості, розширення методологічного аспекту цих досліджень тощо).

Про актуальні завдання радянських фольклористів продовжує розмову кандидат філологічних наук В. А. Юзвенко у статті «Перспективи історико-порівняльного вивчення фольклору слов'янських народів». Автор наголошує, що відповідно до рішень XXVI з'їзду КПРС великої ваги набуває подальше зміцнення культурного і наукового співробітництва з країнами соціалістичної співдружності, необхідність критичної, науково об'єктивної оцінки сучасної зарубіжної фольклористики.

У полі зору кандидата філософських наук Б. В. Попова нові завдання і динаміка розвитку етнографії, яка покликана посісти значне місце у виконанні рішень XXVI з'їзду Комуністичної партії, адже саме побут, соціокультурні наслідки зростання добробуту трудящих, традиції нового суспільства, етнічні аспекти розвитку культури радянського народу викликають нині підвищений інтерес партійних організацій і широкі кіл громадськості. Автор детально зупиняється на важливих аспектах методологічного арсеналу радянської етнографії, де одне з найважливіших місць посідають категорії народної і професіональної культури, розкриває фактори, що зумовлюють прогрес кожної з культур. Автор наголошує, що партійна програма культурного будівництва виходить з того, що народна культура є суттєвим і необхідним елементом соціалістичної культури, що в соціалістичному суспільстві форми існування народної культури поєднуються і тим самим структурно ускладнюються, змінюється і побутування народної культури — вона одержує крім вузько-побутового суспільний статус існування. Велику увагу в статті приділено радянській обрядовості, що стала невід'ємною частиною соціалістичного способу життя.

Як бачимо, збірник статей охоплює найширше коло наукових питань, що спільно досліджують художню і традиційно-побутову культуру нашого народу. Вони написані на високому ідейно-теоретичному рівні. Звичайно, при такому великому обсязі матеріалу неминучі були і деякі прорахунки. Але головне те, що розглянуті дослідження показують, як за роки Радянської влади ідейно і художньо збагатилася культура народу, розвиваючись на плідному ґрунті соціалістичного реалізму. Ця книга, безумовно, знайде своїх читачів і серед фахівців, і серед членів шанувальників мистецтва, і є гідним внеском у скарбницю теоретичної думки республіки.

В. Р. СЛОВОДЯН

Київ

МИСТЕЦТВО БЕЗ МАЙБУТНЬОГО

М. В. Гончаренко.

Неоавангардизм: падіння без злету

(Критичний нарис.—

Київ: Мистецтво, 1983.— 160 с.)

Дослідження сучасного буржуазного мистецтва, зокрема неоавангардизму, — справа актуальна, але нелегка. Нею може займатися людина, професійно добре підготовлена, що досконало знає питання, відповіді на які прагне і може дати. Тут потрібний і хист публіциста, адже йдеться не просто про певне мистецьке явище, а таке, що пов'язане з ідеологією сучасного імперіалізму. Не секрет, що деякі автори книг та статей у популярних періодичних виданнях не тільки міркують про практику неоавангардизму, базуючись на застосуванні методології традиційної художньої критики, але й плутають такі поняття, як неоавангардизм та модернізм, отожнюючи їх.

Слід зазначити, що автор рецензованої книги «Неоавангардизм: падіння без злету» М. В. Гончаренко має і ґрунтовні знання і публіцистичний хист. Йому належить близько 100 праць у галузі філософії, соціології та естетики. Деякі з них, зокрема «Мистецтво без ідеалів» (К.: Політвидав України, 1964), «Дорогами західного світу» (К.: Наукова думка, 1967; 1969), «Музи на ешафоті: Критичний аналіз сучасної буржуазної культури» (К.: Мистецтво, 1973), «Критика сучасних буржуазних концепцій мистецтва» (М.: Знання, 1981), за темою безпосередньо передують рецензованому дослідженню.

У вступі до книжки М. В. Гончаренко дає ґрунтовну характеристику авангардизму в мистецтві, чітко і дохідливо окреслює його особливості в повоєнний період, вказуючи, зокрема, на відмінності неоавангардизму від авангардизму 20-х років. Він роз'яснює як етимологію самого терміна, так і специфіку його використання в школах естетики та мистецтвознавства, що належать до різних ідеологічних надбудов, та з'ясовує, у чому полягає різниця між експериментаторством неоавангардистів і пошуками справжніх новаторів минулого й сучасного. Виклад матеріалу задовольнить і досвідченого естетика чи мистецтвознавця, і людину, яка ще мало розуміється на проблемі, але прагне в ній розібратися. Від характеристики експериментів неоавангардистів у галузі художньої форми М. В. Гончаренко закономірно переходить до аналізу ідейного змісту цих експериментів і застерігає, що тут слід застосовувати не лише естетичні критерії оцінки, але й ідеологічні, етичні, політичні. «Оцінюючи його (неоавангардизму — О. М.) далеко не привабливу роль в ідеологічній конфронтації двох культур, — пише дослідник, — не слід зводити це лише до деструктивних акцій неоавангардистів у галузі художньої форми. Воєвничка боротьба неоавангардизму проти ідейності і реалізму в мистецтві, паплюження ним світової класики, пропаганда зненависті, заклик до руйнування культури, проголошення ірраціо-

налізму як єдино можливої риси світогляду сучасної людини — все це ллє воду на млин міжнародної реакції» (с. 10).

Перший розділ книги під назвою «Оцінка авангардистської культури буржуазними теоретиками» присвячений ґрунтовному аналізу протилежних, здавалося б, поглядів на сучасне буржуазне мистецтво відомих зарубіжних теоретиків, серед яких — філософи франкфуртської школи, американський соціолог Д. Белл та ін. Автор розповідає, що деякі положення естетики М. Хоркхаймера, Т. Адорно, Г. Маркузе, а також ідеї Ж. П. Сартра намагалися втілити в життя екстремісти із середовища «нових лівих», аргументовано критикує таких буржуазних соціологів як Р. Арон, Р. Нізбет, що прагнули у своїх працях представити лівоадикальний молодіжний рух лише як випадки розбещеної молоді і тим самим позбавити його дійсно класового ідейного змісту. «Контркультура», зазначає М. В. Гончаренко, об'єктивно відіграла негативну роль, бо в цілому була спрямована проти прогресу в мистецтві. І хоча пов'язувати неоавангардизм у мистецтві з ідеологією «нових лівих» не слід, остання була одним з чинників, що сприяли появі неоавангардизму.

У другому розділі книжки — «Із «ніщо» нічого не вийшло» — простежуються витоки неоавангардизму. Вказуючи, що неоавангардисти в образотворчому мистецтві є прямими спадкоємцями представників авангардистських течій початку і середини ХХ ст., вчений встановлює, що ж саме художники-неоавангардисти запозичили від кожної з цих течій. Свої думки він влучно підкріплює цитатами з критичних виступів маститих зарубіжних теоретиків мистецтва. Вчений доводить, що більш як півстолітнє існування авангардизму виявило безплідність його творчих домагань, заснованих на відвертому негативізмі. Однак він прислужився панівним класам у досягненні їхніх ідеологічних цілей. «Відкрита фінансова підтримка модернізму капіталістичною елітою, надання йому для реклами могутніх засобів масової інформації, ті перешкоди, які стоять перед людиною в буржуазному суспільстві на її шляху до пізнання істини в мистецтві, політиці, ідеології, — все це створює сприятливий суспільний і психологічний клімат для поширення модерністського мистецтва, для його постійної реанімації» (с. 36, 37). На підтвердження сказаного докладно характеризується широко розрекламований на Заході поп-арт.

«Від поп-арту до поп-культури» — третій розділ книги. М. В. Гончаренко дає ґрунтовне тлумачення феномена поп-культури, адже західні теоретики досі не дійшли згоди щодо його трактування. Одні з них розглядають його як заперечення панівної культури, другі — як загальний декаданс або страхітливий потвору, апендикс «масової культури», інші ж вважають його явищем позитивним тощо. Та всі вони уникають строгого класового аналізу ідейного змісту цієї культури. Застосування ж принципів класового аналізу дає змогу радянському вченому аргументовано твердити, «що поп-культура об'єк-

тивно, своїм змістом, ідейною орієнтацією, соціальними функціями пов'язана з панівною буржуазною культурою» (с. 48). Автор провадить чітке розмежування між «масовою» і поп-культурою. Вони не є полярно протилежними, але між ними не можна ставити і знаку рівності. На відміну від «масової культури», яка вульгарнізує мистецькі цінності, поп-культура їх демонстративно відкидає. Вона, пише М. В. Гончаренко, «орієнтується на хаос і сама є його носієм. Проявляється це і в ідеологічній безпринципності її творців, у безладній мозаїці їх естетичних установок, нечіткості, сумбурності художньої форми їх творів і, нарешті, в поведінці тих, хто сповідує цю культуру» (с. 48).

У наступному розділі — «У королівстві кривих дзеркал» — йдеться про «ідеологічний наркотик», «багатоликий» кіч, який, «будучи найнизькопробнішим варіантом буржуазного «масового мистецтва», зберіг його основні якості і соціальні функції» (с. 67). Вчений аналізує витки кічу, його «психологію», що виявляється у найрізноманітніших формах (порнографія, садизм тощо), простежує його еволюцію та висвітлює прояви у різних видах мистецтва — аж до архітектури, встановлює його ставлення до авангардистського мистецтва.

«*Reductio ad absurdum*» — так влучно названо V розділ, де йдеться про ірраціоналістичні напрями у художній культурі, зокрема такі явища як «театр абсурду», «новий роман», сюрреалізм у живопису тощо. Автор вказує на об'єктивні і суб'єктивні причини їх поширення, виявляє безперспективність цих намагань.

Надзвичайно важливим у книзі є VI розділ — «Мертвий, тягне живого». В

ньому розглядається роль, яку реакційне мистецтво відіграє в сучасній ідеологічній боротьбі, визначаються методи та засоби, до яких вдаються ті сили, що стоять біля керма буржуазної культури. Вказуючи, що характерною рисою сучасного буржуазного світогляду, ідеологічних настанов та теорій культури є антиномічність, автор розвинує твердження буржуазних теоретиків про так звану свободу вибору культурних цінностей, яка «насправді є прихованою формою нав'язування масам того, що бажають панівні класи» (с. 116).

У цьому ж розділі М. В. Гончаренко висловлює підкріплене промовистими фактами судження про буржуазну мистецтвознавчу пресу як догматичну, безпринципну, що в цих своїх якостях рівняється на пресу політичну. Він коментує вкрай суперечливі, навіть протилежні за міркуваннями прогнози буржуазних футурологів щодо розвитку культури. Сам же на питання, які перспективи у неоавангардистського мистецтва в цілому, чи має воно майбутнє, дає цілком аргументовану негативну відповідь.

Нова книжка М. В. Гончаренка є однією з перших спроб у нашій країні комплексного дослідження такого складного явища буржуазної культури, як неоавангардизм. Всебічність розкриття його суті визначається чіткістю методологічних позицій автора, послідовним проведенням класового принципу при оцінці досліджуваного. Книга розрахована не тільки на спеціалістів, але й на широке коло читачів.

О. І. МАСЛЕНКОВА

Київ

Автор правильно визначає причини, що в повоєнні роки стримували розвиток народного мистецтва. Незнання його природи породило погляд на нього як на щось аналогічне професіональному мистецтву. Часто критерії останнього механічно прикладались до творчості майстрів. Довго не бралась до уваги специфіка народного мистецтва — ні художня, ні творча, ні культурна. Все це призвело до зниження рівня майстерності. В кінці 60-х років інтерес до народного мистецтва зростає, заново відкривається його художня цінність.

Детально досліджуючи народне мистецтво як проблему колективного й індивідуального, традицій і новаторства, М. Некрасова робить висновок, що воно взаємодіє з творчістю індивідуальних художників, які розвивають традиції як національного, так і світового мистецтва. Тут колективне виступає на широкій основі в індивідуальному досвіді. Саме така двостороння взаємодія сприяє розвитку народного мистецтва в сучасній художній культурі.

«Взаємодія різних видів мистецтва в тому або іншому напрямку — процес природний, його не можна заборонити або відвернути, він є результатом закономірного обміну цінностями всередині «сполучених посудин» (с. 39) — до такого висновку

приходить К. Марков у статті «Про існування і взаємодію різних типів художньої творчості у вік НТР».

Теоретичне розмежування понять народного і самодіяльного дається в статті Г. Вагнера «Про співвідношення народного і самодіяльного мистецтва». Дослідник говорить про стійкість народного мистецтва, порівнюючи його з деревом, що не тільки зберігає стовбур, але й нарощує все нові й нові гілки. З нього виростають (як гілки від стовбура) найрізноманітніші художні явища, зокрема самодіяльність і промисли. Але цей процес можливий тільки тому, що зберігається стовбур, тобто традиційне народне мистецтво.

Про проблеми, що виникають при виконанні постанови ЦК КПРС «Про народні художні промисли», і їх вирішення йдеться в статтях Л. Дякова «Проблеми художньої якості в мистецтві Федоскіна і Жостова», С. Масленіцина «Позитивний досвід роботи художника-професіонала з майстрами народних промислів», «Учнівство в народному мистецтві».

В статті О. Данченко «Народний майстер і деякі питання його творчості» говориться про специфіку діяльності народного майстра. Авторка відстоює думку, що традиційне не може розвиватися як мистецтво талановитих одиниць. Потрібно відроджувати центри типу Петрівки, Опішні, Косова, Палеха і Димкова. Вони нагодуше на організації роботи майстрів на селі, де широко застосовується праця надомників, що на сьогодні є найбільш плідною щодо збереження і розвитку традицій народного мистецтва.

Важливій проблемі підготовки кадрів для народних промислів у спеціальних школах і училищах присвячує свою статтю Ю. Лашук. Автор пояснює, чому звичайна академічна підготовка заважає художникові працювати в промислах. Він наводить повчальний приклад з художницею Є. Прибильською, яка після закінчення Київського художнього училища почала керувати поміщицькою майстернею килимарства і вишивки. Художниця не поспішала вчити селян академічному ма-

люнку (зауважимо, що в училищі вона не отримала ніяких знань про народне мистецтво), а сама стала ученицею, але вже «народної академії». Потім вона домоглася значних успіхів у вихованні сільської молоді. Її учнями були такі видатні майстри, як Г. Собачко, П. Власенко, Н. Вовк та ін. Стаття Ю. Лашука побудована на матеріалі аналізу досвіду підготовки кадрів для художніх промислів на Україні, тому тут знаходимо багато цікавих фактів з історії організації цієї справи.

Упорядники збірника не претендують на вичерпну повноту висвітлення питань про народне мистецтво. На нашу думку, є цінним досвід в організації художніх промислів прибалтійських республік. Наприклад, в Естонії ними керують республіканське товариство «Уку», що має відділення в містах і районах. Майстри-надомники отримують від організації матеріали, їм гарантовано збут готових виробів, вони забезпечують всім необхідним для творчого зростання і розкриття індивідуальних здібностей. Якщо «Уку» концентрує увагу на створенні сувенірів, то об'єднання «Коду» спеціалізується на побутових художніх речах.

У Латвії роботу художніх промислів очолює етнографічний музей республіки. Важливим стимулом їх розвитку є періодичні ярмарки, які влаштовує музей.

Збірник «Проблеми народного мистецтва» — це перша спроба об'єднати колективні зусилля, спрямовані на розв'язання важливих питань розвитку народного мистецтва, і на нашу думку, спроба досить вдала. Всі статті у збірнику підготовлені на високому науковому рівні, тісно пов'язані з практикою. У книзі знайдуть для себе цінні матеріали всі, хто цікавиться народним мистецтвом: і мистецтвознавці, і організатори народних художніх промислів, і художники. Зацікавлять читачів і репродукції окремих зразків народної художньої творчості, які вміщені в кінці книги.

А. Г. ДАНИЛЮК

Львів

ДОСЛІДЖЕННЯ ПРО НАРОДНЕ ХАРЧУВАННЯ

Л. Ф. Артюх.

Народна їжа українців і росіян північно-східних районів України.—

К.: Наукова думка, 1982, 159 с.

Книга Л. Ф. Артюх присвячена аналізу одного з елементів матеріальної культури двох споріднених народів — українців і росіян. Історична і культурна спільність східних слов'ян знаходить вияв у всіх сферах побуту. Разом з тим дослідження етнографії показали, що кожному народові при спільності мови й традиційної культури в цілому притаманний поділ на обласні групи, що сформувались внаслідок конкретних умов історичного розвитку, міграцій

населення, міжнаціональних контактів. У зв'язку з цим в останні роки приділяється спеціальна увага вивченню побуту різних народів у зонах контактного розселення. Зокрема, на території УРСР досліджувались національні групи, які здавна там спільно проживають, однак при цьому не розглядалося харчування населення. Книга Л. Ф. Артюх відкриває ще один напрямок у дослідженні міжетнічних взаємодій.

Порівняльний аналіз культури двох народів дає змогу глибше розглянути етнічні характеристики, виявити специфічні й спільні риси, визначити давні джерела і пізніші запозичення. Вивчення їжі в цьому плані особливо перспективне, бо, порівняно з іншими елементами матеріальної культури, вона помітніше зберігає давні традиції, але при цьому сприйнятлива до нововведень. Сучасний технічний прогрес, урбаніза-

ВИДАННЯ З ПИТАНЬ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Проблеми народного искусства.—

М.: Изобразительное искусство, 1982, 135 с.

Книга «Проблеми народного мистецтва» підготовлена в секторі декоративних мистецтв Науково-дослідного інституту теорії і історії образотворчого мистецтва Академії мистецтв СРСР (під редакцією М. Некрасової і К. Макарова). До збірника ввійшло 12 наукових статей, у яких розглядаються найважливіші проблеми народної творчості.

На сьогодні вже обґрунтована природа народного мистецтва. Основа його — ручотворне виготовлення виробів, своїм призначенням пов'язаних з побутом. Майстер успадковує і продовжує традицію, що сформувалася в місцевих умовах і змінюється разом з ними. Його творчість є відповіддю на життєві потреби колективу. Саме на цих особливостях зосереджує увагу М. Некрасова в статтях: «Актуальні проблеми теорії і практики народного мистецтва в світлі постанови ЦК КПРС «Про народні художні промисли та «Народне мистецтво як проблема колективного й індивідуального».

ція й інтернаціоналізація побуту, вносячи суттєві зміни в асортимент продуктів, що використовуються сьогодні, способи їх обробки й споживання, не змінили традиційної системи харчування, яка стійко зберігається до нашого часу.

Л. Ф. Артюх у своїх роботах розглядає українську народну їжу в різних аспектах. В першій монографії авторка подала опис повсякденного харчування й обрядових трапез українців у докапіталістичний та радянський періоди, у статтях проводила порівняння з деякими елементами ритуальних трапез у інших народів¹. У рецензованій книзі матеріал значно розширено і поглиблено. Порівняння їжі росіян і українців дається в широкому плані (повсякденна, обрядово-ритуальна, календарна) і охоплює значний відрізок часу (кінець XIX — початок XX ст. і сучасний період). В основу роботи покладено великий матеріал польових спостережень. Крім того, залучаються публікації, що характеризують культуру й побут росіян та українців, а також документи архівів і літописи, що значно розширює хронологічні рамки дослідження.

У вступному слові авторка визначає район, де проводились етнографічні спостереження: межуючі райони Північної Слобожанщини та Лівобережного Полісся. Ця місцевість — колишнє Дике Поле, — почала активно заселятися в середині XVII ст. після зведення Белгородської лінії укріплень, що служила захистом від нападів з півдня. На порубіжну територію стікалися переселенці з українського Подніпров'я, Правобережної України та центральних північних губерній Росії. Етнічний склад населення сформувався до середини XIX ст.

Природні умови сприяли швидкому розвитку традиційного для східних слов'ян землеробства у поєднанні зі скотарством. Автор докладно характеризує економіку названого району, залучаючи різноманітний літературний матеріал.

У першому розділі розглядаються особливості повсякденного харчування українського й російського сільського населення північно-східної частини України наприкінці XIX — на початку XX ст. Автор відзначає, що структура й режим харчування в українців і росіян переважно були єдині, — це визначалося і спільністю традиційних типів господарської діяльності, подібним асортиментом вирощуваних культур і порід худоби. У харчуванні сільського населення продукти землеробства переважали над продуктами тваринництва. Українці й росіяни користувались однаковим вогнищем для приготування страв — закритою духовою піччю, так званою «руською», що зумовлювало певною мірою й переважання спільного способу приготування їжі — варіння й тушкування над смаженням.

У спільному балансі продуктів харчування особливо великою була роль зернових, які практично включалися до кожної тра-

пези. Автор виділяє три групи найпоширеніших страв, що включали зернові інгредієнти: рідкі — юшки й супи з круп та овочевих продуктів, напіврідкі каші з круп і більш густі — кваси, саламати, затірки та інші тістоподібні страви з провареного або запареного борошна.

Серед борошняної їжі перше місце, як і у всіх східних слов'ян, належало хлібові, що випікався із вчиненого тіста. З нього ж робили невелике печиво, що доповнювало й урізноманітнювало хлібний запас. Л. Ф. Артюх називає різні їх варіанти, які були розповсюджені в українців. Росіяни також робили хлібну випічку, яка за способом виготовлення й назвами частково збігалася з українською, але й дещо відрізнялася.

Друге за значенням місце після борошняних та круп'яних займали овочеві продукти, особливо картопля. Найпоширенішою обідньою стравою був борщ, який мав різні варіанти виготовлення. Він однаковою мірою споживався й росіянами.

М'ясні продукти використовувались здебільшого як супутні. М'ясну їжу готували звичайно лише у святкові й недільні дні. Автор вказує, що сільське населення даного регіону віддавало перевагу свинині, хоча в інших губерніях частіше споживали яловичину.

Відзначаючи єдність й схожість системи харчування, Л. Ф. Артюх вказує і на певні відмінності. Вона розглядає їх у двох планах: соціальному й етнічному. Переважали соціальні відмінності. При цьому в кожній соціальній групі складався визначений набір характерних страв, схожий у обох народів. Етнічні відмінності проявлялися у деяких особливостях повсякденної кухні, у відбірковості й перевазі окремих продуктів і страв.

Проведене дослідження дозволило встановити, що в кінці XIX — на початку XX ст. внаслідок активізації міжетнічних контактів посилились взаємозв'язки у харчуванні, що проходили з деякою перевагою в бік української структури. Однак кожен народ зберігав свої специфічні страви і особливо місцеві назви.

Другий розділ присвячений розгляду обрядової їжі цього ж періоду. Критерієм для вибору страв обрядової кулінарії автор справедливо вважає обов'язковість їх вживання у зв'язку з визначеними діями. При цьому Л. Ф. Артюх відзначає, що як сама обрядовість українців і росіян була більш відмінною, ніж матеріальна культура, так і обрядова їжа мала більше етнічно специфічних рис, ніж повсякденна. Це положення розкривається у ході аналізу деяких сімейних, календарних і трудових обрядів.

Більш докладно автор зупиняється на весільній обрядовості, виявляючи у весільній їжі росіян і українців спільну ще дохристиянську основу. Далі показано, що ці спільні проварки збереглися в кожного народу різною мірою, зокрема коровайний обряд, розповсюджений у XIX — на початку XX ст. у південній зоні східно-слов'янського регіону, був більш розвинений у українців.

У календарній обрядовості (новий рік, масляна, паска, троїцько-купальський цикл

тощо) автор також виділяє ряд спільно-слов'янських рис: синкретичність обрядових уявлень, їх зв'язок з магією плодючості, з культом предків, сімейною обрядовістю. Вони знаходять відображення і у спільності ритуальної трапези. На цьому тлі дослідники виявляють деякі відмінності у культурі росіян і українців, що виражалися у різному значенні окремих продуктів і страв (неоднакова роль при помітній в цілому функціональній спільності у обрядових діях свинини, млинців, короваю тощо).

Обрядам східнослов'янських народів присвячено чимало робіт, але ця тема ще потребує подальшої розробки. Зокрема, недостатньо висвітлювалась роль обрядової трапези і окремих її елементів. У зв'язку з цим вважаємо за потрібне відзначити вдало обраний Л. Ф. Артюх аспект дослідження: розгляд обрядовості їжі у зв'язку з обрядовим дійством. В цьому аспекті доцільно продовжувати дослідження обрядів і обрядової їжі східних слов'ян.

У третьому розділі розглянуто зміни у сучасному харчуванні росіян і українців. Автор відзначає успіхи в економіці Харківської й Сумської областей за роки Радянської влади, що позначилося, зокрема, і на харчуванні населення. Основні напрямки змін пов'язані із загальними досягненнями у господарстві країни, що відбуваються у наш час. Впровадження нових культур у рільництві та городництві, поліпшення сортності рослин і порід худоби, розвиток мережі державної й кооперативної торгівлі на селі створили основу для суттєвих змін у харчуванні обох народів. Л. Ф. Артюх відзначила деякі зміни у спільній моделі харчування сільського населення регіону, які полягають у збільшенні споживання тваринних жирів і м'яса, картопляно-крохмалистих компонентів і у одночасному зменшенні долі круп'яних продуктів та зникненні деяких борошняних страв. З розвитком овочівництва й садівництва у їжі значно підвищився вміст вітамінів, розповсюдились приготування й заготівля різних салатів, ікри, компотів. Зросло споживання страв з пшеничного борошна, й разом з тим припинилась домашня випічка хліба. Хліб у руській печі випікають лише у обрядових цілях.

Авторка відзначає вплив громадського харчування на технологію приготування деяких страв. Так, розширився асортимент овочевих супів, особливого розповсюджен-

ня в цьому регіоні набули страви з рубленого м'яса (котлети, шніцелі, биточки тощо). Традиційний український борщ почали готувати з більшого числа інгредієнтів, використовуючи замість квашеного буряка свіжий. При цьому, як і в інших народів нашої країни, відбувається процес включення у повсякденне харчування колишніх святкових страв. Поряд із спільними змінами у харчуванні населення за роки Радянської влади польові спостереження авторки дозволили відзначити деяке зближення кулінарії росіян і українців, значне поширення деяких у минулому специфічних страв (вареники, галушки та ін.), зменшення відмінностей у харчуванні сільського й міського населення. Однак у повсякденному харчуванні на селі, як і раніше, зберігається в основі традиційна структура, помітна різниця у смаках, виборі й перевагах деяких продуктів і страв.

Розглядаючи сучасну обрядову й святкову їжу, Л. Ф. Артюх виділяє суттєвий момент стосовно хліба — закріплення пов'язаної з цим символіки поваги до праці. Авторка відзначає стійкість збереження коровайного обряду і подекуди символіки харчових атрибутів поховального обряду, однак при цьому спостерігається переосмислення традиційних ритуалів. Л. Ф. Артюх розглядає ці явища у двох аспектах — впливи етнокультурної близькості на міжнаціональній зв'язки та міжнаціональних зв'язків на інтернаціоналізацію культури й побуту. Авторка приходить до висновку, що розвивається процес культурної інтеграції, однак зберігається стабільність у сфері смакових переваг, правил ритуальної поведінки і у збереженні деяких особливостей обрядовості їжі обох народів.

Нова книга Л. Ф. Артюх показала великі можливості вивчення традиційної їжі як етиодиференційуючої ознаки. Ця робота, безумовно, повинна бути продовжена й розвинута. Як відзначає авторка, їжа росіян і українців має багато спільного, проте стійко зберігає певні відмінності, що виявляються у деталях кулінарії, місцевих назвах. При подальшій роботі доцільно було б скласти й опублікувати словник. Це дозволить повніше врахувати спільне й специфічне, притаманне кожному з народів.

В. А. ЛИПІНСЬКА

Москва

Харчування українського народу та його етнографічних груп вже певною мірою вивчене в монографіях і статтях радянських дослідників. Вагомим доповненням до цих праць є монографія Л. Ф. Артюх «Народне харчування українців та росіян північно-східних районів України».

Дослідження народної кулінарії у зоні змішаного проживання українців та росіян має важливе значення для вивчення харчування східно-слов'янських народів.

Північно-східні райони України — Сумська, Харківська, частково Чернігівська об-

ласті — цікавий з етнографічного погляду регіон, заселення якого розпочалося наприкінці XVI ст. українцями та росіянами. Формування матеріальної культури, зокрема харчування, в цьому районі було зумовлене особливостями його заселення (кілька хвиль переселень) та багатівковою взаємодією культури українців і росіян, яка особливо активізується в кінці XIX ст. з розвитком капіталістичних відносин.

Рецензована робота написана на основі історичної та етнографічної літератури, архівних джерел і польових матеріалів, зіб-

¹ Див.: Л. Ф. Артюх. Українська народна кулінарія. (Історико-етнографічне дослідження). — К., 1977; Обрядовий хліб у символіці культурно-побутової спільності народів. — НТЕ, 1976, № 5; Весільне печиво у росіян і українців. — НТЕ, 1979, № 5 та ін.

раних автором в українських і російських селах. У книжці вдало використаний український та російський фольклор, який підтверджує ті чи ті положення. Авторка висвітлює щоденне і обрядове харчування українців і росіян протягом великого хронологічного періоду — з кінця XIX ст. по радянський час.

Книга складається із вступу, трьох розділів та висновків. У вступі обґрунтовується вибір даної теми, висвітлюється історія заселення північно-східних районів України, етнічний склад яких до середини XIX ст., як відзначає дослідниця, «стабілізувався з чисельною перевагою українців при досить високому проценті росіян». Оскільки харчування значною мірою залежить від напрямку господарства, Л. Ф. Артюх зупиняється на основних заняттях українців і росіян (землеробство, городництво, тваринництво, бджільництво), характеризує становище селян після реформи 1861 року.

У першому розділі «Особливості повсякденного харчування українських і російських селян (кінець XIX — початок XX ст.)» розглядаються щоденні страви, напої та режим харчування. В підрозділі «Повсякденні страви» авторка характеризує як рослинні (борошняні, круп'яні, овочеві, фруктові тощо), так і страви тваринного походження (м'ясні, молочні, з яєць). Цінним у рецензованій роботі є те, що буденні страви авторка розглядає в історичному плані — від найдавніших (кашоподібних), які були поширені ще в Київській Русі і збереглися у кулінарії українців і росіян до кінця XIX — поч. XX ст., підкреслює еволюцію в процесі розвитку, вказує час побутування і зникнення окремих страв (приміром квасі, с. 20). Щоденне харчування українців та росіян автор характеризує в тісному зв'язку з класовим розшаруванням, яке відбулося з розвитком капіталістичних відносин, звертає увагу на іжу селян у неврожайні роки.

На основі порівняльного аналізу харчування українців і росіян авторка робить висновок, що їжа селян досліджуваної території за характером, структурою, способами приготування мала багато спільного.

Слід при цьому зауважити, що не всі способи переробки і заготівлі продуктів (приміром капусти, огірків, молока, особливо під час постів) знайшли повне висвітлення в книжці. На нашу думку, домашні заготовки треба було б охарактеризувати в окремому параграфі.

Другий розділ монографії «Обрядова їжа українського і російського населення північно-східних районів України (кінець XIX — початок XX ст.)» присвячений аналізу обрядових страв і печива, що, як відомо, несуть на собі сліди давніх культурних нашарувань і сягають своїм корінням у дохристиянський період. Розділ складається із двох підрозділів. В першому розглядаються обрядове печиво і страви на сімейні свята: весілля (коровай, дивеня, гільце), хрестини («бабина каша») та поминки (коливо, «резніки»). Показано функціональне та символічне значення обрядового печива і страв, розвиток їх форм. Автор виявляє етноспецифічні риси, яких

значно більше у обрядовій їжі, ніж у щоденній (годування молодих кашею, куркою — у росіян, с. 52, 54 та ін.).

Крім того, автор характеризує роль ритуальних страв і печива в календарній та трудовій обрядовості (кутя з узваром — на передріздвяний вечір і голодна кутя; млинці та вареники — на масляну; яйця і паски — на великдень; печиво «сорочки» або «жайворонки» — на 9 березня тощо). Цінним тут є те, що дослідниця виявляє міжетнічні впливи у сфері обрядового та ритуального харчування.

На нашу думку, відомості про поминання померлих після великодня доцільніше було б подати в попередньому підрозділі, де розглядається їжа і печиво на поминки. Оскільки Л. Ф. Артюх обмежилась характеристикою лише обрядового печива і їжі, з її поля зору випав ряд страв, які готували на сімейні і календарні свята. Це дещо збіднило роботу. Слід було б показати асортимент святкових страв, зокрема весільних, його залежність від майнового стану селян та місцевих традицій, порядок подачі страв тощо. Деякі з них не мали обрядового значення, але приготування їх вважалося обов'язковим на те чи те свято. Так, в українських селах Чернігівщини та Сумщини на великдень запікали в печі мале порося.

Третій розділ роботи Л. Ф. Артюх присвячений характеристиці сучасної повсякденної їжі українців і росіян. Авторка переконливо показала зміни в харчуванні селян досліджуваної території у зв'язку з соціально-економічними перетвореннями, які сталися в наш час, співвідношення традиційного і нового у щоденній їжі, зміни якісного та кількісного її характеру, поліпшення дитячого харчування. Аналізуючи сучасну щоденну і обрядову їжу українців і росіян, автор вказує що на базі міжетнічної інтеграції з'являються спільні риси в культурі різних етносів, а особливо в зоні змішаного проживання. Досліджуючи обрядове печиво і страви на сучасних сімейних та календарних святах — роль хліба, короваю, колива і ін., дослідниця приходить до висновку, що ритуальна їжа відіграє нині важливішу роль у сімейній, ніж у календарній обрядовості, визначає основні тенденції розвитку сучасних свят і пов'язаної з ними їжі і печива (зокрема скорочення етапності родинних свят, згасання зв'язку між обрядовою їжею і змістом релігійного обряду).

У розділі варто було б звернути увагу на сучасні способи переробки грибів та м'яса — традиційні й нові, які поширились за останні десятиріччя: соління сала та м'яса в скляних банках, виготовлення домашнього тушкованого м'яса («тушонки») із свинини і птиці, консервування й маринування грибів.

Нова робота Л. Ф. Артюх є вагомим внеском у дослідження харчування українського й російського народів, у вивчення процесу взаємодії та взаємозбагачення братніх культур. Незначні похибки не знижують її наукової цінності.

Т. О. ГОНТАР

Львів

ВПЕРШЕ ОКРЕМОЮ КНИГОЮ

Народні пісні в записах Івана Вагилевича. Упорядкування, вступна стаття і примітки М. Й. Шалата.

К., 1983, 160 с.

Іван Вагилевич (1811—1866) поряд з Маркіяном Шашкевичем та Яковом Головацьким належав до славнозвісного гуртка передової західноукраїнської молоді «Руська трійця», був багатогранною творчою особистістю: поет і перекладач, літературознавець і лінгвіст, історик і етнограф, архівіст і археограф, краєзнавець і бібліограф, археолог і журналіст. І в кожній з цих галузей він залишив свій помітний слід. Недарма академік Ф. Колесса в неопублікованій монографії «Історія української етнографії» писав, що з усіх членів «Руської трійці» І. Вагилевич був найбільш підготовленим і охочим до наукової праці¹. Та особливо цінними і вагомими у спадщині письменника і вченого є його фольклористичні матеріали, що досі залишалися найменше дослідженими. Тому особливе зацікавлення викликає поява книги «Народні пісні в записах Івана Вагилевича», яку підготував до друку М. Й. Шалата. Обізнаність упорядника із творчою спадщиною учасників «Руської трійці» забезпечила високий науковий рівень передмови, відбору й підготовки текстів та опрацювання приміток.

У вступі «Народними піснями зачарований» М. Шалата простежує діяльність І. Вагилевича — фольклориста. Зокрема автор переконливо доводить, що пісня «Злетіли ворони з чужої сторони», яку Вагилевич записав від своєї матері Катерини Загайкевич, позначилася на його найкращому літературному творі, баладі «Мадей». Цікавою є постановка проблемного питання: чи не відбилася прадавня колядка «Ой з Підгір'янка, а з-під соненька» ще на «Слові о полку Ігоревім». На доказ такої думки автор детально порівнює відповідні фрагменти обох творів.

Взагалі Вагилевич в інтерпретації М. Шалати цілком виправдано постає знайомим збирачем народнопісенної творчості. Призбирування фольклору він розпочав ще в студентські роки. Перші записи зробив у своєму родинному селі Ясені (тепер Рожнятівського району на Івано-Франківщині). Місцевий селянин Гаврило Фльока наспівав йому в 1834 році 15 колядних пісень, з яких декілька було надруковано в «Русалці Дністровій» У 1837—1838 і наступних роках записує пісенний фольклор у Болшівці, Глибокому, Деревлянах, Дулібах, Завої, Зарванці, Ляхівцях, Ожидові, Пилипці, Розгірчі, Снієвській Вижньому, Стінці, Тишівниці, Фитькові, Хмелівці, Ясені та інших селах Прикарпаття. Вагилевич уже тоді добре розумів, що одній чи навіть кільком особам неможливо охопити значну територію і нагромадити достатню кількість матеріалу. Тому залу-

¹ Колесса Ф. М. Історія української етнографії (Рукопис). — ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Рукописні фонди. Ф. 14—2, од. збер. 244, стор. 77—78.

чає до записування фольклору своїх знайомих, переважно товаришів по навчанню. Йому передають цінні записи Михайло Тим'як (Золочівська округа), Андрій Маковей із Яворова (Перемиська округа), Юліан Скопчинський із Пилипча (Чортківська округа), Яків Головацький із Тура і Чепелів (Золочівська округа), Степан Лудчик із Русова (Коломийська округа), Михайло Медвідський із Славського (Стрийська округа), Іван Бірецький з Кальниці, Суковатого, Радожиць, Дошні, Вислока, Ославців, Лішоватого і Кам'янки (Сяноцька округа), Павло Свірчевський із Вишні (Перемиська округа) та відомий польський поет Вінценти Поль. Пробував Вагилевич придбати й записи мелодій до колядних пісень. Більша частина цих матеріалів зберігається нині між рукописами вченого у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка АН УРСР. Крім того, впорядковані й переписані Вагилевичем колядки є в колекціях Москви, Вроцлава і Праги.

Увагу не одного дослідника привертало опришківські пісні та інші фольклорні записи І. Вагилевича. Чимало з них розпорошені по різних наукових працях вченого, як друкованих, так і тих, що досі залишаються в рукописах. Досягненням Вагилевича був застосований ним принцип класифікації колядок і щедрівок. Він групував їх залежно від призначення, тобто кого з членів сім'ї у них звеличувалося (господаря, господиню, дочку, сина тощо). Заслуга дослідника в тому, що він зумів належно оцінити вироблену протягом століть народну традицію і сміливо застосував її для наукової класифікації записів. Такої ж систематизації колядних пісень дотримувалися В. Гнатюк, В. Шухевич та інші визначні фольклористи.

Не змінив її в основному і М. Шалата.

Окрім перлин народнопісенної культури, значна частина яких ввійшла до рецензованої книги і вперше опублікована окремим виданням, Вагилевич залишив і винятково цінні фольклористичні дослідження. Його стаття «Передговорік к народним руським пісням», вміщена в славянському альманасі «Русалка Дністровая» (1837) стала визначною подією не тільки в історії української фольклористики, в ній найрішучіше було засуджене кріпосництво. І робилося це в задушливій атмосфері суспільно-політичного життя Австрійської імперії більш ніж за десятиріччя до скасування панщини. Не раз відзначалася в літературі наукова цінність «Слов'янської символіки», «Шолудивого Буняка» та інших його розвідок.

В додатку після текстів вміщено 14 мелодій. Цю частину книги підготував композитор і музикознавець Ю. О. Корчинський. Нотні зразки взято з того ж регіону, що й Вагилевичеві записи, але в широкому розумінні цього слова. Наприклад, слова колядки «Ой долів, долів, долів луженьки» записано в с. Ясені (тепер Рожнятівського району Івано-Франківської області), а мелодію в с. Крушельниці Сколівського району на Львівщині; там же зафіксовано наспів колядки «Гордий і пшаний пан господарю» до тексту, що походить із села Розгірчого біля Стрия і т. д. Коли ж врахувати, що мелодії часто ма-

ють істотні відмінності навіть у близьких селах, то залишається хіба побажати, щоб надалі нотні додатки публікувалися з тих же населених пунктів, в яких записано й тексти. А ще краще було б фіксувати їх від якомога ближчих родичів чи нащадків співаків, пісні яких дійшли до нас з минулого. Варто спробувати встановити й тих односельчан, якщо прями родичі відсутні, які перейняли колись пісенний репертуар від попередніх носіїв через 2—3 покоління. Хай і не повністю, але принаймні частково у нас час зробити це не так уже й важко. При цьому доводиться констатувати, що в серії «Народні пісні в записках письменників» є публікації, у яких мелодії займають надто мало місця. Небагато їх і в рецензованому виданні: всього 14 на 162 тексти.

Знаючи можливості видавництва, упорядник при відборі текстів до книги надавав перевагу неопублікованим творам. Але

МОНОГРАФІЯ ПРО БІЛОРУСЬКІ КИЛИМИ

Д. С. Тризно.

Беларускія дываны і габелены.—

Мінск: Навука і тэхніка, 1981, 128 с.

Килимарство в Білорусії має давні й багаті традиції, що сягають глибин століть. Проте цей цікавий і характерний вид білоруського народного мистецтва залишався досі мало вивченим. Книга С. Д. Тризно заповнює цю прогалину. Вона, фактично, є першим ґрунтовним дослідженням у цій важливій галузі про білоруське народне декоративно-прикладне мистецтво. Написання книги передувала тривала і копітка робота з численними архівними документами, літературними джерелами, великою кількістю фактичних матеріалів із збірок музеїв, експозицій виставок та безпосередньо з виробництв. Вдало використано також фольклорні записи. Все це дозволило автору створити змістовну монографію про розвиток у Білорусії килимарства з давніх часів до наших днів, проаналізувати різноманітні типи білоруських килимів і розкрити їх художні особливості.

Книга має чітку структурну побудову. Вона складається з трьох розділів, присвячених килимарству дорадянського періоду та килимам і гобеленам радянського часу. Спочатку розглядаються народні килими, і це цілком правомірно, бо в дожовтневий період саме на домашньому виробництві базувалося білоруське килимарство. Автор дослідження послідовно простежує історію розвитку цього виду мистецтва на білоруських землях, характер його побутування, різні техніки виготовлення, художні особливості. Цікавиться народним мистецтвом і збирати його зразки почали відносно недавно, десь з другої половини XIX ст., а найдавніші килимові вироби білоруських майстрів збереглися лише з XVIII ст. Однак з письмових джерел вид-

оскільки записи Вагилевича поруч з Шапкевичевими в цій серії є найдавнішими, то, певно, доцільно було видавати не вибрані зразки, а всі без винятку і навіть з додатком дослідницьких матеріалів автора.

Сумлінно опрацював упорядник примітки до збірки. В них називаються джерела, з яких узяті текст, зазначаються назви попередніх публікацій (якщо такі були), упорядник порівнює різні варіанти, надає помітки Вагилевича біля пісень, подає їх оцінки з епістолярії, уточнює прізвища та імена співаків тощо.

Публікація «Народні пісні в записках Івана Вагилевича» — це помітне надбання української радянської фольклористики, вагомий внесок у вивчення спадщини «Руської трійці».

Г. В. ДЕМ'ЯН

Веречанка,
Чернівецька обл.

но, що килими виготовлялися на території Білорусії вже в XIV—XV ст., а можливо і ще раніше, адже вони були вже при Київській Русі. Про все це переконливо розповідається в книзі та підтверджується достовірними джерелами. Таким чином автор дослідження відхиляє точку зору деяких етнографів, за якою килимарство в Білорусії стало розвиватися тільки з XVIII ст. з появою мануфактурного виробництва, а після їх закриття поширилось і серед народу.

Аналізуючи білоруське народне килимарство, Д. С. Тризно відзначає, що воно розвивалося переважно у формі домашнього виробництва і задовольняло потреби сім'ї, з ринком же було пов'язане мало і, саме тому зберегло свій глибоко самотутній характер. Разом з тим воно не було ізольоване від зовнішнього світу. Формування його традицій відбувалося в тісному і безперервному взаємозв'язку з килимарським мистецтвом російського і українського, польського, литовського та інших народів. З письмових матеріалів відомо, що в XVI—XVII ст. у Білорусію надходило чимало східних килимів, що своїм мистецьким рівнем безумовно впливали на творчість місцевих майстрів. У результаті відбувалися взаємовпливи і взаємозбагачення мистецтв різних народів. У килимарстві це проявилось не тільки в спорідненості технічних засобів, а й наявності подібних або однакових орнаментальних мотивів, принципів їх трактування і композиційного розміщення.

Характеризуючи особливості білоруських народних килимів, Д. С. Тризно вказує, що найбільш поширеними є безворсові (гладкі), тобто декоративні покривала (постілки), килими, «гродненські коври» або подвійні тканини, виконані перебіркою, закладкою, вибіркою, багатореміжною і змішаними техніками. Ними оздоблювали житла, користувалися під час народних обрядів (весільних, похоронних тощо). Народним килимовим виробам були притаманні пере-

важно геометричні й рослинні візерунки, інколи зооморфні мотиви, а також людські зображення. Надзвичайним явищем в європейському узорному ткацтві, за визначенням автора книги, є так звані «гродненські коври» або подвійні тканини, що мали вузький регіон побутування, зокрема в межах таких осередків, як Гродно, Августов, Белосток (нині ПНР). Ці досить старовинні за походженням і високохудожні за характером оздоблення типи килимових виробів продовжують виготовлятися і в наші дні в Гродненській і Брестській областях, а також у сусідніх з ними воеводствах ПНР, але їх складна і унікальна ткацька техніка зазнала помітних видозмін, зумовлених використанням сучасних матеріалів, удосконаленням верстатів тощо.

Широкий розвиток народного килимарства послужив сприятливою базою для виникнення в Білорусії в кінці XVII і першій половині XVIII ст. килимарських мануфактур. Серед них відомі Радзівіловські в Несвіжі, Мирі, Кореличах, королівські графа Тизенгауза в Гродно, князів Огінських в Слонімі та ін. Найбільший розквіт білоруського мануфактурного ткацтва припадає на середину XVIII і першу половину XIX ст. Автор дослідження доказово стверджує, що там працювали білоруські майстри, які досконало володіли різними ткацькими техніками. Вони виготовляли високохудожні шпалери (гобелени), ворсові і гладкі килими та інші узорні тканини. Імена більшості з них залишилися невідомими, до нас дійшли тільки деякі; так на шпалері «Парад військ під Заблудовим», виконаній на Радзівіловській мануфактурі в Коралечах, на зворотному боці зазначено ім'я і прізвище ткалі Анастасії Маркевич.

Розглядаючи окремо мануфактури князів Радзівілів, Огінських і Гродненську королівську графа Тизенгауза, Д. С. Тризно подає відомості про історію їх виникнення і розвитку, розповідає про асортимент виробів, зупиняється на характеристиці художньої сторони продукції. Досить широко і фахово аналізуються сюжетно-тематичні композиції гобеленів, в яких знайшли відображення відомі історичні події. Помітне місце в асортименті виробів займали орнаментальні килими, що ткались здебільшого ворсовою технікою. Але, як відзначає автор монографії, їх виробництво набуло великого розвитку при монастирських і поміщицьких майстернях. Крім того в містах і містечках ремісники за замовленнями більш заможної шляхти виготовляли «двірські» килими і шпалери. Орнамент на них виконувався переважно в народних традиціях. Однак вводились і західноєвропейські мотиви в стилі барокко й класицизму, а також натуралістично трактовані квіти, кошики з фруктами, гірлянди тощо.

Мануфактурне килимарство, як відомо, ґрунтувалося не тільки на використанні безплатних робочих рук і таланту народних майстрів, а й на традиційних способах їх виготовлення з усталеними принципами ткацтва та їх художнього оформлення. Проте з часом впроваджуються удосконалені технічне обладнання, способи

обробки сировини, виготовлення та фарбування пряжі, а також застосовується нова техніка ткацтва, що дало можливість виробляти килими із складнішими узорами. В народне килимарство проникають й деякі властиві «двірським» килимам натуралістичні елементи, а також прийомі трактування орнаментальних форм. Проте ті запозичення, що залишилися в народному килимарстві з мануфактурного, були незначними. В основному воно продовжувало зберігати традиційні форми, які й надалі залишалися визначальними в його розвитку. В другій половині XIX ст. мануфактурне виробництво зовсім зникає.

За роки Радянської влади розпочався новий період у розвитку білоруського килимарства. Розрізнені майстри об'єднані в кооперативно-промислові артілі, де забезпечуються необхідними для ткацтва матеріалами. Для них організовуються замовлення і збут готових виробів. Важливе значення має залучення народних майстрів до участі на виставках. Особливого розквіту набуває килимарство в Білорусії в повоєнний період. Автор книги розглядає цей період досить широко. Аналізуючи візерунки народних килимів, Д. С. Тризно відзначає, що в 50-х роках ім були притаманні строгі геометричні композиції і стриманий колорит, а з кінця 60-х ткалі віддають перевагу пишним рослинним орнаментам, гама стає насиченішою завдяки яскравим кольорам. При всіх цих загальних рисах орнаментально-коліористичного вирішення килимових узорів, в окремих областях республіки простежуються деякі місцеві відмінності. В книзі розглядаються характерні регіональні особливості узорів у килимових виробках Гомельської, Гродненської, Мінської, Вітебської, Могильовської областей, аналізуються їх орнамент, композиційна побудова, кольорова гама, простежуються зміни, що сталися в оздобленні килимів ручного виробництва протягом останнього періоду. В книзі значна увага приділяється килимам машинного виробництва.

Окремий підрозділ у книзі відведено гобелену. З усіх видів сучасного білоруського декоративного мистецтва, за визначенням автора, він є наймолодшим. Перші кроки по його відродженню були зроблені художниками і майстрами килимарства ще в 50-і роки. В ті роки за характером трактування вони нагадували старовинні шпалери мануфактурного виробництва, виконані за ескізами живописців і графіків. Особливо широкого розвитку набуває білоруський гобелен з кінця 60-х і початку 70-х років. У цей час над їх створенням активно працюють молоді художники в основному фахівці з декоративно-прикладного мистецтва, які вносять у гобеленне мистецтво свою манеру трактування. Вони звертаються до значних і змістовних тем широкого громадського звучання. Великий внесок у розвиток сучасного білоруського гобелена зробили народний художник СРСР М. Савицький, заслужений діяч мистецтв Білоруської РСР О. Кіщенко, художниця Г. Бельтюкова. Їх твори прикрашають інтер'єри ряду громадських споруд і позначені рисами монументальності й образності. Книга Д. С. Тризно містить

цінний науковий матеріал, і є вагомим внеском у дослідження білоруського килимарства. Разом з тим вона має і практичне значення, служитиме своєрідним посібником не тільки для художників професіо-

налів, які працюють у цій галузі декоративно-прикладного мистецтва, але й для народних самодіяльних майстрів.

А. К. ЖУК

Київ

КНИГА ПРО ФОЛЬКЛОРИЗМ ТВОРЧОСТІ В. НАЗОРА

Е. Н. Пашенко.

В. Назор и фольклоризм в хорватской литературе.—К.: Наукова думка, 1983, 282 с.

Молодий дослідник Е. М. Пашенко поставив перед собою завдання висвітлити зв'язки видатного хорватського письменника Володимира Назора з народною творчістю. Легендарний партизан В. Назор був не тільки видатним громадським діячем, але й талановитим майстром художнього слова. Його творча спадщина досить велика. Кілька десятків поетичних і прозових книг, переклади, теоретичні дослідження, щоденники склали 21 том академічного видання, яке здійснено у Загребі протягом 1976—1977 років. Його твори відзначаються цілісністю, гармонійністю, досконалістю форми і змісту. Цю особливість його творчості відзначає академік М. Т. Рильський у своїх знаменитих «Вечірніх розмовах». І хоч не все написане однаково рівноцінно з художнього погляду, однак багато творів з його доробку належать до найкращих досягнень слов'янської культури.

Торкаючись секретів майстерності В. Назора, Е. Пашенко на основі аналізу численних творів показує, що усій діяльності письменника властиве взаємопроникнення епічного та ліричного начал. Талановито інтерпретуючи міфи і легенди, давні казки, народні оповідання, перекази, письменник стверджував ідею про те, що існує великий слов'янський світ з своїм багатим героїчним минулим, і тим самим скріплював віру в непереможність справи борців за свободу народів. Найбільше це проявилось в образах, витоках «Слов'янських легенд», які складаються з циклів «Боги», «Герої», «Віли» і філософсько-алегоричній поемі «Живана».

Детально розглядаючи прозовий доробок В. Назора, Е. Пашенко проводить цікаві типологічні зіставлення і відзначає, що такі твори, як роман «Криваві дні», відома новела «Велетень Йоже» написані саме під впливом усної народної творчості Хорватії та інших слов'янських народів, а алегоричний твір «Бошкаріна» під впливом творчості М. Гоголя, якого дуже любив і шанував хорватський митець. Не тільки художні та композиційні прийоми, сюжетні деталі, але й епічність, ритміка, внутрішній «дух» говорять про близькість художніх творів В. Назора до видатного російського письменника. Але аналогії засвідчують не формальне наслідування, а навпаки, переконливо доводять виключну своєрідність

творчості В. Назора і найбільше в трактовці долі і характеру простих трудівників.

Надзвичайно цікавий доробок В. Назора в жаїрі казки, де використані найрізноманітніші фольклорні мотиви.

На матеріалах народної творчості написав В. Назор великий цикл «Істрійських оповідань», в яких висловив свої філософські та етичні переконання. Е. Пашенко ґрунтовно розглянув структурні особливості кожного твору, його стилістику, образність, метафоричність, виведені характери.

Суттєвою особливістю дослідження Євгена Пашенко стало і те, що творчість письменника він бачить у діалектичному розвитку, не замовчує її певних недоліків, абстрактних теоретизувань і споглядально-поверхових моментів.

Партизанський період і битва проти фашистських поневолювачів стає підсумковим етапом творчого шляху В. Назора і ніби своєрідним узагальненням його шукань. В ці роки письменник остаточно поєднує свою долю з долею народу, бере безпосередню участь у визвольній боротьбі, а в творчості розвиває кращі традиції прогресивної літератури Югославії. Ветуп до лав антифашистського руху опору означав для митця і духовне оновлення. Уже в перші дні після приходу до партизан він створює пісні-марші «Кулетет», «Червона зірка», які стали народними. Його прекрасна книга-щоденник «З партизанами» — найзначніша в Югославії художньо-документальна хроніка народно-визвольної боротьби проти фашизму. Видатним явищем стала і поєва відомого збірника віршів «Пісні партизанки», видрукованого у 1944 році «в лісі», тобто в партизанському таборі, за визначенням самого автора. Десятки віршів цього періоду зазвучали як народні пісні — «На поминках», «Партизанка» тощо. Після звільнення В. Назор був обраний головою Президії Народних зборів Хорватії, проводив величезну культурно-освітню роботу, керував роботою Першого конгресу діячів культури Югославії.

Наприкінці автор монографії справедливо зазначає, що типологічно літературна спадщина хорватського письменника споріднена з художньою діяльністю митців слова його часу. В цьому зв'язку особливої уваги заслуговують моменти, які дозволяють порівнювати творчість В. Назора з раннім М. Горьким, Лесею Українкою, С. Есеніним, М. Рильським, П. Тичиною, Я. Купалою, Я. Райнісом, Ю. Тувімом.

Книга Е. Пашенки «В. Назор і фольклоризм в хорватській літературі» є цінним внеском у вивчення слов'янських культур.

В. В. ДЯТЧУК

Київ

З НАШОЇ ПОШТИ

ЗАПИСИ ПРИСЛІВ'ІВ ТА ПРИКАЗОК НА ЧЕРКАЩИНІ

Значне місце у фольклорі Черкащини займають прислів'я та приказки. Це знаходить відображення у матеріалах записувачів народної творчості. Серед фольклористів-аматорів Черкащини добре відоме ім'я С. С. Нехорошева. Велика кількість зразків усної народної творчості, зібраних ним, зберігається у фондах наукових інститутів Києва, Москви, Ленінграда. Вони становлять значну наукову цінність, служать першоджерелами для багатьох наукових праць. Найпомітніше місце серед записаних С. С. Нехорошевим зразків належить прислів'ям та приказкам. Близько трьох тисяч зразків прислів'їв та приказок зібрав у межах області черкаський фольклорист-аматор І. П. Гуріненко. Крім цього, він записав майже 200 народних пісень, багато легенд та народних оповідань про Шевченка, Симиренку, Короленку. Плідно попрацював на фольклорній ниві В. Г. Смовж. Записи почав він робити на Смілящині близько п'ятдесяти років тому, збираючи паралельно як краєзнавчі, так і фольклористичні матеріали. В Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР зберігається велика кількість записаних ним прислів'їв та приказок, пісень, дум, легенд, народних оповідей про Богдана Хмельницького і про гайдамацький рух, декабристів і Тараса Шевченка, про героїв громадянської та Великої Вітчизняної воєн.

Ентузіасти-збирачі народних перлин роблять вагомий внесок у справу збереження і вивчення народних усномовних скарбів свого краю. Про значення подібної роботи свого часу добре сказав І. Я. Франко, підкреслюючи, наскільки велике значення для науки має те, що збирачі фольклору «стараються вичерпати запас етнографічних фактів у певній околиці, подати, приміром, весь репертуар пісень, оповідань і т. ін. якогось незвичайного оповідача чи распада, вичерпати запас доступного однорідного матеріалу в цілм краю»¹.

¹ Франко І. Вибрані статті про народну творчість.—К., 1955, стор. 240—241.

Іноді важко сказати, які прислів'я та приказки належать тому чи іншому етносу, а то й взагалі неможливо визначити з якої місцевості, міста чи села, ведуть вони початок. Як у морі неможливо виділити краплини води, що потрапили в нього з Дніпра чи Дунаю, з Буга чи Десни, так само важко розділити прислів'я, що формувалися на Черкащині чи Полтавщині, Вінничині чи Одещині. Тому ми тут говоримо не про прислів'я і приказки Черкащини, а лише про записи зразків даного жанру в цьому краю.

Жителі області справедливо підкреслюють значення прислів'їв у трудовій діяльності людини: «Пісня працювати помагає — приказка мову оживляє», «Не тільки вмій орати, умій і приказку до діла сказати», «Прислів'я знаєш — людею навчаєш»².

У міру того, як ширшали горизонти людського мислення, збільшувався і змістовний діапазон прислів'їв та приказок. У своїй сукупності вони відображають погляд народу на добро, справедливість й людяність. Вони звеличують чесність і ідним сміхом карають зло, облуду і лакейство. Добре слово завжди мовиться про працюючих людей і особливо настійно засуджуються лінощі.

Використання прислів'їв та приказок в мовному спілкуванні людей — явище загальновідоме. Про тісний зв'язок прислів'їв та приказок з живою розмовною мовою говориться і в самих прислів'ях: «Без приказки та прислів'я ні весілля, ні новосілля», «Хто знає прислів'я, той здобуває довір'я».

Наприклад, у селах Черкаського та інших районів області побутують такі прислів'я та приказки: «Гарний, ніби в квітах народився», «Черства душа не дасть гроша», «Легкий на згадку, як коноплі на прядку», «Він такий, що й у себе вкраде», «Говорить, ніби килим стелить», «Не людина, а туман», «Людам кива, що жнива, а своє поле виспалося», «Бреше, як пряжу чеше», «Язик, як шпилька», «Сказав,

² Рукописна збірка прислів'їв та приказок Черкащини, стор. 2. Збер. у автора. Далі при посиланні на цю збірку в тексті зазначаємо лише сторінку.

мов піску в очі кинув», «Там, де праця добра, там і хліб, як золото», та багато інших³.

В художній формі прислів'я та приказки, що записані на Черкащині, передають загальні риси і особливості явищ природи, суспільного життя і особистих стосунків людей. Вони носять, як правило, узагальнюючий характер: «І Черкаський край має свій звичай», «Як здоров'я нівроку, тоді все по боку», «Життя прожити — не мед-горілку пити», «Ще не нівка — своя рослинка», «Добра людина — приємна й хатина» (стор. 281).

Записані в області прислів'я, пройшовши відстань часу, зберегли для нас і ті конкретно-історичні ситуації, ті стосунки, які мали місце до Великої Жовтневої соціалістичної революції між простим народом та панівними верствами. Народне слово заздужувало феодально-кріпосну та капіталістичну системи гноблення, соціальну несправедливість: «Про пана слава зів'яне», «Бідні гнули в роботі, пани жили у злоті», «Від панської ласки мали одні синяки та латані торбинки», «Пан пожаліє, що зима нагріє: не заморозить, так завіє», «Царський милості і чорт не рад», «Пісні стихли — знай цар іде», «Ой ниво, ниво, як гірко жати: приробить бідний, а їсть багатий», «Багатий не знав, де добро діти, бідний не мав чим дітей нагріти», «В бідного руки пухнули від роботи, в багатого жир наростає від підлоти», «Казав багач: дам калач, та слово його бідному в горлі застрягло», «Багатий гуляв, а бідному піт очі заливав» (стор. 4).

Багата талантами Черкаська земля! Тут народилися Богдан Хмельницький, Максим Залізняк, Т. Г. Шевченко, І. С. Нечуй-Левицький, С. С. Гулак-Артемовський, М. О. Максимович, Л. П. Симиренко, І. Д. Черняхівський, О. І. Корнійчук, С. Д. Скляренко, Ю. К. Смолич та багато інших. І всі вони змалку ввібрали в себе і волелюбний дух народу та його безмежну мудрість, з дитинства виховувалися, зокрема, на прислів'ях та приказках, на піснях і думах.

Як найбільш рухомий і найактивніший жанр усної народної творчості прислів'я та приказки використовуються у процесі розмови, суперечки. Люди в енергійному збудженні, щоб підтвердити свою правоту, узаконити правильність сказаного, апелюють до авторитету народу, тобто до його мудрості і, найчастіше, до прислів'їв та приказок. Під час цих словесних діалогів чи монологів прислів'я використовуються або в тому варіанті, який успадкувався народом від попередніх поколінь, або ж як новий варіант старого прислів'я. Таких варіантів може бути безліч. Але навіть у нових прислів'ях початком, як правило, виступає більше чи менше, іноді навіть малопомітна частина давнього прислів'я.

Відоме прислів'я «Робить, як мокре горить» в нових умовах варіюється так: «З його роботи, як з-під старих жорен боршна», «З ним наробиш, як неклепаного

косою накосиш: тільки руки та душу вмучиш» (стор. 283). Варіанти прислів'їв і характер їх вживання часто залежить від групи співрозмовників, від їх професії чи специфіки трудової участі.

В прислів'ях та приказках досить яскраво виявляється тенденція традиційності, яка, переживши багато поколінь, є активом культури кожного народу, який зумів внести у загальноосвітню скарбницю частину свого таланту. Поряд з іншими здобутками усної народної творчості прислів'я та приказки як синтез великих зусиль колективного розуму і емоційної наснаги відіграють велику роль у пізнанні й вихованні морально-етичних принципів. Конденсуючи в собі найсуттєвіше із життєвого досвіду цілого ряду поколінь, вони в своєрідній художній формі влучних висловів відображають погляди на дійсність, які сформувалися в широких народних масах. Звідси їх надзвичайна популярність.

Як жанр прислів'я та приказки — своєрідні художні твори, різноманітні за тематикою і функціями у соціальній сфері. Їх особливістю є, зокрема, те, що вкладаються в одне граматично і логічно закінчене речення, прислів'я та приказки слугують як узагальнення або висновок до сказаного. Про таку їх особливість говорить і сам народ: «Прислів'я сказав — думку зв'язав». Своєрідністю відзначається і сама традиційність прислів'я та приказок. Вони досить стійкі в своєму тексті, хоч і підпорядковуються загальному закономірному зв'язку народної творчості з життям. У старих прислів'ях та приказках смислові зміни незначні. Жителі Черкащини так визначають традиційну особливість самих прислів'їв: «Старе прислів'я не зношується, а прихорошується», «Завжди до діла старе прислів'я» (стор. 1).

Треба брати до уваги й те, що художня якість кожного прислів'я з великою кількістю його варіантів, як ні в якому іншому жанрі усної народної творчості, залежить від того, хто його відтворює (від таланту, здібностей, світосприймання, ступеня обдарованості, почуття краси, естетичного багатства, рівня культури), а також від середовища побутування, від умов та обставин, при яких висловлюється думка повністю або частково. Однак специфікою варіантів даного прислів'я є смислова тождність із одним з найбільш відшліфованих зразків. Навіть неповний чи пошкоджений варіант може бути цінним для порівняльного аналізу при вивченні історичних шляхів виникнення і обставин, які зумовлюють побутування даних зразків. Спочатку створюється ніби один якийсь варіант на основі певного духовного досвіду або практичної діяльності. Потім відбувається його шліфування, в процесі якого одні лексичні елементи усуваються, а на їх місце стають кращі, художньо виразніші, влучніші, дотепніші, мудріші. Вивчення варіантів дає можливість скласти уявлення не тільки про стан побутування, а й певною мірою про історію чи першоджерела усномовного зразка.

Прислів'я та приказки радянського часу на Черкащині, як і на всій Україні, пройняті громадським пафосом, художнім осмисленням і утвердженням здобутків со-

ціалізму в найширших сферах суспільного життя, громадського і сімейного побуту, чіткістю ідейних позицій. В них утверджуються принципи інтернаціоналізму, соціалістичного гуманізму, радянського патріотизму, дружби народів, наш соціалістичний спосіб життя.

«Ленін і партія — рідні брати, народ повели до ясної мети», «Наша сила, наша слава в дружній Ленінській державі», «З ленінського слова народ п'є мудрість знову й знову», «Леніну слава навік, що щасливо живе простий чоловік», «До Леніна в лагах — від Леніна світло в хатах», «Конституція нова нам розширила права», «В Жовтні піднявся Іван та Омелько, мусили пани покинути насиджену земельку», «Панам прийшов каюк від бідняцьких

ГАЙДАМАЦЬКІ КОБЗАРИ

Серед найкращих творів про велике народне антифеодальне повстання 1768 року на Правобережній Україні — Коліївщину — одне з перших місць належить пісні «Максим козак Залізняк». В XVIII і особливо в XIX ст. вона набула надзвичайної популярності¹. Співали її і в XX ст., зокрема виконували співці-кобзарі Є. Мовчан і П. Гузь². Пісня була окрасою репертуару Першої української капели кобзарів. 1923 року цікавий її варіант записав від учасників капели автор цих рядків:

Мак- сим ко- зак
ко- зак з За- по-

Хор
За- ліз- няк, // ро- ж- я.

Як ви- ї- хав на Вкраї- ну,
як пов- на- я ро- жа.

Максим козак Залізняк, козак з Запорозжя, Як виїхав на Україну як повная рожа. Зібрав війська сорок тисяч в місті Жаботині. Обступили город Умань о днєвній годині.

¹ Записи цілого ряду варіантів пісні див. у зб. «Історичні пісні», К., 1961, стор. 240—247.

² Див.: «Українські народні думи та історичні пісні», К., 1955, с. 596.

рук», «Комунисті — правдолюби, тому з пими прості люди»⁴.

Досліджуючи записані на Черкащині зразки прислів'їв та приказок, ще раз пересвідчуємося про широту побутування цього жанру, виразно бачимо тісний зв'язок їх із загальним фольклорно-літературним процесом на Україні. Активне побутування зразків цього жанру служить ще одним підтвердженням того, що фольклор продовжує жити і дає підстави вважати, що житиме вічно.

В. А. ГОНЧАРЕНКО

Черкаси

⁴ Дет. див.: Гончаренко В. А. З джерел народної мудрості. — Черкаська правда, 7.X 1981 року.

Обступили город Умань, покопали шанці
Та вдарили з семи гармат у середу вранці.
Та вдарили з семи гармат у середу вранці.
Та й набили за годину врагів повні шанці.
Не єдина бідна вдова з города втікала,
Не єдина чорнява за милим ридала,
Отак Максим Залізняк із панамин бився
І за теє гарне діло слави заручився.

У цій пісні народ оспівав одне з найбільших народних антифеодальних повстань на Україні в XVIII ст. і його проводиря Максима Залізняка. Її створено, безперечно, по свіжих слідах події, наімовірніше кимось з учасників цієї епопеї, яка ввійшла в історію під назвою Коліївщини. Можна припустити, що автором пісні був один з кобзарів, які супроводжували гайдамацьке військо своїми піснями, надихали його, закликали до нещадної боротьби з панамі-визискувачами. Можливо, й не кобзар створив її, але народні співці підхопили цю пісню, як і інші, що оспівували історичні події і народних героїв (Морозенка, Нечая, Кармелока та ін.)⁴ донесли до наших часів.

Участь кобзарів у гайдамацькому русі зафіксована в історичних документах і в художній літературі. Вагу і значимість кобзарських співів в часи гайдамаччини добре усвідомлювала розлютована шляхта. Тому жорстока розправа з гайдамаками після придушення повстання не минула й кобзарів. Найжорстокіші присуди гайдамакам виносились шляхетським судом головним чином у селах Кодні та Сербах (на Житомирщині й Поділлі), де було страчено тисячі повстанців.

Збереглась книга протоколів судової комісії в Кодні (так звана «Коденська книга»), досить об'ємний фоліант, написаний польською мовою в різний час, де серед імен тих, хто дістав смертний вирок, згадуються і кобзарі. Так, на стор. 449 записано вирок стратити бандуриста Василя Варченка із Звенигородки; тут же зазначено, що він пристав до гайдамацького загону Ремези і йшов з ним, очевидно, до Умані. Гайдамаків зустріли уманські надвірні козаки й частково побили, а частково взяли в полон, з ними й Варченка. Кобзар був страчений разом з іншими полоненими. Запис на стор. 491 стосується бандуриста Михайла, Сокового зятя,

³ Ці зразки були опубліковані автором у добірці «Мудрість народу». — Черкаська правда, 1968, 2.III.

з с. Шаржиполя, близько Умані. Пояснюється, що гайдамаки взяли його, щоб грав їм 'на бандурі, і за це дали штани й жилетку, що належали панові Долинському, який потім їх упізнав і одібрив; він також звинувачується в грабуку і вбивстві двох євреїв, чого підсудний не визнавав, твердячи, що тільки грав. За вироком судової комісії кобзаря було страчено 29 січня 1770 р.

У тій же книзі на стор. 497 записано: «Прокіп Скрыга, бандурист з Остапова (тепер Житомирської області — М. П.). Навів донських козаків (донсов) на пана Спендовського, в'язав його, «бив і пограбував». І хоч це все не було підтверджено ніким, проте звинуваченню винесено суворий вирок: *теп та бус scięty* (цей має бути страчений), що й було виконано 13 січня 1770 року. Так довелося розплачуватися гайдамацьким співцям за своє мистецтво, за пісні, якими вони підтримували у повстанців дух боротьби з панамі-поневолячимами.

Є відомості ще про одного гайдамаку-кобзаря і досить детальні³. Ідеться про Данила Рихлієвського. За мистецтво бандуриста він дістав прізвисько «Бандурка», а оскільки був малий на зріст, то ще звали «Малий» (звідси, очевидно, й Бандурка, а не Бандура). Народився він у Києві десь біля 1738 року, років десяти почав учитись на кобзі у богуславського кобзаря Матвія Волошина, потім побував у Польщі і, повернувшись по якімсь часі до Києва, став бандуристом при губернаторі Леонтєві. По смерті свого патрона Данило подався на Січ (там, певно, й дістав свої прізвиська Малий і Бандурка), а коли частина січовиків пішла в гайдамаки, пішов з ними й бандурист. Він не тільки грав їм, а при походах часом стеріг гайдамацьке добро і за все це одержував сякий-такий одяг, трохи грошей і навіть у дарунок дістав був бандуру. По ліквідації гайдамаччини царськими і польськими військами Бандурка був заарештований в 1761 р., що далі з ним сталося — невідомо.

Є ще згадка про одного гайдамацького музику на прізвисько Грицько Кобзар (призвиське надано теж, очевидно, за професією); якого, за переказом, записаним П. Чубинським, вбито під Каневом, і могилу його прозвали «Кобзарів шпиль». За яких обставин його вбито — невідомо, певно, його, впіймали шляхетські вояки і теж винесли смертний вирок, а місцеві люди, шануючи його пам'ять, потім насипали могилу і дали їй зазначену назву.

Постаті гайдамацьких бардів неодноразово привертала увагу письменників, які приділяли їм певне місце в своїх творах. Тут насамперед треба вказати на Т. Шевченка, який зі слів свого діда стверджує, що «з гайдамаками ходив кобзар; його називали сліпим Волохом». На цій підставі поет у своїх «Гайдамаках» подав чудовий образ народного співця, який своє мистецтво віддає на службу повсталому народові. Де він узявся серед гайдамаків, звідкіля при-

йшов, Шевченко не пояснює, але з опису усїєї його поведінки напрошується думка, що се січовий вихованець — бойовий дух у ньому не згас, співець звик до козацьких походів, не може стояти осторонь, коли народна маса (тут же і його побратими запорожці) піднялася проти панів збройно відстоювати свої людські права. Так само поет не показує, куди подівся кобзар після придушення повстання. Може, пішов курними шляхами по селах розповідати людям у піснях про недавні події, учасником яких довелося йому бути, а може, спіткала його та ж доля, що й інших кобзарів, які брали участь у походах і діях гайдамаків і потрапили в лабези шляхетських карателів. Але він свою місію виконав: його пісні зробили свою справу.

М. Старицький у романі «Останні орли» змалював образ молодого кобзаря, який «довго співав, воскрешаючи перед слухачами (гайдамаками — М. П.) героїчні часи козацької сили і слави; усї стояли, мов скам'янілі, не підводячи голів». Кобзар цей — фігура в романі епізодична, проте його спів наснажував слухачів-гайдамаків на вчинки, гідні тих, про кого народ склав пісні.

В незакінченій повісті М. Гоголя «Кривавий бандурист» читаємо страшну картину кари гайдамацького кобзаря: з нього зняли шкіру і повісили на шию кобзу на ремені. Але він мужньо зносить пекельну муку і просить свого поводитиря-дівчину не виказувати катам гайдамацьких таємниць.

Г. Данилевський у повісті «Уманська різня», досить яскраво описуючи події, що розгорнулися в Умані 8—10 червня 1768 р., в кінці твору вводить на кін і гайдамацького кобзаря, запорізького козака Дороша Недолю. Він молодий, зрчий і після придушення гайдамаччини опиняється в Москві в складі запорізької делегації до Потьомкіна (там тоді перебував царський двір). Придворне панство на балу просить кобзаря заспівати українських пісень (мода на бандуристів тоді ще при дворі не зовсім зникла), що він і виконує на задоволення слухачів. Цим властиво, його кобзарська місія в гайдамацькому русі й обмежується.

В романі радянського письменника Ю. Мушкетика «Гайдамаки» відтворено образ діда-кобзаря Сумного. Він грає спершу на Січі, потім розважає повстанців у таборі веселими піснями, і за це його хвалить Залізняк; виступає в ролі розвідника, повідомляючи Залізняка про те, що робиться у ворожому таборі; співає в Умані пісню про Хмельницького, і за це губернатор Младанович відбирає у нього бандуру. Дорого заплатив би кобзар за пісні, якби не хлопчик-поводир Петрик: коли діда конфедерати піймали і замкнули в хлівці, Петрик навів гайдамаків, які й визволили його. Але тут же розповідається, як в сутничі з конфедератами загинув ще один кобзар, поплічник Залізняка, молодий Роман.

Згадується в романі і третій гайдамацький бард: генерал Кречетников у штабі говорить офіцерам, що якийсь бандурист навів солдатів на один панський маєток, і вони його пограбували. Можливо, це був той самий Сумний, чи Роман, чи третя

особа — автор не пояснює, а проте він наділив їх характерами і роллю, які притаманні були народним співцям віддавна: кобзар не тільки митець своєї справи, — він патріот і в мистецтві всього себе віддає народові, боротьба якого за краще майбутнє стає і його кровною справою.

Саме такого співця-бандуриста вводить письменник М. Глухенький у романі «Коліївщина» (К., 1971). Автор пише: «Старі сивовусі кобзарі походились сюди (в гайдамацький табір. — М. П.) з різних кінців України». Проте, автор на ім'я називає лише двох — Трохима і Юхима і найбільше місця відводить другому. Він частіше за інших співає гайдамакам різних пісень, його уважно слухають всі, в тому числі й схвилюваний Гонта.

Письменник подає яскраву картину враження, яке роблять пісні кобзарів на гайдамаків.

«Багато з них, співців, привели поводитирі. Вони сиділи один коло одного попід отаманським куренем. Не встигав скінчити один, як починав інший. Пісні і думи, складені самим народом, були гарними і йшли до душі. Слова викарбовували розуміння великої справи, а мелодія знахо-

дила в серці струну і змушувала її бриніти довго-довго. Присутні аж подих за-таїли».

Кобзар співав про зрадника, якого гайдамаки скарали на смерть,

«Щоб не топив нас, гайдамаків,
У холодну воду».

і по закінченні дістав схвальну репліку слухачів: «Знайте, кляті пани, не чіпайте нас!»

Так кобзарські пісні гартували повстанців у борні з ненависною шляхтою. Але не тільки в цьому, за задумом автора, була роль кобзарів у гайдамацькому русі. Вони за наказом ватажків повсталих розходяться по селах України (так було й за часів Хмельницького) і своїми піснями сіють дух непокорі панам, несуть гасла повстання проти своїх гнобителів. Ця кобзарська місія історично виправдана, і таким трибуном-патріотом кобзар увійшов в історію нашого народу, найбільш трагедійною в якій була гайдамацька епопея — Коліївщина.

М. П. ПОЛОТАЙ

Київ

З НАРОДНИХ ДЖЕРЕЛ

Ніжинський державний український драматичний пересувний театр ім. М. Коцюбинського відомий у багатьох містах і селах Радянської України. Живлячись із джерел народної творчості, цей колектив протягом своєї 50-річної праці натхненно несе у широкі народні маси чудове мистецтво Мельпомени.

Його стежки пролягли до віддалених куточків України, Росії, Білорусії, Молдавії, двічі побували ніжинці в гастрольних поїздках на Далекому Сході — і там лунала пісня «Сонце низенько» з «Наталки Полтавки».

У жителів старовинного містечка Ніжина на Чернігівщині ще в дореволюційний час спостерігався могутній потяг до сценічного мистецтва. В цих краях народилася славетна Марія Заньковецька, чие ім'я стоїть в одному ряду з всесвітньовідомими майстрами театру — М. Ермоловою, В. Комісаржевською, Е. Дузе, М. К. Заньковецька та її вірні колеги М. Л. Кропивницький, І. К. Карпенко-Карний, М. К. Садовський, П. К. Саксаганський, М. П. Старицький зробили великий внесок у розвиток народної театральної справи на Чернігівщині. В мистецтві театру вони вбачали один з важливих факторів виховання естетичних смаків трудового люду, підтримували його прагнення до чистих, щирих взаємин між людьми, закликали до боротьби з соціальним злом, несправедливістю. Передові майстри того часу в умовах самодержавства зуміли відстояти народну культуру, численні пісні, легенди, оригінальні думи, казки — ці складові величезної скарбниці фольклору.

Театральний Ніжин був до революції тісно пов'язаний з ім'ям великого російського письменника М. В. Гоголя, чий ювілей відзначається цього року. Він і сам брав участь в аматорських виставах і записав тут не один народний переказ. Твори І. П. Котляревського, Г. Ф. Квітки-Основ'яненка, Т. Г. Шевченка ставилися поруч із драмами О. С. Пушкіна, М. Ю. Лермонтова, М. В. Гоголя, О. М. Островського, які високо цінували культуру братнього українського народу.

У дореволюційному Ніжині було багато народних театральних колективів, які очолювали любителі та улавлені артисти, у тому числі і М. Заньковецька.

Велика Жовтнева соціалістична революція дала новий могутній поштовх розвитку масової народної культури. Докорінно змінилося ставлення до сценічного мистецтва. Ще у важкі роки становлення Радянської влади та громадянської війни у Ніжині розпочало діяльність товариство любителів сцени. 1818 року за рішенням Ревкому було створено спочатку любителівський, а згодом народний театр під назвою «Українська трупа під орудою М. К. Заньковецької». Цей перший радянський справді народний театр у Ніжині мав завдання освітнього характеру — виховання трудящих в політичних, економічних, культурних питаннях, боротьби з прихованими ворогами молоді республіки Рад. Першими його глядачами були білці-червоноармійці, робітники та селяни. Виконувалися вистави-агітки, написані аматорами, а окрасою виступів завжди ставали незабутні народні опери «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Майська ніч» за М. Гоголем, «Чорноморці» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

³ Ястребов В. Гайдамацький бандурист. — Киевская старина, 1886, X.

1922 року в Ніжині на правах любительської відкрилася Державна драматична студія імені М. К. Заньковецької, а вже пізніше постало питання про створення на Чернігівщині робітничо-колгоспного пересувного театру, такого, який за мрією М. Заньковецької, міг би приїхати в її рідні Заньки чи інші віддалені села і познайомити земляків із справжнім театральним мистецтвом.

Отже, в жовтні 1933 р. на Чернігівщині був створений робітничо-колгоспний театр. Почав він свою діяльність в м. Бурині (нині Сумська область) при цукрозаводі. Першою роботою театру була постановка вистави «Украдене щастя» І. Франка. Відтоді вже зіграно близько 300 прем'єр за п'єсами вітчизняної класики, радянських та зарубіжних авторів.

Театр пишається своїми поїздками. Вистави грають на відкритих площадках в сільському саду, біля комбайна, на току, в хаті-читальні. Часто тлом і декораціями стає сільський краєвид. Тисячі концертів, творчих зустрічей провели актори театру на виробництві, у школах, записали чимало пісень, інших зразків народної творчості, особливо обрядів, звичаїв, одягу тощо.

У роки Великої Вітчизняної війни театр перебував на Далекому Сході. Працювали у військових частинах і госпіталах, на заводах, залізничних станціях, у Новосибірських колгоспах. Кошти за вистави перераховували у фонд оборони, зокрема внесли 150 тисяч карбованців на виготовлення танка, якого передали гвардійцям-тайкістам Першого Українського фронту. За воєнний період у госпіталах було дано 923 шефські концерти та вистави.

Тоді в репертуарі театру була представлена майже вся українська класична драматургія, яку глядач завжди цінував за поетичність, музичність та емоційність, за гармонійне поєднання слова, пісні й танцю. Ці вистави з любов'ю зберігають і досі в репертуарі. Разом з тим почесне місце займає російська класична та сучасна драматургія, яка сприяє творчому, професійному зросту режисерів і акторів, ці вистави люблять глядачі.

Ніжинський театр один з найстаріших на Україні. З нього вийшли в широкий світ мистецтва народні артисти СРСР Б. Романицький, Е. Бистрицька, народні артисти УРСР Б. Лучицький, В. Ігнатенко, Ф. Балабуха, заслужені артисти УРСР А. Луцицька, В. Тось, І. Бровченко, В. Авраменко та ін. На його сцені виступали і такі уславлені артисти, як А. Бучма, Н. Ужвій, Ю. Шумський, О. Петрусенко, І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець.

Останнім часом театр здійснив постановку вистав про нашого сучасника. Це «Дикий Ангел» О. Коломійця, «Іркутська історія» О. Арбузова, «Святий і грішний» М. Варфоломеева, «Дороги, які ми виби-

раємо» М. Зарудного, «Весільна подорож» В. Диховичного, «Повнолулля» Ю. Едіса, «Вернись у дім свій» Ю. Мушкетика, «Паризький жених» А. Папаяна, «Перстень з діамантом» О. Левади, «Чужа» Ю. Мокрієва, «Фараони» О. Коломійця та ін., де домінують народна творчість, особливо пісня, переказ, оповідання, легенда.

Коллектив надає творчу допомогу керівникам та учасникам гуртків художньої самодіяльності, народним театрам Полтавщини, Сумщини, Чернігівщини. Режисери і актори нерідко проводять репетиції, семінари, беруть участь у масових заходах культурно-освітніх установ. Разом з художньою самодіяльністю вони включаються в традиційні обрядові дійства, проведення різноманітних урочистостей. Актори театру часті гості на вечорах вшанування передовиків колгоспного виробництва.

За зразкове обслуговування сільського населення 1982 року колектив театру був нагороджений Дипломом Міністерства культури СРСР, ЦК профспілки працівників культури та ЦК профспілки працівників сільського господарства.

Нещодавно театр підготував цікаві спектаклі за п'єсами Дмитра Мегеліка «Тут моє золото» («Вірю в тебе, сину!») та Миколи Печеніжського «Ех, куме, куме!», у яких розповідається про вчорашніх десятикласників, які включилися в артільне виробництво, залишилися в рідному селі.

Відвідуючи міста і села України, бувають в братніх республіках, актори зустрічаються з друзями — трудівниками полів і заводів, знайомляться з різноманітними виробничими процесами, записують пісні, прислів'я і приказки, легенди.

Значних успіхів у створенні образу сучасника досягли актори В. Архангельський, Н. Агієнко, В. Белов, П. Даниленко, Е. Гавєвська, І. Кривонос, Т. Коршикова, А. Мазепа.

На старше покоління рівняються молоді актори Т. Іванова, І. Тертичка, Г. Литвиненко, Г. Коршикова, А. Свисталюк, Р. Дубко, В. Трегубенко, А. Коханюк, Л. Чевичелова, О. Цесельський, О. Король.

Плідно трудяться на ниві мистецтва для народу режисери Ю. П. Табурятський і В. Попов, художник О. Молчанова, технічні цехи, очолювані С. Зеленським, В. Колдченко, Г. Зеленською, М. Морозом, О. Петриком.

За півстоліття свого існування колектив театру показав глядачеві понад 225 тисяч вистав. У будь-яку пору року вдячні глядачі в далеких селах чи невеличких хуторах при переповнених залах гаряче аплодують артистам за їх чудову гру, промовляють теплі, щирі слова вдячності.

В. Т. ВЕРБИЦЬКИЙ

с. Засулля
Лубенського р-ну
Полтавської обл.

ПЕРЕГОРОДЧАТІ ЕМАЛІ ДАВНЬОГО ГАЛИЧА

Мистецтво перегордчатої емалі на давньоруських землях розвивалось безпосередньо під впливом Візантії. Крім Києва, емалі виготовлялись і в багатьох інших великих культурних центрах, зокрема в Галичі — столиці Галицького, пізніше Галицько-Волинського князівства. За останні роки з'явилося багато нового матеріалу, який дає змогу розширити уявлення про виготовлення ювелірних виробів із золота, декорованих перегордчатою емаллю.

У 1975 році видавництво «Наука» випустило монографію Т. І. Макарової «Перегордчастые эмали Древней Руси», де вперше зроблено синтетичний огляд майже всіх відомих пам'ятників цього типу з давньоруської території. В каталогі творів, доданому до монографії, дослідниця називає 158 одиниць. Завдяки детальному порівняльному аналізу збережених в оригіналі, малюнках чи фотографіях виробів автор монографії робить широкі узагальнення і висновки про виникнення цього виду мистецтва на Русі, його локальні особливості та окремі школи.

З давнього Галича Т. І. Макарова розглядає тільки два вироби: небережений, але відомий з фотографії і замальовок колт та нашивну бляшку у формі трапеції. Вона вкладає ці речі в систему давньоруських виробів взагалі. Колтам, як одній з типових частин головеного убору давньоруської жінки, присвячено окремий розділ. Розглядаючи походження цього виду прикрас, автор говорить про те, що і візантійські колти, і давньоруські пройшли довгий шлях розвитку, але проміжні ланки між ними втрачені. На її думку, одною з них міг бути колт з Галича. З руськими колтами його споріднює загальна будова, грецькими — суцільно заповнена емаллю площа і рослинний орнамент¹. Галицький колт єдиний у своєму роді, він не подібний на інші давньоруські вироби. Його походження можна остаточно встановити тільки завдяки новим знахідкам. Він не має аналогії щодо колірної гами емалі — чорний, синій, голубий, червоний². Проте Т. І. Макарова робить висновок, що галицький колт за подібністю орнаментальних сюжетів можна віднести до кола виробів майстерні Лазаря Богші, автора шедевра емалевого мистецтва — датованого хреста Євфросинії Полоцької (1161 р.)³. Трапецієподібна бляшка з погляду форми і орнаменту не викликає сумнівів у дослідниці щодо призначення. Це — частина надлобної прикраси, нашивного чільця або діадема, що вирізняється витонченістю і професіоналізмом⁴.

Незважаючи на те, що автор мала в своєму розпорядженні тільки дві речі з Галича, вона робить припущення про існуван-

¹ Ці особливості Б. О. Рибаків називає обласними особливостями місцевої емалевої школи. Див.: История культуры Древней Руси.— М.— Л., 1955, т. II, с. 422.

² Макарова Т. И., Перегородчастые эмали Древней Руси.— М., 1975, с. 22.

³ Там же, с. 73

⁴ Там же, с. 53

ня наприкінці XIII ст. там емалевої майстерні⁵.

Городище давнього Галича на Княжій горі в с. Крилосі Галицького району Івано-Франківської області є справжньою скарбницею для археологів. Протягом ста років вивчення цієї пам'ятки здобуто велику кількість матеріалів, що характеризують різні галузі багатогранного життя великого ранньофеодального міста, в тому числі ювелірне виробництво. Для цього є ряд доказів. Так, наприклад, виявлення шматочків смальти у підсобному приміщенні бронзоліварника-ювеліра може пролити світло на виготовлення емалі, бо техніка їх виготовлення дуже близька.

До наших часів збереглося лише чотири вироби з перегордчатою емаллю. Два в порівняльному плані використала в своїй монографії Т. І. Макарова. З них на особливу увагу заслуговує золотий колт, знайдений під час археологічних розкопок Галича в 1940 р. в культурному шарі XII ст. на території дитинця — «Золотого Току». На жаль, знахідка пропала під час війни, збереглися лише рисунок і фотографії. Колт мав форму кошика, корпус якого утворювали дві спаяні між собою золоті пластинки у формі півмісяця, з прикріпленим до них високим вушком. Зовнішнє ребро прикрашали, очевидно, п'ять золотих кулук, від яких залишилося п'ять отворів. Діаметр корпусу колта був 25 мм, висота разом з вушком — 37 мм. Зовнішні бокові пластинки суцільно вкриті орнаментальними композиціями, виконаними у техніці перегордчатої емалі. З обох боків по периметру колт оздоблений двома паралельними рядами квадратиків чорного кольору. Простір поміж ними заповнений трикутниками та маленькими кружечками з хрестиками всередині. Крім згаданих квадратиків уся композиція витримана в синьому, червоному і голубовато-білому кольорах. Центральна частина виробу з кожного боку закінчується по-різному.

На одному боці, в центрі в крузі розміщений символ дерева життя у вигляді хреста з чотирма пагінцями. Зображення складається з трикутного кореня і стебел, що від нього відходять. Решта площі заповнена безліччю маленьких кружечків з хрестиками посередині. На зворотному боці дерево життя зображене у вигляді чотирираменного хреста з пагінцями на кінцях на тлі двох горизонтально розміщених щитків серцеподібної форми. Решта площі заповнена стилізованим рослинним орнаментом у вигляді плетінки спірально вигнутих пагінців. Сюжет проростаючого пагіння, який символізував зародження нового життя, був пов'язаний з весільно-обрядовими мотивами. Отже, знахідка ця могла належати до весільного жіночого убору, що підтверджує і такий факт — медальйон оздоблений емаллю з обох боків.

Крилоський колт не має аналогії серед відомих ювелірних виробів Русі. Однак подібні орнаментальні мотиви у своїх виробках давньоруські емалери широко використовували.

Давньоруські прикраси часто виконували функцію амулетів-оберегів, а їх орнамен-

⁵ Там же, с. 100

тика мала глибокий символічний зміст. Особливо поширений мотив дерева життя-крину. Б. О. Рыбаков підкреслює, що стилізовані рослинні орнаменти, зокрема символ дерева життя, зумовлені пережитками культури сил природи, які збереглися з дохристиянських аграрних релігій⁶.

Мотив хрестиків у кружечках Т. І. Макарова трактує як один із варіантів, так званих городків — символу огороженого простору дому, які передають добрі побажання, поширюють їх і на дім людини⁷. Цей орнаментальний мотив виступає на крилоському колті й хресті Евфросинії Полоцької. Автор монографії першою звернула увагу на близькість обох виробів. Вона вважає, що такі стилістично близькі твори мистецтва емалі, виходячи з дати хреста Лазаря Богші, можна віднести до другої половини XII ст.⁸

Крім датування, виникає проблема походження, місця виробництва цих творів. Частина дослідників, як Л. В. Алексеев та Г. В. Штихау, вважають Лазаря Богшу полоцьким майстром, вихідцем з місцевої школи⁹. Т. І. Макарова, враховуючи стилістичні особливості твору цього майстра, пов'язує його особу з київською школою. Вона припускає, що він міг заснувати в Полоцьку тимчасову майстерню, в зв'язку із замовленням Евфросинії Полоцької, або міг його виконати і в Києві¹⁰. Отже тільки нові знахідки творів з перегородчатими емаллями на території Полоччини могли б розв'язати це питання. Кольорова гама емалі крилоського колта, в якій переважають синій, червоний і білий кольори, а чорний відіграє другорядну роль, пов'язує його з київською школою. Найімовірніше і Лазарь Богша, і творець цього виробу були вихідцями з однієї школи. Залишається не розв'язаним, чи колт був створений у давньому Галичі, чи привезений сюди. Сучасний стан досліджень свідчить на користь першого припущення, оскільки знахідки, виявлені останнім часом на території Галича-Крилосо, підтверджують місцеве виробництво прикрас, декорованих перегородчатими емаллями.

Друга крилоська знахідка — золота бляшка трапецієподібної форми (розміром 16 на 27 мм), прикрашена орнаментом, виготовленим у техніці перегородчатої емалі з використанням білого, червоного і голубого кольорів. У центрі бляшки зображено трилисту лілею-крин, а по боках — чотири пагінці. Очевидно, це крайня пластинка золоті діадеми¹¹.

Третій предмет — знахідка 20-х років нашого століття: бронзова бляшка, розміром

14 на 19 мм, прикрашена геометричним орнаментом, виконаним у техніці виїмчатої емалі червоного і жовтого кольорів. Можливо, це також елемент головного убору.

Четвертий виріб, оздоблений перегородчатою емаллю, був знайдений у 1972 році під час розкопок на східному схилі Золотого Току на дні рова. Це — золотий медальйон, з одного боку оздоблений перегородчатою емаллю (діаметр — 42 мм). Він складається з двох опуклих круглих золотих пластинок, з'єднаних дужкою, викарбуваною у вигляді ряду дрібненьких кульок. Дужку завершує подвійне вушко. На лицевій бляшці символ дерева життя дуже гармонійно заповнює всю площу. Композиційне зображення складається з чотирьох криновидних пагінців, розвиннутих у різні боки, стилізованої крони дерева і серцевини. Унизу, в трикутнику, який символізує корінь, зображено насіння. Зелено-голуба, біла і червоно-коричнева емалі медальйона гармонійно поєднуються із золотим тлом. На превеликий жаль, медальйон дещо знищений — золоті пластинки, в тому числі й лицева, були розламані й частина емалі виспалася з гнізда.

Слід зауважити, що декор галицьких перегородчатих емалей завжди був тісно пов'язаний з побутуючими поетичними фольклорними сюжетами. З цього можна зробити висновок, що міське ремесло, як масове, так і індивідуальне, розвивалось на ґрунті народної творчості. Вражає досконалу техніку виконання, зокрема це стосується суворої послідовності й порядку в напаяванні та розміщенні перегородок, що розмежовують гнізда для емалей різного кольору.

Описаний медальйон також не має повних аналогій серед відомих давньоруських коштовностей, зустрічаються лише подібні, хоч не такі виразні зображення дерева життя. Найчастіше вони відтворені на колтах і бляшках рясен у комбінації з іншими фігуральними зображеннями. Прикладом таких аналогій можуть бути опубліковані Т. І. Макаровою колти з Чернігова, Княжої гори, на бляшках рясен з Києва та ін.¹² Емалево зображення має дуже оригінальне кольористичне вирішення — кольори не яскраві, ніжні. Ця особливість вирізняє крилоський медальйон від виробів давньоруських центрів емалевого ремесла¹³. Це може визначати стилістичну особливість виробів місцевого походження. Те, що медальйон має декоративне оздоблення тільки з одного боку, засвідчує, що це, мабуть, підвіска до намиста.

Для постановки питання про місцеве виробництво прикрас з перегородчатими емаллями має важливе значення випадкова знахідка на території Крилоського городища (точне місце невідоме) бронзової матриці для виготовлення колта, декорованого ема-

лями¹⁴. Матриця має круглу опуклу форму діаметром 39 мм і товщиною по центру 6 мм з виїмкою у верхній частині, виготовлена, очевидно, шляхом відливання в односторонній ливарній формочці. По центру розташоване заглиблене зображення крокуючого птаха, трохи деформованого пізнішими механічними пошкодженнями, а по боках симетрично зображені два роги. На давньоруських прикрасах такі роги заповнювали звичайно орнаментом або рослинного характеру, або так званими городками. Матриці для виготовлення колтів — знахідки рідкісні. Т. І. Макарова, при розгляді технології виготовлення давньоруських колтів, оздоблених перегородчатими емаллями, розглядає лише одну матрицю з розкопок В. В. Хвойки в Києві¹⁵. Однак вона конструктивно відрізняється від крилоської, має опуклу гладеньку форму, накладний шаблон з прорізним орнаментом. На крилоській матриці візерунок зроблено безпосередньо на заготовці. Подібні зразки, але з різними зображеннями, з Райковецького городища і Києва публікує В. К. Гончаров¹⁶. Частина з них використовува-

лася для виробництва основ колтів, оздоблених черню, а інша, як крилоська, для виготовлення колтів, декорованих перегородчатими емаллями.

Поки що в Крилосі не знайдено прикрас, виготовлених на описаній матриці, але ця знахідка дає підстави твердити, що в стародавньому Галичі жили і працювали ювеліри, які виготовляли високохудожні прикраси, декоровані перегородчатими емаллями. На даному етапі досліджень ще не можемо сказати про конкретне місце — знаходження емалевої майстерні, а також не знаємо, чи всі знайдені прикраси виготовлені в Галичі. Можливо, деякі з них завезені з інших великих міст Стародавньої Русі. Окремі елементи крилоських прикрас з емаллями дуже близькі за стилем до київських. Це, можливо, викликано прагненням галицьких ремісників наслідувати досконалі столичні вироби. Не виключено також, що окремі галицькі ювеліри навчалися в київських майстернях. Отже, наявність спільних рис в ювелірних виробках свідчить про культурний вплив давньоруської столиці на інші міста.

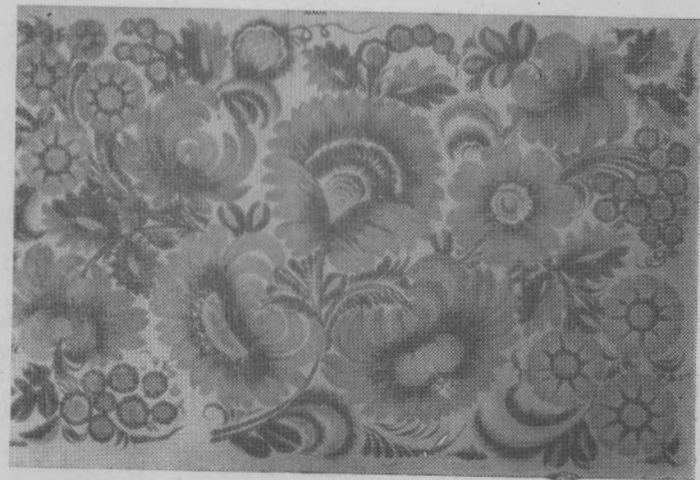
В. В. АУЛІХ, М. П. ФІГОЛЬ

Івано-Франківськ

¹⁴ Знахідка знаходиться у приватній збірці одного з мешканців Крилос.

¹⁵ Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси, с. 11.

¹⁶ Археология Украинской РСР, 1975, т. III, с. 40.



Н. Колядко.
Красне літєчко. Декоративний розпис.
Миколаївська обл. 1980.

⁶ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян.— М., 1981, с. 471—525.

⁷ Макарова Т. И., Перегородчатые эмали Древней Руси, с. 21.

⁸ Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси, с. 73.

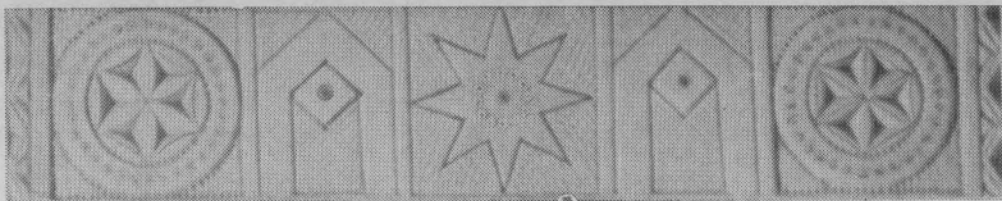
⁹ Штихау Георги. Аживаюць сівья стогадзі.— Мінск, 1982, с. 104; Алексеев Л. В. Лазарь Богша-мастер-ювелир XII в.— СА, 1957, № 3, с. 242.

¹⁰ Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси, с. 100.

¹¹ Там же, с. 109, табл. 13, 5.

¹² Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси, табл. 4, рис. 4; табл. 5, рис. 3; табл. 8.

¹³ Макарова Т. И., Плетнева С. А. О центрах эмальерного дела Древней Руси.— В сб.: Славяне и Русь.— М., 1968, с. 104—111.



ХРОНІКА

ІНСТИТУТ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО АН УРСР У 1983 РОЦІ

В 1983 році колектив Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР працював над дослідженням художньої і традиційно-побутової культури народу, розробляв проблеми теорії, історії професійного мистецтва, народної художньої творчості, побутових традицій трудящих республіки, формування і розповсюдження радянських свят та звичаїв, координував з цих проблемних напрямків діяльність інших наукових закладів і художніх вузів республіки. Вся науково-дослідна, науково-організаційна і науково-пропагандистська робота колективу Інституту здійснювалася на основі історичних рішень і настанов ХХVI з'їзду КПРС і ХХVI з'їзду Компартії України, документів і матеріалів з питань ідеологічної роботи і передусім — настанов листопадового (1982) та червневого (1983) Пленумів ЦК КПРС. У відповідності з рішеннями червневого (1983) Пленуму ЦК КПРС та червневого (1983) Пленуму ЦК Компартії України науковий колектив Інституту розробив і здійснив комплекс заходів, спрямованих на підвищення внеску науки у вирішенні актуальних проблем ідеологічної роботи та культурного будівництва в республіці.

За планами науково-дослідної роботи, затвердженими Президією АН УРСР, в Інституті тривала розробка двох основних комплексних проблем: «Закономірності формування соціалістичної і комуністичної духовної культури» і «Теорія соціалістичного реалізму і питання формування мистецтва і літератури комуністичного суспільства». Минулого року було завершено дві комплексні теми. У циклі монографій комплексної теми «Методологічні проблеми становлення і розвитку багато національної художньої творчості радянського народу» (керівник — доктор філологічних наук С. Д. Зубков) на матеріалі театрального мистецтва досліджено процеси становлення і розвитку української радянської художньої творчості в її взаємозв'язках з культурою братніх радянських народів і передусім російською культурою, виявлено деякі суттєві характеристики цього процесу, пов'язані із збагаченням режисури, сценографії, жаиро-

вою системою мистецтва, розроблено теоретичну модель художнього сприймання як процесу, зумовленого соціально і психологічно.

У циклі праць комплексної теми «Українська художня класична спадщина: проблеми творчого методу і стилю» (керівник — доктор мистецтвознавства М. М. Гордійчук) проведено дослідження процесів становлення і розвитку реалістичних тенденцій в українському мистецтві дожовтневого періоду, основних етапів його розвитку.

З комплексної теми «Звод українського фольклору» завершено роботу над розділом «Відображення визвольних народних рухів у фольклорі» (керівник — доктор філологічних наук О. І. Дей, виконавці — кандидат філологічних наук Г. В. Довженок, молодший науковий співробітник А. Ю. Ясенчук), завершена монографія «Проблеми української пареміографії і пареміології» (виконавець — кандидат філологічних наук М. М. Пазяк).

Згідно з робочими планами Інституту завершені роботи: «Традиції і новаторство мистецтва соціалістичних країн. Жанровий стильовий контекст» (колективна монографія, керівник — кандидат мистецтвознавства О. К. Федорук), «Традиції народної оповідальної творчості в українській літературі та мистецтві» (виконавець — доктор філологічних наук І. П. Березовський), «Вивчення шляхів ефективності урочисто-масових подій і святкового дозвілля трудящих» (керівник — кандидат філософських наук Б. В. Попов, виконавці — кандидати історичних наук В. К. Борисенко і О. В. Курочкін).

Протягом минулого року було опубліковано п'ятнадцять планових праць співробітників Інституту. У збірнику «Радянська Конституція і художня культура» (К., «Наукова думка») у світлі ідей і положень Конституції СРСР розглядається роль сучасної художньої творчості в житті соціалістичного суспільства, піддаються критиці основні тенденції сучасної буржуазної культури. Колективна монографія відділу теорії мистецтва «Програмні документи КПРС і методологічні проблеми мистецтвознавства» (К., Наукова думка) розглядає питання розвитку мистецтвознавчих наук у світлі постанов і рішень ХХVI з'їзду КПРС і ХХVI з'їзду Компартії України. У колективній монографії «Художня і традиційно-побутова культура народу» (К., Наукова думка)

провідні вчені Інституту висвітлюють питання соціалістичного реалізму, аналізують процеси, які визначають розвиток сучасного мистецтва, аналізують певні аспекти художньої творчості мас, становлення і розвитку нової радянської обрядовості.

З року в рік поповнюється новими виданнями серія «Українська народна творчість». До тому «Народні оповідання» (К., Наукова думка, упорядкування та примітки кандидата філологічних наук С. В. Мишанича) увійшли спогади-бувальщини, народні новели, побутові притчі, сценки, феції тощо. Значне місце відведено творам радянського часу, присвяченим подіям Великої Жовтня, громадянської і Великої Вітчизняної воєн, сучасним трудовим звершенням народу. У двотомне видання «Весільних пісень» (К., Наукова думка; упорядкування та примітки кандидата філологічних наук М. М. Шубравської. Упорядкування музичних записів А. Іваницького і Н. Бучель) увійшли кращі пісні цього жанру, записані на території всієї України. Більшість текстів подано із музичним супроводом, значна частина їх опублікована вперше. Вийшли також чергові томи серії «Унікальні пам'ятки фольклору». У збірнику «Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича» (упорядкування доктора філологічних наук О. І. Дея) опубліковано понад вісімсот українських народних пісень, більшість із яких взято із нещодавно виявлених рукописних джерел. До збірника «Українські народні пісні в записках Софії Тобілевич» (К., Наукова думка, упорядкування кандидата філологічних наук С. В. Мишанича, нотного матеріалу — М. В. Мишанича) включено народнопоетичні твори, записані С. В. Тобілевич головним чином від корифеїв українського професійного театру М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського.

Збірник «Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період» (К., Наукова думка) висвітлює історію міжнародних зв'язків українського образотворчого мистецтва з мистецтвом народів Європи і передусім слов'янських народів. У монографії кандидата філологічних наук Т. П. Рудої «Взаємозбагачення художніх культур народів СРСР» (К., Наукова думка) розглядаються актуальні питання ідейно-естетичного збагачення та взаємозв'язків культур народів СРСР, висвітлюються питання інтернаціонального і національного в художній творчості, підвищення соціальної активності мистецтва, підкреслюється важливість процесу творчого збагачення як найважливішої закономірності культурного прогресу при соціалізмі.

Одній з найбільш актуальних проблем марксистсько-ленінської естетики — ролі мистецтва в соціалістичному суспільстві, присвячена монографія кандидата філософських наук О. П. Лановенка «Соціальний статус мистецтва: уявлення, проблеми, рішення» (К., Наукова думка). В ній на основі аналізу сучасних уявлень про соціальне значення мистецтва розкривається його роль в активізації темпів соціального прогресу, формуванні гармонійно розвиненої особистості.

У монографії кандидата мистецтвознав-

ства В. М. Фоменка «Робітничий клас в українському радянському образотворчому мистецтві» (К., Наукова думка) на великому фактичному матеріалі розглядається одне з найголовніших питань радянського мистецтвознавства — тема робітничого класу, розкривається значення її розробки для формування та збагачення методу соціалістичного мистецтва в художній культурі Радянської України. У монографії кандидата мистецтвознавства Т. В. Кара-Васильєвої «Полтавська народна вишивка» (К., Наукова думка) узагальнено великий фактичний матеріал, зібраний автором під час експедицій, а також проаналізовано значну кількість музейних збірок цього виду народного мистецтва. Дослідження розвитку української народної вишивки автор пов'язує із висвітленням питань еволюції народного житла, одягу, інтер'єра. Критиці теоретичних основ «масової культури» присвячена монографія Л. В. Лапокниш «Буржуазна «масова культура: теоретичні і соціальні основи» (К., Наукова думка). В роботі висвітлюються соціальні джерела виникнення феномену «масової культури», викриваються основні завдання, що ставлять перед нею правлячі кола буржуазного суспільства. У монографії кандидата філологічних наук Є. М. Пашенка «В. Назор і фольклоризм в хорватській літературі» розглядаються ідейно-естетичні погляди письменника, його творчість і зв'язки з фольклором, у контексті хорватського літературного процесу першої половини ХХ ст. Питанням національного та інтернаціонального в українській народній музиці, її взаємозв'язків з фольклором слов'янських народів присвячена монографія кандидата мистецтвознавства О. А. Правдюка «Міжнародні зв'язки в музичному фольклорі» (К., Наукова думка). Пропозиовані автором методики дослідження фактичного матеріалу на різних рівнях дають змогу повніше розкрити процеси взаємобумишу та взаємозбагачення пісенних культур. У монографії кандидата історичних наук Л. Ф. Артюх «Народне харчування українців та росіян північно-східних районів України» (К., Наукова думка) на великому фактичному матеріалі висвітлюються спільні риси побуту братніх народів, що виявляється в одному з видів матеріальної культури.

Спільно з Інститутом музикознавства Болгарської Академії наук опубліковані «Народні пісні болгар в Українській і Молдавській РСР» у двох книгах (Софія, видавництво Болгарської Академії наук, відповідальний редактор — кандидат філологічних наук Н. С. Шумада).

Понадпланово підготовлені монографії М. В. Гончаренка «Неоавангардизм: падіння без злету» (К., Мистецтво), Ю. О. Станішевського «Братерство театральних культур» (К., Мистецтво), Ю. А. Косача «Телефільм: люди, події, час» (К., Мистецтво), А. Є. Жукової (у співавторстві) «Кінематографічне життя столиці Радянської України» (К., Мистецтво), С. Г. Зінич і Н. М. Капельгородської «Фільми про незабутнє» (К., Мистецтво), О. І. Дея «Народні пісенні жанри» (К., Музична Україна). Опубліковані брошури (К., Знання): М. В. Гончаренка «Культура і творча активність особистості», Н. М. Капельгородської «Критика реакційних концепцій буржуазного кі-

номистецтва і кінознавства», С. Г. Зінич «Соціалістичний реалізм — творчий метод радянського кіномистецтва», Т. В. Кара-Васильєва «Сучасна українська вишивка», брошура О. К. Федорука «Графіка як вид образотворчого мистецтва» (К., Мистецтво). Вийшли друком збірники «Народні пісні у записах М. Яцкова» (К., Музична Україна, упор. О. І. Дей), «Український класичний романс» (К., Музична Україна, упор. Т. П. Булат), «Проліски: вокальний цикл Я. Степового» (К., Музична Україна, упор. Г. В. Степанченко), В. Г. Курковський «Питання фортепіанного виконавства» (К., Музична Україна, упор. О. С. Олійник), «Долі людські» (М., Советский художник, упор. В. А. Афанасьєв), «Микола Попов» та «Григорій Довженко» (К., Мистецтво, упор. В. В. Рубан).

Протягом року співробітники Інституту провадили значну експедиційну роботу. Відділ фольклористики здійснив експедиційні виїзди по збиранню усної народної творчості в Закарпатську, Івано-Франківську, Львівську, Київську, Черкаську області. Відділ слов'янської фольклористики разом із співробітниками сектору порівняльного вивчення слов'янського фольклору Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН Білоруської РСР (К. П. Кабашиков, Г. О. Барташевич) провели експедицію по збиранню сучасного фольклорного матеріалу в Чернігівську область. Науковці відділу етнографії провели етносоціологічні експедиції у Миколаївську та Одеську області по збиранню матеріалів з планової теми «Сучасні етнокультурні процеси в УРСР», у Молдавській РСР по збиранню матеріалів до теми «Українсько-молдавські етнокультурні взаємозв'язки»; експедиційні виїзди в Дніпропетровську, Закарпатську, Івано-Франківську, Київську, Полтавську, Тернопільську, Чернівецьку і Харківську області. Співробітники відділу радянських свят та звичаїв здійснили експедиції по збиранню і узагальненню матеріалу у Вінницьку, Волинську, Івано-Франківську, Одеську, Ровенську і Тернопільську області, у північні райони Білоруської РСР.

Протягом року при Інституті працювала Наукова рада Відділення літератури, мовознавства та мистецтвознавства АН УРСР з проблеми «Закономірності розвитку художньої творчості і традиційно-побутової культури радянського народу», яка є головним організаційно-методичним центром у республіці по координації наукової діяльності з проблем мистецтвознавства, фольклористики та етнографії. Наукова рада координувала дослідницьку діяльність понад тридцять наукових центрів і вузів республіки, надавала їм відповідну наукову та методичну допомогу.

У минулому році Рада координувала свою роботу з відповідними радами та науководослідними центрами Москви, Ленінграда, Білорусії, Вірменії, Грузії, Казахстану, Молдавії, Естонії, Узбекистану й інших братніх республік.

Спільно з творчими спілками і науковими установами республіки Наукова рада в минулому році провела такі конференції: «Про подальше підвищення практичної ефективності наукових досліджень у світлі рішень XXVI з'їзду КПРС» (Київ), «Прог-

ресивні народні традиції у збагаченні радянського способу життя» (Київ, Чернігів). «Деякі питання розвитку декоративно-прикладного мистецтва на сучасному етапі» (Львів), «Дружба та єдність народів — єднання і взаємозбагачення культур» (Луцьк), «Проблеми самодіяльного мистецтва на сучасному етапі» (Київ), «Художня культура і ідеологічна боротьба» (Ужгород), науково-теоретичну конференцію, присвячену 150-річчю з дня народження Марка Вовчка. Співробітники Інституту брали участь у цілому ряді всесоюзних конференцій та симпозіумів. Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко, Т. В. Косміна, А. В. Орлов, А. П. Пономарьов виступили з доповідями на всесоюзній конференції «Сучасні етносоціальні процеси на селі і завдання їх вивчення у світлі рішень травневого (1982 р.) Пленуму ЦК КПРС» (Казань), А. В. Орлов, А. П. Пономарьов, А. А. Шевченко — на всесоюзній конференції «Діалектика інтернаціонального та національного в духовному світі радянської людини» (Баку); А. П. Пономарьов — на всесоюзній конференції «Проблеми історичної демографії» (Кишинев) та на всесоюзній конференції «Робітничий клас: показники політичної трудової і моральної активності» (Мінськ); Т. В. Косміна — на всесоюзній конференції «Проблеми самодіяльного мистецтва на сучасному етапі» (Київ); Н. К. Гаврилюк — на всесоюзній конференції «Полісся і етногенез слов'ян (Москва)»; Д. В. Степовик М. М. Шубравська, Л. І. Барабан, О. Г. Вартанова — на XXVI всесоюзній Шевченківській конференції (Ульяновськ); О. К. Федорук — на всесоюзній конференції «Теоретичні і методологічні питання вивчення мистецтва соціалістичних країн» (Москва) Д. В. Степовик — на У-му Федорівськом семінарі (Москва) тощо.

Науковці Інституту провадять значну роботу по дальшому закріпленню зв'язків з виробничими колективами. У відповідності з угодою про творчу співдружбу між колективами Інституту і головним експериментально-виробничим об'єднанням «Київ» імені 50-річчя Жовтня науковці надавали практичну допомогу виробничникам у впровадженні нових радянських свят та звичаїв і на основі їх проведення розробили практичні рекомендації щодо відзначення урочистих подій. Протягом року вченими Інституту провадилась велика науково-організаційна і пропагандистська робота: було прочитано близько шестисот лекцій і доповідей для трудящих республіки, організовано близько п'ятдесяти телевізійних та радіопередач. Вчені постійно беруть участь у роботі республіканських комісій, художніх рад, журі, а також в ряді керівних органів Республіканського товариства «Знання», Республіканського товариства охорони пам'яток історії і культури, Бюро пропаганди кіномистецтва, творчих спілок республіки.

Науковий колектив Інституту підтримує наукові зв'язки із спорідненими науковими центрами країн соціалістичної співдружності, такими як Інститут фольклору і Наукове об'єднання мистецтвознавства Болгарської Академії наук, Інститут етнографії Словацької Академії наук, Інститут фольклору Югославської Академії наук (Заг-

реб). Підписано угоду про спільну розробку науково-дослідних робіт з Науковим об'єднанням мистецтвознавства Болгарської Академії наук. Постійно здійснювався книгообмін з мистецтвознавчими, фольклористичними та етнографічними науковими центрами Болгарії, Польщі, Чехословаччини, Угорщини, Югославії. У зарубіжних наукових виданнях друкувалися статті, рецензувалися наукові праці співробітників Інституту.

Науковці Інституту доклали багато зусиль для підготовки і проведення IX Міжнародного з'їзду славістів. Під час роботи з'їзду була організована зустріч співробітників відділу слов'янської фольклористики з фольклористами соціалістичних країн, на якій були заслухані інформації відомих славістів Т. Живкова (Болгарія), Т. Чубелича (Югославія), Д. Симонідес (Польща), В. Гашпарикова (Чехословаччина). Співробітники Інституту брали участь у засіданні Міжнародної комісії по слов'янському фольклору, яка працювала під час з'їзду. Членом бюро було обрано В. А. Юзвенко, членами комісії — М. М. Гайдай, О. І. Дея, С. Д. Зубкова, Н. С. Шумаду. На з'їзді славістів з науковими доповідями виступили співробітники Інституту В. А. Афанасьєв, І. П. Березовський, М. М. Гайдай, М. М. Гордійчук, В. Ф. Горленко, О. І. Дей, С. Д. Зубков, Д. В. Степовик, О. К. Федорук, Н. С. Шумада, В. А. Юзвенко.

Співробітники Інституту брали активну участь у різних міжнародних конференціях та симпозіумах. Так, зав. відділом теорії мистецтва М. В. Гончаренко брав участь у роботі ЮНЕСКО (Париж, жовтень — грудень).

Інститут відвідали: професор Саскачеванського університету Зінон Погорецький (Канада), директор Наукового об'єднання мистецтвознавства Болгарської Академії наук Атанас Стойков, заступник директора Інституту мистецтва Польської Академії наук Ежи Маліновський, доктор гуманітарних наук, ад'юнкт Інституту мистецтв Польської Академії наук Ежи Моравський, заступник директора Інституту етнографії Угорської Академії наук Ілдіко Криза та наукові співробітники цього інституту Мартон Іштван і Марія Кишш.

Протягом року на двадцяти трьох засіданнях Вченої ради розглядался стан розвитку представлених в Інституті наук, визначалася головна проблема майбутніх наукових досліджень (повідь директора Інституту С. Д. Зубкова), завдання Інституту у світлі червневого (1983) Пленуму ЦК КПРС та червневого (1983) Пленуму ЦК Компартії України (повідь заступника директора Інституту О. Г. Костюка). На засіданнях Вченої ради постійно розглядалися питання виконання планових завдань, щоквартально заслуховувались звіти відділів про роботу, провадилась атестація наукових кадрів, розглядалися і затверджувались плани науково-дослідних і експедиційних робіт і соціалістичні зобов'язання, затверджувались теми докторських і кандидатських дисертацій, заслуховувались наукові доповіді вчених Інституту та співробітників наукових центрів України та Москви, Ленінграда, братніх республік тощо. У минулому році співробітники Інституту

захистили одну докторську і п'ять кандидатських дисертацій. У спеціалізованій раді Інституту мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР захистили кандидатські дисертації Г. Б. Бондаренко («Трудова основа української календарної обрядовості. Середина XIX—XX ст.»), Г. С. Щербій («Взаємозв'язок народного і професійного в розвитку сучасного костюма. На матеріалах УРСР»); у спеціалізованій раді Інституту мистецтвознавства ім. Хамзи-заде Ніязі Міністерства культури Узбецької РСР — О. Г. Вартанова («Особливості образотворчої інтерпретації творів Т. Г. Шевченка художниками-ілюстраторами»).

Відбулося дев'ятнадцять засідань спеціалізованої ради по захисту докторських дисертацій з музикознавства і фольклористики, яка працює при Інституті (у минулому році їй надано право захисту і по третій спеціальності — з образотворчого мистецтва). Докторську дисертацію захистив старший науковий співробітник Інституту О. А. Правдук («Українська музична фольклористика. Основні етапи розвитку і проблематика»), кандидатську дисертацію — О. Ю. Бріцина («Поетика східно-слов'янської соціально-побутової казки»). З інших наукових устанів і навчальних закладів країни захистили докторські дисертації п'ять науковців; кандидатські — дванадцять.

Науковці Львівського відділення Інституту продовжували розробку актуальних проблем теорії і історії матеріальної культури і традиційного побуту, історії народного і професійного декоративно-прикладного мистецтва і народних художніх промислів, етнічної історії окремих етнографічних груп українців, становлення і закономірностей розвитку радянських свят та звичаїв, їх місця у формуванні комуністичного світогляду трудящих. З програми Міжнародної комісії по вивченню культури населення Карпат і Балкан (МКККБ) вивчалася проблема народного життя в Карпатах і етнокультурні зв'язки населення Карпатського регіону. Науковий колектив продовжував розробку з двох проблемних напрямків: «Історія філософії, суспільно-політичної думки і світової культури, історії релігії і науковий атеїзм» та «Закономірності розвитку духовного життя суспільства в період переростання соціалізму в комунізм». З шести розпочатих у минулому році проблем завершено дві комплексні теми, які включають ряд колективних та індивідуальних монографій: «Соціалістичні традиції, звичаї, обряди — складова частина комуністичного виховання» та «Історія українського народного і декоративно-прикладного мистецтва». Протягом року було опубліковано колективні монографії «Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження» (К., Наукова думка), «Соціалістична обрядовість на Україні: історичний досвід і сучасні проблеми» (К., Наукова думка), монографія доктора мистецтвознавства П. М. Жолтовського «Художнє життя на Україні XVII—XVIII століть» та ряд статей у наукових збірниках і періодиці.

З метою збору польового матеріалу для виконання планових тем «Історико-етнографічне дослідження Полісся. Духовна культура», «Історико-етнографічне дослідження українських Карпат», «Народні художні

промисли УРСР», «Історія українського народного і декоративно-прикладного мистецтва» співробітниками Львівського відділення було проведено чотири експедиції (Ровенська, Волинська, Тернопільська, Хмельницька, Вінницька, Кіровоградська, Одеська області).

Минулого року колектив відділення продовжував координаційну роботу із спорідненими науковими центрами — Інститутом етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР, Інститутом мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН БРСР, Львівським державним інститутом прикладного і декоративного мистецтва, Львівським державним музеєм українського мистецтва, Ужгородським і Чернівецьким державними університетами тощо. За погодженням з Інститутом етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР, який є головним координатором науково-дослідницької роботи в країні з карпатознавчої проблеми програми Міжнародної комісії по вивченню культури населення Карпат і Балкан, завершено другий етап міжнародного наукового синтезу «Народне житло у Карпатах і на Балканах другої половини XIX — початку XX ст.». Спільно з Інститутом мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР відділ етнографічного дослідження «Полісся»; спільно з колективом Інституту ім. М. Т. Рильського готується тритомне фундаментальне видання «Історія українського народного і декоративно-прикладного мистецтва».

Розширилися міжнародні зв'язки вчених відділення. Відбувався обмін науковою інформацією та літературою з Етнографічним Інститутом Югославії, Свидницьким етнографічним та Пряшівським краєзнавчим музеями (Чехословаччина), Краківським і Жешувським етнографічним музеями (Польща). Ю. Г. Гошко брав участь у роботі XI Міжнародного конкурсу антропологічних та етнографічних наук (Канада) і виступив з доповідями у Ванкувері та Квебеку; Р. Ф. Кирчів, Ю. Г. Гошко, П. М. Жолтовський брали участь у IX Міжнародному з'їзді славистів; Г. Т. Нестер — у Міжнародному симпозиумі з мистецтва східних килимів (Баку). Відділення приймало зарубіжних

вчених: Христину Хомяк (Канада), Атанаса Стойкова (Болгарія), Мирослава Сополигу та ін.

Протягом минулого року науковці відділення брали участь у роботі всесоюзних та республіканських науково-теоретичних конференцій і симпозиумів. Зокрема, на всесоюзній конференції «Сучасні етносоціальні процеси на селі і завдання їх вивчення в світлі рішень травневого (1982 р.) Пленуму ЦК КПРС» з доповідями виступили С. П. Павлюк і В. О. Фриз; на всесоюзній конференції «Полісся та етногенез слов'ян» (Москва) виступили з доповідями Ю. П. Лашук, Л. С. Худаш, О. Т. Нестер; на всесоюзній конференції «Барокко у Східній Європі» (Львів) виступили з доповідями П. М. Жолтовський, М. І. Моздир; на всесоюзному обговоренні виставки молодих художників-керамістів виступив О. М. Голубець. Науковий колектив брав участь в організації міжреспубліканської науково-теоретичної конференції «Дружба та єдність народів — єднання і взаємозбагачення культур» (Луцьк), а також конференції «Соціально-економічні проблеми комплексного розвитку «Закарпаття» (Ужгород), науково-практичних семінарів викладачів та народних майстрів (Львів, Тернопіль, Ровно). Ряд співробітників є членами художніх рад Львівської фабрики художніх виробів ім. Лесі Українки, виробничого об'єднання «Райдуга», львівських обласної та міської комісій по радянських святах та звичаях, читають курси лекцій у вузах Львова.

Колектив Інституту та його Львівського відділення спрямовують усі зусилля на успішне виконання завдань, підвищення ефективності наукових досліджень, збільшення внеску науки в практику художньої і традиційно-побутової культури, формування у радянських людей марксистсько-ленінського світогляду, більш повного задоволення духовних потреб радянських людей у світлі рішень XXVI з'їзду КПРС і XXVI з'їзду Компартії України, їх дальшої реалізації у світлі рішень червеневого (1983) Пленуму ЦК КПРС і червеневого (1983) Пленуму ЦК Компартії України.

О. О. КУЛИК

Київ

ТВОРИ ПРО БУДІВНИКІВ ГАЗОПРОВОДУ УРЕНГОЙ—ПОМАРИ— УЖГОРОД

Вже стало доброю традицією в Інституті ім. М. Т. Рильського АН УРСР організувати художні виставки. Протягом останніх років тут експонувалися персональні виставки відомих українських радянських художників — Георгія Чернявського, Миколи Шелеста, самобутніх народних талантів — Костянтина Ляшенка, Олександра Семерні та ін.

Восени минулого року в Інституті була влаштована виставка живопису «Світ со-

ціалізму буде інтернаціональний газопровід Уренгой-Помари-Ужгород». На ній експонувалося сорок дві картини художників з Москви, Володимира, Києва, Львова, Ужгорода, Чернівців, Івано-Франківська, Мукачєва, Хуста, а також митців з Румунії, Угорщини, Чехословаччини. Тут були представлені майстри пензля різного віку — кому вже за сімдесят і ті, яким лише за двадцять. Незважаючи на значну різницю в роках, усіх їх єднає своєрідне бачення нашого сьогодення, а свої твори вони присвятили славним будівельникам інтернаціонального газопроводу. Полотна відтворюють героїку трудових буднів прохідників газової магістралі.

Зарубіжним митцям Сотмарі Агнешу і Сіладі Адальберту, Балозі Гейзі, Макару

Штефану з Кошице, Штефану Гапаку, Чабалі Міхалю з Пряшева, на наш погляд, вдалося в своїх роботах передати атмосферу дружби і братерства представників різних народів.

В основі кожного твору простежуються світогляд і особисте бачення митця. Хіба не символічно, коли, скажімо, українець Іван Ілько чи румун Сотмарі Агнеш малюють олійні портрети німецьких будівельників — Вольфгайга Геріка чи Вольфгайга Гаїда. Свій творчий пошук вони реалізують по-різному: один створює образ робітника з НДР в ліричному плані (на тлі пейзажу будови, вдягнутого у спецівку, каску, із задумливим поглядом, спрямованим неначе в майбутнє), інший всю увагу зосереджує лише на окремих рисах характеру людини, відтворює вольове, мужнє обличчя будівельника. Зокрема, чеський художник Чабала Міхаль створює такий узагальнений образ робітника, підписуючи свою роботу — «Портрет будівельника газопроводу Інтергазу», хоча за ним вгадується реальна існуюча людина. Оригінальне вирішення теми митцями переконують у їхньому самобутньому таланті, високій мірі відповідальності перед людьми праці.

Полотна митців з Москви Н. Г. Захарової та О. М. Пирбудагова сприймаються як гімн людині-трудівнику. На першому плані зображена могутня техніка, темносиньою стрічкою пливе вдалечінь газопровід, але головне, що за технічними атрибутами ніколи не губиться людина.

Вдало передали атмосферу праці на будові газової магістралі художники В. Й. Пантик (Львів) і Л. І. Гаїду (Хуст). Свої твори вони назвали: «Пленер дружби і добросусідства», «Велика сила робітничого братерства». Ці полотна філософського

ВИСТАВКА ЖИВОПИСНИХ РОБІТ І. І. ЛИСЕНКА

У лютому — квітні цього року в Інституті ім. М. Т. Рильського АН УРСР експонувалася виставка живописних робіт самодіяльного художника І. І. Лисенка.

Біографія митця з народу, так би мовити, звичайна, як і в багатьох його ровесників. Народився 1921 року в селі Золотоношці Драбівського району Черкаської області в сім'ї хлібороба. Закінчивши семирічку, став працювати в рідному колгоспі. А коли фашисти віроломно напали на нашу країну, взяв у руки зброю і пройшов довгими й важкими фронтowymi дорогами. Зазнав і гіркого відступу, терпкої розлуки з Придніпров'ям, і світлої радості перемоги над званісним ворогом.

Після демобілізації з лав Радянської Армії працював у Золотоношці завідувачим сільським клубом, бібліотекарем і водночас заочно вчився у Київському технікумі підготовки культосвітніх працівників, а потім без відриву від виробництва закінчив Київський державний інститут культури ім. О. Є. Корнійчука.

Ось уже близько сорока років на куль-

звучання: біля підніжжя гір розгорнулося величезне будівництво — бачимо вертоліт, крани, екскаватори, бульдозери. Поблизу польового вагончика — робітники. Погляд мимоволі зупиняється на фігурі колишнього солдата війни, який стоїть на милинях і спостерігає, що відбувається довкола. Виразу обличчя фронтовика не бачимо та відчуваємо, що дійсність викликає в нього горде почуття за рідну Вітчизну. Алегоричний характер композиції досить сильно впливає на глядачів.

Цікавим задумом позначені роботи народного художника УРСР А. А. Коцьки, заслуженого художника УРСР В. В. Микити, О. М. Коровая, Ю. Д. Герця, В. В. Бурча, П. К. Балли, Е. Ф. Медведицької, Е. Д. Нойман, В. О. Приходько, О. Б. Васильєва, В. Г. Кокуріна, П. А. Фелдеші та інших. Вони намагаються різноманірними засобами живопису розкрити багатий духовний світ прокладачів газової магістралі. На перший погляд, картина художника з Мукачєва В. В. Бурча «Компресорна станція» великих асоціацій не викликає. Сюжет її не складний: в оточенні гір десь далеко бовваніють житлові вагончики будівельників, четверо монтажників зайняті роботою. Але уважно придившись до полотна, відчуваєш динаміку великої будови. Цьому почуттю сприяє і образ автора, який себе відтворив у центрі майданчика за мольбертом.

Виставка робіт, присвячених будівельникам газової магістралі, відтворює славне наше сьогодення, постійний творчий пошук та щире повагу митців до трудівників інтернаціональної будови.

П. П. САВЧЕНКО

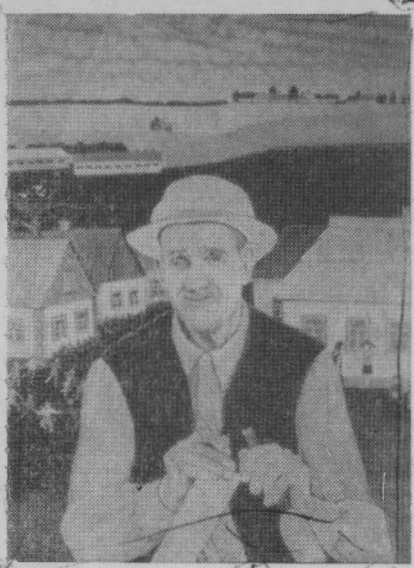
Київ

тосвітній роботі. Нині завідувач місцевого народного краєзнавчого музею, де серед багатьох матеріалів є й цікава етнографічна експозиція.

За багаторічну плідну працю на культосвітній ниві І. І. Лисенка нагороджено Почесною Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР, медалями «За трудову доблесть» та «За трудову відзнаку».

Крім основної роботи, в Івана Івановича є ще одне захоплення: живопис. Все, що його оточує — мальовничі краєвиди, прекрасні у праці й дозвіллі односельці, — він намагається передати мовою барв. Його по праву можна назвати художнім літописцем рідної Золотоношки, бойових і трудових звитяг земляків. Особливо характерна з цього погляду робота «Партизан, командир взводу підричників Микола Колотило». Ветеран війни і праці зображений на тлі, скомпонованому за його спогадами. Тут бачимо епізоди становлення колгоспного ладу, жорстоких боїв з фашистами, післявоєнного відродження і прекрасного сьогодення Золотоношки.

І. І. Лисенко — автор цілого ряду портретів передовиків праці («Майстер «Золоті руки» Василь Криворучко», «Депутат-трактористка Віра Кутова», «Ветеран-меха-



І. І. Лисенко.
Патріарх будівельників у с. Золотоноші.
Олія. 1976.



І. І. Лисенко.
У вінок Катерині Білокур.
Олія. 1981

нізатор Іван Стешенко», «Патріарх будівельників»). Детальніше зупинимось на останньому з них. Хоча художник відтворив тут конкретну особу—свого батька, йому вдалося змалювати узагальнений образ сільського будівельника. Вдумливе, зосереджене обличчя, пильні, але водночас і лагідні очі, ледь затамована в павутинні зморшок усмішка, засмаглі руки, що тримають стамеску й рубанок—усе відсвічує простотою і людяністю. Тесля поданий на фоні нових будинків, біля яких граються діти. У загальній золотавій гамі барв ніби вловлюємо м'який, теплий поляк свіжих стружок.

У численних композиціях І. І. Лисенко відтворює радість колективної праці, опетизовує могутню нову техніку, яка докорінно змінила працю хлібороба («Ідуть збори колгоспу», «Колосися, ниво», «У мільярд тощо»), передає дозволя односельців, котрі вмюють і працювати, і веселитися («Свято врожаю», «Щедрий вечір», «Свято зими»). Тут немовби вчуваємо ритміку народної пісні, танцю, що єднає людей і природу. Промінням прекрасної традиції зігріті «Рушники баби Наталки», «Веселку тче» та ін.

А один з нових творів художника—«Лелека приніс»—навіяний народною легендою. Тут поєднане реальне й фантастичне. В золотий серпанок надвечір'я оповите село—ошатні хатки, вербички над річкою. На грядку капуста лелека приніс немовля. Неподальк вихитується на воді човник, на якому ніби має поплисти по хвилях життя маленька людина, що з'явилася на світ. Автор утверджує ідею добра, щирості й щедрості людської душі. Він не відгород-

жу оселою від оселі тинами, а з'єднує їх добре втоптанями стежками.

Не раз звертається І. І. Лисенко до образів славетних синів і дочок народу—малює Тараса Шевченка, Катерину Білокур, Наталю Ужвій. Особливо переконливо вдалося митцеві відтворити неповторну особистість Катерини Білокур, вимережаний з квіткового розмаю її поетичних світ («У вінок Катерині Білокур»).

Художник славить мирну творчу працю. Однак у його творах відлунує й тривога за майбутнє рідної землі, всієї планети. Він нагадує про біль матерів, вдів, що втратили своїх близьких у вирі війни («Альон цвіте»), про тяжкі повоєнні роки («Пісня визволення. 1943»).

Своєрідна манера письма І. І. Лисенка, побудована на декоративних засадах, де що співзвучна народним картинкам. Він віде не вчився живопису. Інколи не дотримується законів перспективи, пропорцій у зображенні людських постатей. Але завдяки щирості й безпосередності його світосприймання, природженому чуттю композиції і кольору твори його хвилюють, западають в душу.

І. І. Лисенко учасник районних, обласних, республіканських та всесоюзних виставок самодіяльного мистецтва. Сім разів влаштовувались персональні виставки його робіт. Митець відзначений рядом дипломів та почесних грамот.

Незважаючи на пенсійний вік, Іван Іванович продовжує невтомно працювати як на культосвітній, так і на ниві живопису, несучи людям радість свого художнього відкриття.

С. М. МУЗИЧЕНКО

Київ

СЕРЕД НОВИХ ПОКОЛІНЬ

20 жовтня 1983 року минуло сто років з дня народження видатного українського радянського композитора Якова Степановича Степового (Якименка). Цю подію широко відзначала культурна громадськість нашої багатонаціональної країни. За рішенням ЮНЕСКО пам'ять митця вшановували у всесвітньому масштабі.

Композитор був вихідцем із соціальних низів дореволюційної Росії. Його батько Степан Йосипович—родом із села Пересічного на Харківщині, мати Наталія Никифорівна—з Тульської губернії. Після двадцятирічної служби в армії С. Й. Якименко вийшов у відставку, збудував на околиці Харкова невеликий будиночок по Річковому провулку, № 5, який зберігся до нашого часу. Щоб утримувати сім'ю, працював у церковному хорі. За спогадами родичів, мав гарний голос і великі музичні здібності, якими були наділені також його три сини. Старший—Федір і молодший—Яків здобули музичну освіту в придворній співочій капелі та Петербурзькій консерваторії.

Ще під час навчання в консерваторії Яків Степанович почав публікувати свої твори під псевдонімом Степовий (серія романсів «Барвінки», 1906). Він перебував у тісних стосунках із прогресивно настроєною професурою і студентством, мав контакти з російськими та українськими мистецькими та літературно-музичними товариствами столиці. Вже в перших його вокальних творах з серії «Барвінки» і вокального циклу «Пісні настрою» на слова О. Олеся, а також в інструментальних п'єсах програмного характеру відчутні фольклорні джерела художнього світовідчуття композитора. На розвиток Я. Степового як композитора-демократа великий вплив мали російські митці—М. Римський-Корсаков, А. Лядов, О. Глазунов, фундатор української класичної музики М. Лисенко. Сприйняті молодим митцем ідеали народності й реалізму прислужилися йому в бурхливо розпочатій, але перерваній передчасною смертю (1921), діяльності після перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Вторісті Я. С. Степового радянського періоду виявляє своєрідний модус мислення оновленими мотивно-ритмічними зворотами. Композитор їх черпав з сучасної йому революційної пісенності, переплавляючи з мелодичними формулами фольклорних жанрів, генетично пов'язаними з оптимістичним характером інтонування. Ритми маршової ходи і мовної декламаційності пройнята музична тканина його творів на слова І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, Ю. Будяка, Ф. Петрушенка та ін.

Про нову семантичну якість, засновану на веснянковій народнопоетичній образності, можна говорити, проаналізувавши прекрасний хор «Арфами, арфами» на слова П. Тичини. Поетичний досвід століть, що проймає фольклорне ество вірша співця революції, дістав точки дотику, як у словесно-образному ряді, так і в музиці Я. Степового—піднесеній, прозоро чистій. Композиторська інтерпретація поезії П. Ти-

чини, що часово збіглась і виявилась тонусово злагодженою з першими також спробами омузичення віршів поета композиторами К. Стеценком (хор «Свобода, рівність і любов») і Г. Верьовкою (романси «По один бік верби», «Подивилась ясно», «Осінь тощо»), засвідчила історично закономірний рух художньої думки. Сьогоднішня творча практика підтверджує неозглибимість пошукової праці в сфері емоційно-образних, ритмо-інтонаційних, ладових та структурно-жанрових утворень.

Вже не одне покоління вивчає музику Я. С. Степового. Не дивно, що концерти, які відбувалися з нагоди його ювілею, збирали численну аудиторію слухачів—шанувальників таланту композитора. Твори Я. Степового звучали у виконанні артистів філармонії, студентів мистецьких закладів, учнів музичних шкіл, учасників художньої самодіяльності. У вересні минулого року на батьківщині Я. Степового, в Харкові, розпочалося велике музичне свято—VII Всесоюзний музичний фестиваль «Золота осінь», який був присвячений ювіляру ЮНЕСКО. До програми харківського фестивального концерту 14 вересня ввійшли солоспіви, інструментальні твори, обробки народних пісень Я. Степового. Прелюд пам'яті Т. Шевченка прозвучав у виконанні лауреата республіканського конкурсу І. Наймарка. Тріо бандуристок, заслужених артисток УРСР, лауреатів Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка М. Голенко, Т. Гриценко, Н. Писаренко познайомили слухачів з аранжировкою для бандурного тріо солоспіву Я. Степового «Утоптала стежку» на слова Т. Шевченка і «Щедрівки» на народні слова. «Романс» Я. Степового виконав скрипаль, лауреат міжнародного конкурсу А. Винокуров. Заслужений артист УРСР, лауреат міжнародного конкурсу В. Буймістер проспівав солоспіви на слова Т. Шевченка та обробку народної пісні «Ой, горе тій чайці».

30 жовтня у Великому залі Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського відбувся концерт-лекція. Змістовну доповідь про творчу і громадську діяльність композитора-земляка виголосила кандидат мистецтвознавства З. Юферова. В концерті взяли участь студенти вузу. Камерний хор під керівництвом доцента В. Палкіна виконав хоріві твори Я. Степового.

До 100-річчя з дня народження композитора львів'яни підготували ряд цікавих концертів. Зараз важко сказати, коли саме музика Я. Степового почала поширюватися на Західній Україні. Певним орієнтиром щодо цього може бути факт передачі І. Франкові нот романсу «Розвійтеся з вітром» з дарчим написом автора: «Високошановному українському патріотіві Івану Франкові—Я. Якименко-Степовий. 17 квітня 1906 р.». А ще: вказівка С. Людкевича в його статті 1932 року «Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря», де композитор зазначав, що збірка сольних пісень Я. Степового «тішитися у нас від яких 20-літ значним успіхом»¹. На жаль,

¹ Людкевич С. Дослідження і статті.—К., 1976, с. 134.

ні афіші, ні програми концертів того часу (1910-ті рр.) до нас не дійшли.

13 листопада Львівський будинок вчених організував музичний вечір під назвою «Провісник нової епохи». Із вступним словом виступила кандидат мистецтвознавства Л. Ярошева. Концертні номери підготували соліст Львівського театру опери та балету імені І. Франка, лауреат Республіканської премії імені М. Островського І. Кушплер, солістки Державної філармонії Г. Дубенська, К. Чернет, Г. Бачинська, піаністки О. Бонковська, Б. Тацуняк, А. Тронь, студенти Державної консерваторії імені М. Лисенка В. Ковальчук, О. Стасшин, Г. Резнік.

Змістовністю і різноманітністю програми відзначався концерт, що відбувся 7 грудня у Львівській консерваторії силами студентів класу камерного співу старшого викладача М. Логойди. Крім романсів із циклу «Барвінки» та «Пісні настрою», прозвучали також «Три вірші М. Рильського», написані 1911 року, і цілий ряд солоспівів на слова Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, Г. Гейне, К. Бальмонта, М. Вронського та інших поетів.

Значне зацікавлення викликав концерт-зустріч, який влаштували Львівська організація Спілки композиторів України та Львівське відділення Музичного товариства УРСР (9 грудня, приміщення Львівського музичного училища). Відповідальний секретар Спілки композиторів, кандидат мистецтвознавства Я. Якуб'як у своїй промові про Я. Степового зупинився на особливостях музичного стилю композитора і значенні його творчого доробку для нашого сучасника. В концерті, крім педагогів консерваторії, Музично-педагогічного училища імені Ф. Колесси, Дитячої музичної школи № 2, студентів консерваторії, взяв участь самодіяльний хор народної пісні «Вншванка» (художній керівник М. Баран), що проспівав обробки народних пісень Степового («Ой тещенько, моя матінко», «Тихо, тихо Дунай воду несе», «Ой літає соколонько»).

Добру ініціативу виявило товариство «Знання» Ровенської області, зокрема рада по пропаганді морального виховання, яка запланувала докладніше познайомити широкі кола населення з життям і творчістю ювіляра. З циклом лекцій перед робітничою і сільською, учнівською і студентською аудиторіями виступила доктор мистецтвознавства Т. Булат.

У Києві на ювілейну дату композитора першим відгукнулася співробітниця Будинку композиторів України. На концерті, який відбувся 3 жовтня, Київський камерний хор імені Б. М. Лятошинського (диригент В. Скоромний) блискуче виконав хорову мініатюру Я. Степового «Арфами, арфами» на слова П. Тичини та три обробки народних пісень («Тихо, тихо Дунай воду несе», «Ой дзвони дзвонят», «Музика на весіллі»). Заслужена артистка УРСР Н. Матвієнко проспівала дві народні пісні в обробці Степового («Усі гори зеленіють», «Ой горе тій чайці»). Звучали солоспіви композитора — «Коліскова» на слова Лесі Українки, «Розвійтеся з вітром» на слова І. Франка (солістка київської філармонії Т. Канцева), «Із-за гаю сонце сходить»,

«Зоре моя вечірняя» на слова Т. Шевченка (заслужений артист УРСР, лауреат міжнародного конкурсу В. Буймістер), «Лився спів колись у мене», «О, ще не всі вмерли жалі» на слова О. Олеся (дипломант Всесоюзного конкурсу К. Столяр).

Різноробочо була представлена інструментальна творчість Я. Степового. «Мазурку» і «Cantabile» для віолончелі в супроводі фортепіано виконали дипломант Всесоюзного конкурсу Ю. Пантелаят і соліст Київської філармонії В. Матюхин, «Романс» для скрипки в супроводі фортепіано — А. Винокуров і В. Матюхин. Останній також загравав фортепіанні прелюди.

Новинкою для присутніх у залі було виконання в оркестровому варіанті відомого Прелюду пам'яті Шевченка. Віднайдений Т. Булат у рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР авторизований переклад для оркестру фортепіанного твору Я. Степового був переданий доктором мистецтвознавства, професором М. Гордійчуком Ансамблю камерної музики Спілки композиторів України. У виконанні Ансамблю нова оркестрова версія Прелюда дістала яскраве тлумачення.

18 жовтня в Колонному залі імені М. В. Лисенка Київської державної філармонії в присутності повного складу ювілейного комітету по підготовці та відзначенню 100-річчя з дня народження Я. Степового, представників ЦК Компартії України, Міністерства культури УРСР, музично-культурних організацій відбувся урочистий вечір. Його відкрив голова Правління Спілки композиторів України, Герой Соціалістичної Праці, народний артист СРСР А. Штогаренко. З доповіддю про заспівувача революційного мистецтва виступила Т. Булат. У концерті звучали інструментальні та вокальні твори Я. Степового на слова Т. Шевченка, І. Франка, О. Олеся, а також твори сучасних радянських композиторів. Виконавцями були провідні артисти республіки — народна артистка СРСР, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка Д. Петриченко, заслужені артисти УРСР Ю. Демчук і В. Буймістер, лауреат Всесоюзного конкурсу ім. М. Глінки Н. Чепіга та ін.

Окремо хочеться сказати про підготовку до ювілею Я. Степового колективу Київської музичної школи № 1, яка носить ім'я композитора. 20-го жовтня у приміщенні школи відбувся урочистий вечір. У концерті взяло участь понад двадцять виконавців — учнів і педагогів школи, унісон скрипалів молодших класів (виконали обробки народних пісень «Косарі», «Зайка»), дитячий і хор старшокласників (в їх репертуарі пісні із збірки «Проліски» та ін.). Звучали п'єси для фортепіано, скрипки, аранжовані твори для цимбала, ксилофону, бандури, труби. Ряд учнів присвятили свої твори пам'яті Я. Степового.

Музикознавці Харкова і Києва (З. Юферова, Г. Степанченко, Т. Золозова, Т. Булат) підготували теле- і радіопередачі, тим самим сприяючи популяризації творчості українського радянського композитора серед багатомільйонної аудиторії нашої країни і за рубежом. На Київській кіностудії хронікально-документальних фільмів

продовжуються зйомки про життя і творчість Я. Степового (режисер М. Лінійчук). Концерти відбулися також у Київській консерваторії та Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва УРСР. З ініціативи завідувача сектором музичного відділу було підготовлено пересувну виставку з документів, рукописів та іконографічних матеріалів з фондів цього музею та приватних колекцій. Виставка експонувалась у приміщенні Спілки композиторів України, Київській філармонії, Театральному інституті ім. І. Карпенка-Карого, Київського культосвітнього училища, музичної школи № 1 ім. Я. С. Степового і викликала великий інтерес відвідувачів. Це й зрозуміло. Адже у виборі життєвих подій загубилось чимало документів і матеріалів, пов'язаних з біографією композитора. Недостатньо збереглася і мемуарна література про митця, хоч він зустрічався, приятелював і працював з багатьма цікавими людьми — композиторами, поетами, диригентами, співаками, художниками. Тож найменші відомості, що нині знаходяться в державних архівах і в приватних осіб, мають історико-культурну цінність. Вони збагачують наші уявлення про композитора, коло його друзів і соратників, дають поштовх дослідницькій думці.

Аналізуючи особливості художнього стилю Я. Степового, музикознавці пишуть, нерідко дискутуючи між собою, про джерела, які живили творчість митця, наголосують на поєднанні його «народнопісенного мислення з розвиненою гармонічною системою професійної музики кінця XIX — початку XX ст.»². Тим часом П. Тичина своїм слухом почув генетичний зв'язок творчості Я. Степового також із музикою XVIII — початку XIX ст., зокрема, вказав на близькість його з Д. Бортнянським. У музикознавчій літературі про Я. Степового обов'язково має ввійти також запис Павла Григоровича, зроблений ним після смерті композитора (цілком можливо, що це були тези для статті або виступу, присвяченого пам'яті музиканта): «Спогади про Якова Степового.

Я знав його твори ще в семінарії. Також, як був студентом, співав з своїми товаришами (Михайлом Омеляновичем Коновалом, реалістом Андрієм Педьком, студентом Сергієм Медведєвим та іншими) його дуети й хоріві речі.

Був я на авторському вечорі в Будинку вчених у Києві на початку революції.

А в 1921 році стрічався з Я. Степовим у товаристві імені Леонтовича. Подарував йому свою книжку. Яків Степанович написав музику до вірша «Арфами, арфами...»

² Малишев Ю. Пісенний піанізм Якова Степового. — У зб.: Степовий Яків. Вибрані фортепіанні твори. — К., 1983, с. 9.

Приходив до нього, як він на Прорізній лежав хворий. Безнадійно хворий. Не впізнав уже нас — Олександра Станіславовича Чапківського й мене. Ховав його»³.

Загальна картина всенародного вшанування пам'яті Якова Степановича Степового буде неповною, якщо не згадати вагомий внесок в історію української музики, зокрема вивчення життя і творчості композитора, який зробили радянські музикознавці за останні роки. Кандидат мистецтвознавства Г. Степанченко опублікувала ґрунтовну працю «Я. Степовий і становлення української радянської музики» (К., «Наукова думка», 1979). Видавництво «Музична Україна» випустило в світ у 1980 р. монографію Т. Булат «Яків Степовий» у серії «Творчі портрети українських композиторів».

До ювілею композитора були опубліковані статті Г. Степанченко «Я. С. Степовий і народні пісні» («Народна творчість та етнографія», 1983, № 6), «В демократичних традиціях» («Музика», 1983, № 5) і упорядкована нею збірка пісень для дітей «Проліски» (К., «Музична Україна», 1983). Там же побачила світ збірка «Вибрані фортепіанні твори» Якова Степового (редактор-упорядник М. Степаненко, вступна стаття Ю. Малишева), Новими архівними знахідками та невідомими досі іконографічними матеріалами позначені розвідки Т. Булат «Ширий, неповторний» («Україна», 1983, № 42), «Що розкрила «персональна справа» («Київ», 1983, № 12), «Зачарований героїкою» («Культура і життя» від 16 жовтня 1983 р.). З. Юферова надрукувала статтю «Вдохновений певець України» в харківській газеті «Красное знамя» від 18 жовтня 1983 р. Варшавська газета «Наше слово» відгукнулася статтею з нагоди ювілею композитора — «Життя коротке, проте яскраве» (від 18 грудня 1983 р.). Інформаційні матеріали про відзначення 100-річчя з дня народження вмістили щорічні номери журналів «Советская музыка» та «Музыкальная жизнь».

Музика Я. С. Степового, людяна і щиро-сердна, не відійшла в мінусе. Вона стала надбанням багатоманітного і багатозвучного мистецтва нинішнього століття. Вшанування 100-річчя з дня народження Якова Степановича Степового є свідченням зростаючого інтересу народів до української радянської музичної культури.

Т. Ю. ФІЛЕНКО

Київ

³ Див.: Тичина Павло. Подорож з капелю К. Г. Стеценка. — К., 1982, с. 253. Згадав П. Тичиню Музичне товариство імені М. Леонтовича було організоване після смерті Я. Степового 1 квітня 1922 р. на базі Комітету пам'яті М. Леонтовича — Авт.

НОВІ ТВОРИ САМОДІЯЛЬНИХ МИТЦІВ ЧЕРНІГІВЩИНИ

У листопаді—грудні в Чернігові відбулася виставка самодіяльного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, присвячена 40-річчю визволення Чернігівщини від німецько-фашистських загарбників.

Центральне місце на ній зайняли твори народного декоративного мистецтва. Широко було представлено різьбярство, що має тут давні й глибокі традиції, які продовжують сучасні майстри. Експонувалися оригінальні роботи М. Панька та А. Ярового, виконані в традиційній техніці тригранно-виїмчастого різьблення. Їх твори вже здобули визнання і представлені в музейних експозиціях різних міст України. У доробку М. Панька переважають різноманітні скриньки, куманці, полички. В його творах орнаменти органічно пов'язані з формою виробу і надають їй художньої виразності. А. Яровий представив дерев'яний посуд: супниця, ступка, різьблені ложки та ковшки, де автор використовує місцеві традиції народного мистецтва.

Поряд з досвідченими майстрами з'явилися і нові імена. Гарним художнім смаком відзначаються роботи різьбярів з Ніжина В. Моксунова. Це такі роботи, як «Козак», «Павич», «Дід і баба». Вдалим був дебют молодого майстра А. Колоші, який представив декоративні таріли, а також сповнені народного гумору роботи «Запорожець» та «Нічний сторож». Проте дуже густе тонування останньої роботи скриває фактуру дерева і дещо знижує художню цінність твору.

Чи не найбільшим на виставці був розділ народної вишивки. Останнім часом інтерес до неї та народного одягу значно зріс. Здавна Чернігівщина має багаті традиції у вишивці. Якщо ще донедавна вишивкою займалися в основному мешканці сіл, то нині ми пересвідчилися, якою популярною вона стала серед міських жителів. На жаль, не всі вишивальниці звертаються до народних традицій. Часто на догоду моді вони подають ще безликі, формалістичні роботи, перенасичені багатокольорним орнаментом.

На виставці виділялися роботи майстра з Чернігова Н. Черняк, викладача торговельного училища. Кожна з них — це поетичний витвір, виконаний з великою любов'ю і майстерністю. Вона вивчає традиції народної вишивки і використовує їх у своїх роботах. Особливу увагу глядачів привернув «Костюм Мавки», який може служити прикладом творчого втілення народних традицій.

Різнманітні твори представили Л. Баскакова, А. Кириченко, Л. Бабич, В. Іванова, С. Гавриленко з Чернігова. Тут є і рушники, і серветки, і блузи, рівень виконання яких високий. Вдалим прикладом застосування народних традицій в сучасному платті стали роботи Л. Бієнко та Т. Швець.

Не можна обійти увагою ткані покривала та серветки майстра з с. Семенівки Менського району К. Немчик. Вони вико-

нані в кращих традиціях чернігівського ткацтва.

Експонувалися також роботи майстрів народних промислів Чернігівщини. Зокрема, майстри з Чернігівської фабрики лозової мебелі М. Хоменко та А. Жук представили чудові вироби з лози: декоративні вазы, таріли, скрині. Але, на жаль, дане підприємство, яке широко відоме на Україні і має молодих здібних майстрів, обмежило себе в експонатах.

Збагачували експозицію роботи відомого майстра народної творчості з с. Олешні Ріпкінського району І. Бібіка, Кераміка зберігає в його творах природний колір глини, підсилюючи досконалість форми блискучими поливами. Декоративне оформлення виробів традиційне за кольором і мотивами розпису.

Особливий інтерес становлять роботи одного з найталановитіших майстрів області, пенсіонера з Прилук В. Гузія. Він працює в техніці інкрустації солом'ю. Майстерно виконаний за композицією і технікою триптих «Хай буде праця володаркою світу!». Справжнім вибухом фантазії вражає його панно «Жар-птиця». Книги-скриньки в цій техніці представив майстер з с. Березного Менського району М. Молодший. Прикрашало експозицію мереживне плетіння В. Козлової з м. Ніжина.

Цікаві роботи в техніці тиснення по металу з серії «Балет» представив доцент політехнічного інституту В. Шурпа.

Порадували своїми роботами самодіяльні живописці. Невелика, але різноманітна експозиція дозволяє ознайомитись з творами, різними за жанром, технікою та манерою виконання, з роботами академічного плану і в манері «наївного» народного живопису. Вже не вперше виставляє свої роботи самобутній митець, колишній доцент педінституту В. Фалько. Нині його роботи «Село на рідній Україні», «Загін партизанів переходить річку» дарують глядачам радість знайомства із справжнім народним мистецтвом. Робота С. Недашківського «Ковпаківці в Карпатах» відзначається майстерністю. Тема війни звучить і в роботах ще молодого самодіяльного живописця з Чернігова В. Єфименка «Попий, синку» та «Танковий бій».

Високу оцінку глядача здобули роботи чернігівчан А. Карпенка, А. Шамаєва, А. Адаменка, Д. Безручка, Л. Романюка, Л. Чикіна. Як і раніше улюбленим жанром митців залишається пейзаж, переданий з любов'ю до рідного краю. Роботи в жанрі портрета представили Д. Безручка, Г. Хандоа та Л. Власенко. З великим вмінням виконані графічні роботи Л. Буренка з Прилук та В. Леоненка з Чернігова.

Виставка продемонструвала зрослу зацікавленість в області самодіяльним і народним мистецтвом. Велику роботу по організації виставки провели члени об'єднання самодіяльних аматорів області, яким керує досвідчений художник О. Карпенко.

В. І. МОРОЗ

Чернігів

НАШІ АВТОРИ

ГАСАНОВА Н. С., мистецтвознавець, науковий співробітник відділу монументально-декоративного мистецтва в архітектурі Київського зонального науково-дослідного й проектного інституту типового і експериментального проектування житлових та громадських споруд.

ЄФРЕМОВ Є. В., викладач Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука.

КОСУХА П. І., кандидат філософських наук, завідувач сектором Міжреспубліканського філіалу Інституту наукового атеїзму АСН при ЦК КПРС. Автор праць «Модернізація соціально-етнічних концепцій християнського сектантства» (1969), «Основи наукового комунізму. Навчальний посібник» (1973, у співавторстві), «Научный атеизм и духовный мир молодежи» (1982), «Научный атеизм в системе духовных ценностей социализма» (1983).

МАЦІЄВСЬКА Н. П., викладач Черкаського філіалу Київського політехнічного інституту.

НИКОРАК О. І., науковий співробітник відділу народних художніх промислів Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

РИМКУС В. Я., кандидат мистецтвознавства, доцент, викладач Шауляйського педагогічного інституту. Автор праць «Современное литовское народное искусство» (1977), «Аблінга» (у співавторстві, 1977), «Жилой район Лаздинай в Вильнюсе» (у співавторстві, 1977), «Bitolis Trušys» (1979), «Aloyzas Toleikis» (1982) та ряду інших.

ТКАЧЕНКО В. И., кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Інституту історії АН УРСР.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 с. В. Ф. Кузьменко. Свято Перемоги. Папір, гуаш. Черкаси, 1980. Фоторепродукція І. Є. Перцова. 4 с. — Я. Н. Самохатній. Весняний настрій. Папір, яєчна темпера. Петриківка Дніпропетровської обл. 1980. Фоторепродукція Л. О. Чоботька. НА ТИТУЛІ: Я. Карпінко. Вічний вогонь. Дерево, різьблення. Львів, 1979. У РУБРИКАХ: Мотиви різьби на дереві з Полтавської, Київської та Івано-Франківської обл. 1930—1970-і рр.

НАУКА И СОВРЕМЕННОСТЬ. Косуха П. И. Новая трудовая обрядность как система. 9. Гассанова Н. С. Произведения монументально-декоративного искусства в музейной экспозиции. 16. Римкус В. Я. Изобразительная самодеятельность как составная часть современного народного искусства. ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. 23. Мацневская Н. П. Наблюдение над партизанскими частушками. Ефремов Е. В. Изучение варьирования формы песен Полесья. 33. Никорак Е. И. Карпатские лижники. КРИТИКА БУРЖУАЗНЫХ И БУРЖУАЗНО-НАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИХ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ. 41. Ткаченко В. Н. Буржуазная концепция «этнокультурной ассимиляции» народов СССР. ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ. 47. Куеутяк Н. В., Пилипов И. В. Быт сельскохозяйственных работников Западной Украины 20—30-х годов. 50. Хай М. И. Коломыйка в свадебном обряде бойков. 54. Евсеев Ф. Т. Публикация и исследование восточнославянского атеистического фольклора. 56. Гребинь И. Ф. Развитие народного жилища молдавского населения Украины за годы Советской власти. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. 63. Слободян В. Р. Сборник о художественной и традиционно-бытовой культуре. 65. Масленкова Е. И. Искусство без будущего. 66. Данилюк А. Г. Издание по вопросам народного искусства. 67. Гонтар Т. А., Липинская В. А. Исследование о народном питании. 71. Демьян Г. В. Впервые отдельной книгой. 72. Жук А. К. Монография о белорусских коврах. 74. Дятчук В. В. Книга о фольклоризме творчества В. Назора. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. 75. Гончаренко В. А. Записи пословиц и поговорок на Черкасщине. 77. Полотай М. И. Гайдамацкие кобзари. 79. Вербицкий В. В. Из народных источников. 81. Аулик В. В., Фиголь М. П. Перегородчатые эмали древнего Галича. ХРОНИКА. 84. Кулик А. А. Институт им. М. Ф. Рылского АН УССР в 1983 году. 88. Савченко П. П. Работы о строителях газопровода Уренгой — Помары — Ужгород. 89. Музыченко С. М. Выставка живописных работ И. И. Лысенко. 91. Филенко Т. Ю. Среди новых поколений. 94. Мороз В. И. Новые работы самодеятельных мастеров Черниговщины.

IN THIS ISSUE

SCIENCE AND THE PRESENT. 3. Kosukha P. I. New Labour Rites as a System. 9. Hassanova N. S. Works of Monument-Decorative Art in the Museum Exposition. 16. Rymkus V. Ya. Fine-Art Amateur Theatricals as a Component of the Present Folk Art. FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 23. Matsievska N. P. Observations of Partisan Chastooshkas. Efremov E. V. A study of Polissian Songs'. Form Variations. 33. Nykorak O. I. Carpathian Coverlets. CRITICISM OF BOURGEOIS AND BOURGEOIS-NATIONALIST IDEOLOGICAL CONCEPTIONS. 41. Tkachenko V. M. Bourgeois Conception of the «Ethnocultural Assimilation» of Peoples in the USSR. TRIBUNE OF THE YOUNG RESEARCHER. 47. Kuhutyak M. V., Pylyptiv I. V. Everyday Life of Agricultural Workers in the Western Ukraine of 20s-30s of the 20th cent. 50. Khai M. J. Kolomyika in Wedding Ceremony of Boikis. 54. Evseyev F. T. Publication and Study of East Slavonic Atheistic Folk Lore. 56. Hrebin I. F. Development of the Folk Dwelling of the Moldavian Population for the Years of the Soviet Power. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 63. Slobodyan V. R. Collected Articles on Art and Traditional Everyday Culture. 65. Maslenkova O. T. Art Without the Future. 66. Danylyuk A. H. A Publication on Problems in Folk Art. 67. Hontar T. O. Lipinska V. A. A Study on the Dietary of the People. 71. Demiyah H. V. First Published as a Separate Book. 72. Zhuk A. K. A Monograph on the Byelorussian Carpets. 74. Dyatchuk V. V. A Book on Folk Lore Nature of V. Nazor's Creative Work. FROM OUR MAIL. 75. Honcharenko V. A. Records of Proverbs and Sayings in Cherkassy Area. 77. Polotai M. I. Haidamakian Kobza Players. 79. Verbytsky V. V. From the People Sources. 81. Aulikh V. V., Fihol M. P. Partition Enamels of the Ancient Halych. NEWS ITEMS. 84. Kulik O. O. The M. T. Rylsky Institute in 1983. 88. Savchenko P. P. Works About Builders of the Urenhoi-Pomary-Uzhorod Gas-Main. 89. Muzychenko S. M. An Exhibition of Pictures by I. I. Lysenko. 91. Filenko T. Ya. Among New Generations. 94. Moroz V. I. New Work of Amateur Artists from Chernihivshchyna (Chernihiv Area).

Научовий редактор С. Д. Зубков
 Редактори відділів І. М. Власенко, В. Т. Скурятівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак.
 Художні редактори М. І. Стратилат, Б. В. Сушко
 Технічний редактор Н. Є. Любич
 Коректори Н. Г. Тараскіна, Н. С. Тонконог

Здано до набору 10.04.84. Підп. до друку 17.05.84. БФ 29746. Формат 70×108/16. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 12,49. Обл. внд. арк. 11,27+вкл. 0,35=11,62. Тираж 5870 пр. Зам. 0-45.

Журнальне виробництво РВОО «Поліграфкнига», 252030 Київ 30, бул. Леніна, 19

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ». № 3. 1984. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рылского АН УССР и Министерства культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001 Киев 1, ул. Кирова, 4. Журнальное производство РПО «Полиграфкнига», 252030 Киев 30, ул. Леніна, 19.



СТЕПОМ, СТЕПОМ...

О. І. Губарев.
 Степом, степом.
 Гравюра. Київ. 1980.



НАУКОВА ДУМКА

Нар. творчість та етнографія. 1984, № 3, 1—96