

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№3 1985





М. Й. Профус.
Ніхто не забутий, ніщо не забуте.
Полотно, вишивка. Берегове Закарпатської обл. 1984.

НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

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

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

№3 (193)
травень-червень
1985

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

40-РІЧЧЯ ВЕЛИКОЇ ПЕРЕМОГИ

- 3 Кирдан Б. П. Масові пісні і фольклор періоду Великої Вітчизняної війни
- 12 Шумада Н. С. Пісні боротьби та Перемоги
- 20 Бріцина О. Ю. Особливості розвитку народної пісенності Великої Вітчизняної війни
- 28 Варварецький Ю. А. Героїка Великої Вітчизняної війни в монументальній скульптурі

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

- 40 Маркітан Л. П. Монументальна лєнініана на Україні в кінофотодокументах (1922—1941 рр.)
- 45 Бурбела В. А. Зброєю народного слова (Фольклор і творчість самодіяльних поетів у передачах українського радіомовлення періоду Великої Вітчизняної війни)
- 48 Чепелик В. В. Архітектурна пам'ятка початку ХХ століття
- 54 Прибега Л. В. Млинарські споруди українського села ХІХ — початку ХХ століття
- 57 Варварцев М. М. Остап Вересай у перших італійських публікаціях



Трибуна Молодого Дослідника

- 61 *Тканко З. О.* Народний одяг Поділля в збірках Державного музею етнографії народів СРСР у Ленінграді
63 *Горячева І. П.* Жанрова класифікація української традиційної інструментальної музики
69 *Полянський О. А.* Багатогранність таланту дослідника

ПУБЛІКАЦІЇ

- 72 *Рубай Г. Т.* З пісень про Велику Вітчизняну війну
73 *Бех О. А.* Пісня Анастасії Натроби

З'їзди, Конференції, Наради

- 75 *Кутельмах К. Н., Павлюк С. П.* Карпато-балканіка: проблеми і перспективи (Міжнародна наукова конференція «25 років МКККБ»)
77 *Лук'янюк К. М., Юрійчук М. І.* На відзначення ювілею Ю. Федьковича

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

- 80 *Барабан Л. І.* Незабутній Максим Рильський
82 *Курочкін О. В.* З доробку білоруських етнографів
83 *Данилюк А. Г.* Дослідження народного житла

З НАШОЇ ПОШТИ

- 85 *Сорока Т. І.* Соціально-побутове становище жінок у сучасних сім'ях робітників-металургів Донбасу
87 *Моїсєєв І. К.* З нагоди ювілею Перемоги
88 *Яківчук А. Ф.* У музеї Георгія Гараса
89 *Гаврищук А. П., Нечитайло В. В., Рибак І. В.* Адамівські гончарі

ХРОНІКА

- 92 *Музиченко С. М.* Виставка творів самодіяльних митців Києва «В ім'я життя».

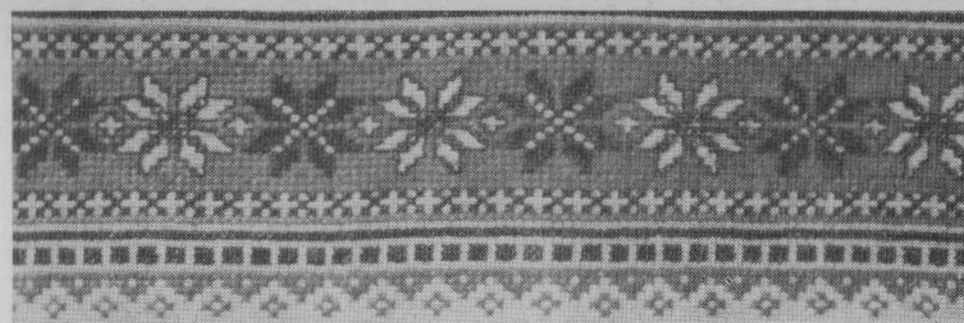
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

С. Д. ЗУБКОВ
(головний редактор),
В. А. АФАНАСЬЄВ,
І. П. БЕРЕЗОВСЬКИЙ,
В. Б. ВРУБЛЕВСЬКА,
В. Ф. ГОРЛЕНКО,
Ю. Г. ГОШКО,
М. С. ГРИЦАЙ,
О. І. ДЕИ,

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



40-річчя Великої Перемоги

МАСОВІ ПІСНІ І ФОЛЬКЛОР ПЕРІОДУ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ

Всесвітньо-історична перемога радянського народу і його Збройних Сил над фашистськими загарбниками в роки Великої Вітчизняної війни була здобута під керівництвом Комуністичної партії Радянського Союзу. КПРС була натхненником і організатором радянських людей на фронті і в тилу, в партизанських загонах і з'єднаннях, на тимчасово окупованій ворогом території.

Повсякденне керівництво ленінської Комуністичної партії, особистий приклад комуністів на фронті і в тилу, вся агітаційна і пропагандистська робота були спрямовані до однієї мети — перемоги над гітлерівським фашизмом. Значну роль у вихованні радянського патріотизму і мужності радянських людей відіграли всі види мистецтва, в тому числі народнопоетична творчість і художня самодіяльність.

Саме тому, що народнопоетична творчість і художня самодіяльність широким народним мас відігравали винятково важливу виховну роль в роки Великої Вітчизняної війни, їх розвитку, популяризації кращих творів сприяли партійні та комсомольські організації, політвідділи в армії і на флоті.

Твори колективної та самодіяльної індивідуальної творчості радянських людей публікувались в центральній і місцевій пресі, у фронтових, армійських, дивізійних газетах, в стіннінках і бойових листках. На фронті і в тилу виступали колективи художньої самодіяльності, навіть в період важких боїв проводились огляди колективів художньої самодіяльності і окремих виконавців.

Автор даної статті — учасник Великої Вітчизняної війни. Фронтним фольклором почав цікавитись під час оборони Севастополя. Зацікавлення це зберіг до кінця війни. В студентські роки розпочав вивчати фольклор періоду Великої Вітчизняної війни (курсова робота, потім дипломна). Кандидатську дисертацію також писав на матеріалі народної поезії воєнних років. Пізніше опублікував кілька статей, присвячених проблемам функціонування на фронті традиційного і радянського фольклору, формування усного репертуару, ідейно-тематичних і художніх особливостей новостворюваних зразків, питанням розвитку художньої самодіяльності в роки Великої Вітчизняної війни і публікації творів народної поезії в періодичній пресі. Одну працю присвячено виявленню спільного і особливого в пісенному фольклорі

східних і західних слов'ян періоду другої світової війни¹. Основні спостереження і висновки, що містилися в працях попередніх років, були використані при написанні даної статті.

В роки Великої Вітчизняної війни одним із найпоширеніших жанрів народної поезії була пісня. На фронті і в тилу широко побутували не лише нові, народжені в роки війни, але й старі, традиційні пісні, які оспівували героїчне минуле нашого народу. Великою любов'ю користувалися такі пісні як «Варяг», в якій говорилося про патріотизм і мужність моряків, їх незламну волю, готовність віддати життя за Вітчизну, за честь російського флоту; як «Єрмак», що розповідає про відважних російських воїнів, та багато інших. Бійці Радянської Армії, відірвані від рідних місць, часто співали і ліричні народні пісні нашої багатонаціональної країни. В роки Великої Вітчизняної війни набули широкого розповсюдження старі солдатські пісні, які майже ніхто не співав у роки мирного будівництва. Це пісні про Суворова, Кутузова, «Солдатушки, бравы ребятушки», «Взвейтесь, соколы, орлами» та ін. Продовжували побутувати і революційно-героїчні пісні періоду громадянської війни і пісні про героїв боротьби за Радянську владу, створені в роки перших п'ятирічок.

Ці пісні були співзвучні настрою солдата, хвилювали його, переживалися із сучасністю. Про це не раз говорили бійці та офіцери Радянської Армії. Солдат Андрій Татаренко, який був співаком однієї із рот Другого окремого Висленського полку зв'язку 2-ої Повітряної армії, розповідав автору цієї статті, що вони часто співали пісню про Щорса, в якій говорилося про боротьбу за новий світ і про мужність червоного командира. А в пісні «Там вдали за рекой» загальне захоплення викликав образ комсомольця-розвідника, який, звертаючись до коня — вірного товариша, просить передати друзям, що він «чесно погиб за свободу». Користувалися великим успіхом в роки Великої Вітчизняної війни і пісні мирного часу, які нагадували про щасливе життя, перерване нападом фашистських загарбників.

Старі народні пісні і пісні, створені в роки громадянської війни і мирного будівництва, у період Великої Вітчизняної війни побутували без змін чи з незначними змінами, які «осучаснювали» ці твори.

Поряд із зразками традиційного фольклору і піснями, які виникли в довоєнні роки, буквально в перші ж дні Великої Вітчизняної війни створювалася і поширювалася сучасна індивідуальна і колективна поезія народних мас. Слід відзначити, що в роки Великої Вітчизняної війни поетична творчість радянських людей стала справді масовою. Нові твори виникали на фронті і в тилу, в партизанських загонах, на тимчасово окупованій ворогом території, серед в'язнів фашистських таборів і дівчат, вигнаних на рабські роботи в Німеччину (так звані пісні полонянок). Нові пісні, частушки та твори інших жанрів створювалися усно і письмово з використанням засобів і прийомів художньої виразності, які протягом століть вироблялися в селянському середовищі, і новіших, за допомогою яких відтворювалося життя, побут і боротьба робітничого класу до Великої Жовтневої соціалістичної революції, а також народнопоетичних традицій, що сформувалися в роки мирного будівництва. Досить відчутний вплив на роз-

виток масової поетичної творчості радянських людей в роки Великої Вітчизняної війни творів професіональних поетів і композиторів, чий піснєміцтво ввійшло в усний репертуар бійців Радянської Армії, партизан, робітників і колгоспників. Фольклор в свою чергу зробив вплив на музику і поезію воєнних років. Процес взаємовпливів усної народної поезії і професіонального мистецтва розпочався задовго до Великої Жовтневої соціалістичної революції. Потім, з поширенням писемності, вплив писемної літератури на народнопоетичну творчість поступово посилювався. Масові пісні професіональних поетів і композиторів не лише міцно ввійшли в усний репертуар, але і служили зразком для написання нових творів. Так з'явилися численні нові пісні на відомі улюблені мелодії. Це явище характерне було і для традиційного фольклору. В. І. Ленін в 1918 році радив Д. Бедному створювати пісні на відомі мелодії, щоб вони набули широкого розповсюдження і швидко ввійшли в народний репертуар — старій антивоєнній пісні необхідно було протиставити нову, в якій би пропагувалася ідея захисту молоді Радянської республіки. Д. Бедний, як відомо, написав нові слова на мелодію української пісні «Ой що ж то за шум учинився» — «Проводи», які стали народною піснею в період громадянської війни. Тривалий час вона виконувалася і в роки мирного будівництва.

В період Великої Вітчизняної війни, коли весь радянський народ, очолюваний Комуністичною партією Радянського Союзу, піднявся на священну війну проти німецько-фашистських загарбників і їх сателітів, художня творчість радянських людей відобразила всі перипетії боротьби за честь і свободу Радянської Вітчизни. Створювалися нові пісні, частушки, казки, голосіння за убитими в боях чи вигнаними на невольницьку працю в фашистську Німеччину; широкого розповсюдження набули усні оповідання, в яких радянські люди відтворювали бойові і трудові подвиги своїх товаришів, розповідали про зрива фашистів на тимчасово окупованій території, в концтаборах, в нацистських катівнях.

У своїх творах (різних жанрів) радянські люди славили В. І. Леніна — найріднішу і найдорожчу людину, Комуністичну партію Радянського Союзу — натхненника і організатора наших великих перемог; прославляли бойові перемоги частин і підрозділів, в складі яких воювали; прославляли своїх бойових товаришів. Дотепно висміювали фашистських солдат і офіцерів, гострим сатиричним словом били верховодів фашистської Німеччини — Гітлера, Геббельса, Герінга та ін. Нещадно критикували, з повним презирством і ненавистю розповідали, співали і писали про боягузів, зрадників, тих, хто допомагав фашистам.

Всі ці твори (хоча, звичайно, не всі вони були однаково високої художньої якості) відіграли свою роль в ідейному та патріотичному вихованні радянських людей. Нині, через сорок років після Великої Перемоги, кожний твір, кожний рядок, навіть кожне збережене слово з тих воєнних років становить значну цінність; вони — живе свідчення того, чим жив народ в роки найбільших випробувань, що він переживав, як трудився і як воював. Вони живе свідчення того, що навіть в перші, найтяжчі для нас, дні війни радянський народ вірив у перемогу, ще тісніше згуртувався навколо рідної Комуністичної партії Радянського Союзу.

Новий фольклор про Велику Вітчизняну війну, як уже відзначено, кожний народ нашої великої країни творив на основі своєї традиційної народної поезії, вносячи в нього різноманітні поетичні образи, стилістичні відтінки. І ця різноманітність (національних і місцевих традицій у кожного народу, жанрів і т. ін.), взята в сукупності, становить величну епопею про великий ратний і трудовий подвиг радянського народу, керівником і натхненником якого в боротьбі з гітлерівським фашизмом була Комуністична партія Радянського Союзу.

Питання про своєрідність сучасної поетичної творчості народних

¹ Кирдан Б. П. О значении народно-поэтического творчества в общественной жизни советского народа в годы Великой Отечественной войны (советский тыл и фронт). Автореферат канд. диссертации.—М., 1953; його ж. Художня самодіяльність в роки Великої Вітчизняної війни.—Народна творчість та етнографія, 1959, № 3; його ж. Об общественно-воспитательном значении фронтовой поэзии (1941—1945). — В зб. Вопросы народно-поэтического творчества. Проблемы соотношения фольклора и действительности. — М., 1960; його ж. Бытование русского фольклора Великой Отечественной войны.—В кн.: Русский фольклор Великой Отечественной войны.—М.—Л., 1964; його ж. Слово і подвиг.—Народна творчість та етнографія, 1973, № 5; його ж. Общее и особенное в песенном фольклоре восточных и западных славян периода второй мировой войны. — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII Международны́й съезд славистов. Доклады советской делегации. — М., 1978, с. 360—384.

мас до цього часу є одним із найбільш важливих в фольклористиці. Фольклористи сходяться в одному — сучасна поетична творчість трудящих відображає існуючу дійсність і має велике громадсько-виховне значення. Щодо визначення характерних особливостей радянського фольклору, то в цьому питанні досі не виробилося єдиного погляду. Сказане стосується і масової поетичної творчості періоду Великої Вітчизняної війни.

В науці визначилися такі способи вирішення поставленої проблеми. Більшість дослідників прийшло до висновку, що колективність творчості, яка є однією із характерних рис фольклору минулих століть, зберігається і в сучасному фольклорі. Однак поетична творчість трудящих мас не обмежується традиціями колективно створюваного мистецтва, в народній творчості помітне прагнення до непрофесійної літературної діяльності, значення якої дедалі більше зростає. До цього погляду наближається, але все ж зберігає свої особливості твердження, що провідною ознакою сучасного фольклору є усність його передачі. На думку прихильників цього погляду, усність — основа колективного творчого процесу. Інша позиція тих учених, які заперечують можливість і необхідність існування усної колективної творчості народу в сучасних умовах. Ці дослідники єдиною формою художньої творчості народних мас визнають літературну самодіяльність, розцінюючи її як перший і нижчий ступінь професійної діяльності.

Названі проблеми і спроби їх розв'язання в сучасній науці виникли далеко не випадково. Дослідники минулого вивчали традиційний фольклор, який, як правило, створювався в селянському, переважно неписьменному середовищі. Тому нові твори виникали усно, усно поширювались і лише усно виконувались. Відзначені умови творення, функціонування і поширення зразків народної поезії призвели до того, що автор первісного тексту не запам'ятовувався (ще В. Г. Белінський писав, що у кожного твору є свій автор), текст побутував, як прийнято про це говорити, анонімно. В таких умовах була вироблена певна символіка, відібрані епітети, що стали постійними, порівняння, інші художні засоби, що стали звичними і легкими для запам'ятовування, традиційні поетичні формули, навіть композиція творів. Все це в умовах неписьменності переважної частини населення полегшувало створення, запам'ятовування і поширення фольклору. І, разом з тим, призвело до того, що в науці були визначені такі основні ознаки фольклору: усність творення і побутування, колективність, анонімність, варіантність, традиційність.

Однак вже в період появи робітничого класу, коли в старий селянський фольклор вносилися корективи, з'явилася нова образність, нові теми, пов'язані з промисловою працею; коли в творах робітників з'явився новий зміст, не пов'язаний із селянською працею, виник і новий фольклор, що відрізнявся від традиційного селянського — робітничий фольклор. З'явилися робітничі поети, нові поетичні зразки почали створюватися не лише усно, але і письмово. Іноді пам'ятали і авторів широко розповсюджених пісень. Таким чином, вони перестали побутувати лише анонімно і поширювались не лише усним шляхом — їх переписували і розповсюджували за допомогою листівок, друкували в збірниках. Нерідко поетичні твори робітників публікувались на сторінках «Правди». Звичайно, процес виникнення робітничого фольклору мав свою історію — від творів, споріднених з традиційними селянськими, до справді пролетарських пісень та зразків інших жанрів.

Поява і розвиток робітничого фольклору, його художньо-зображувальні засоби і прийоми далеко не відразу були осмислені й сприйняті дослідниками народної поезії: настільки їх ознаки не відповідали тим, які міцно ввійшли в науку. Більше того, із розряду фольклорних почали виключати і пісні, автори яких були знайдені, хоч протягом десятиліть вони вважались фольклорними. Пісня подобалась і її співали.

До речі, і сучасні виконавці, освічені люди, не завжди знають

авторів популярних пісень. В грудні 1984 року, готуючись написати статтю про пісні, які були широко розповсюджені в роки Великої Вітчизняної війни, я вирішив перевірити, чи пам'ятає їх сучасна молодь і чи знає їх авторів.

П'яти студентам третього курсу факультету російської мови і літератури Московського державного педагогічного інституту ім. В. І. Леніна і десяти студентам четвертого курсу того ж факультету були названі пісні: «Катюша», «По долинам и по взгорьям», «В землянке», «Синий платочек», «Священная война», «Каховка» і «Огонек». Студенти мали відповісти на поставлені запитання: хто автор слів і мелодії, коли пісня була створена і чи знають вони її. Щоб одержати цілком об'єктивну відповідь, студенти були посаджені за різними столами і попереджені, що відповіді на поставлені запитання не позначаться на наслідках сесії.

Більше того, студентам дозволено було на аркуші із відповіддю не писати свого прізвища — тільки курс і дату. Із п'ятнадцяти студентів прізвища свої написали четверо (студент і студентка з третього курсу і два студенти з четвертого). Два студенти беруть участь в фольклорно-етнографічному ансамблі, решта в тій чи іншій мірі цікавиться народною поезією і взаємовпливами фольклору і літератури.

Обсяг статті не дає можливості детально проаналізувати відповіді студентів. Зупинимося лише на тих, в яких ідеться про знання пісень і про їх авторів.

Опитування показало, що і через сорок років після закінчення Великої Вітчизняної війни популярні в воєнні роки пісні молодь в основному пам'ятає (звичайно, мова йде про названі сім пісень). Ось деякі відповіді: «Всі пісні знаю напам'ять», «Слова знаю майже повністю» (крім пісні «Огонек»), «Всі пісні знаю і навіть можу проспівати», «Пісні всі знаю напам'ять... Ці пісні дуже люблю», «Слова всіх пісень знаю, крім «Огонек», «Добре знаю мелодію, слова гірше». В одній із анкет про «Катюшу» сказано: «Слова пам'ятаю всі», а про інші пісні: «Пам'ятаю і люблю, але знаю не повністю». В іншій анкеті сказано, що опитуваний пам'ятає слова «Катюши», «В землянке», «Священной войны»; слова ж решти пісень знає лише частково. Один із опитуваних відзначив, що пам'ятає слова пісень «Катюша», «Синий платочек», «В землянке»; «Священную войну» і «Огонек» не повністю пам'ятає, «Каховку» — лише приблизно. Один студент, який багато знає традиційних народних пісень, не відповів на запитання, чи знає він названі пісні.

Таким чином пісні радянських поетів і композиторів, популярні в передвоєнні роки («Каховка», «Катюша») і в роки Великої Вітчизняної війни, і через сорок років після закінчення другої світової війни знає студентська молодь.

Інший наслідок дало опитування про авторів названих пісень. Навіть ті студенти, які написали, що ці пісні знають і люблять, відповіли, що авторів не знають або ж назвали не тих, які створили ту чи іншу пісню. Наведемо відповіді на дане запитання в тому порядку, як і на питання про знання пісень. «Авторів не знаю», «Авторів слів і музики не знаю ні одного», «Авторів пісні і композитора не знаю», «Ні одного автора, на жаль, не пам'ятаю». Одна із студенток третього курсу пише про «Катюшу»: «По-моєму, є дуже багато варіантів пісні, тому правомірно вважати її народною. Імен авторів не знаю». Студент четвертого курсу: «Автора не пам'ятаю, роки теж. Але думаю, що це тому, що названі пісні настільки близькі і дорогі нам, що сприймаються як народні. Як правило, ми чуємо їх вперше і найчастіше від наших бабусь або ж у фільмах, а не по радіо (де називають їх авторів)».

Отже, «ці пісні настільки близькі і дорогі нам, що сприймаються як народні». А в народних традиційних піснях, як відомо, авторів нема (точніше, невідомі їх прізвища).

	Правильна відповідь	Названі інші автори	Не пам'ятають авторів
«Катюша»			10
Слова М. Ісаковського	5		14
Музика М. Блантера	1	Слова народні	14
«По долинам и по взгорьям»			
Слова П. Парфенова			
Муз. оброб. О. В. Александрова	—	Покрасс?	14
«В землянке»			
Слова О. Суркова	4	Прокоф'єва	9
Музика К. Листова	?	Симонова?	13
		Блантера	
«Синий платочек»			
Слова Я. Галицького і Г. Максимова ²	—	Ісаковського	13
Музика Є. Петербурзького	—	Васильєва	15
«Священная война»			
Слова В. Лебедева-Кумача	2	Соловйова-Седого	10
Музика О. В. Александрова	4 (із них 2 під ?)	Л. Кумача	
«Каховка»			
Слова М. Светлова	3	Багрицького	11
Музика І. Дунаєвського	1		14
«Огонек»			
Слова М. Ісаковського	—		15
Музика невідомого фронтовика	—		15

Наводимо наслідки опитування про авторів слів і музики семи популярних пісень. Нагадаємо, що відповідало п'ятнадцять студентів.

Отже, із п'ятнадцяти студентів правильно назвали авторів пісень «Катюша» — 5, «В землянке» — 4, «Священная война» — 2, «Каховка» — 3. Авторів музики пригадали ще менше студентів: «Священной войны» — 4 (але два із них сумнівалися — поставили знак питання), «В землянке» — 1 (але і той не був впевнений — після прізвища Лістова поставив знак питання); автора музики «Катюши» назвав один студент, один же студент назвав і автора музики пісні «Каховка». Авторів слів і музики трьох пісень — «По долинам и по взгорьям», «Синий платочек» і «Огонек» — не згадав жоден студент.

В роки Великої Вітчизняної війни радянські поети і композитори створили тисячі пісень. Багато із них, як і частина пісень періоду громадянської війни і мирного будівництва, міцно ввійшли в усний репертуар радянського народу на фронті і в тилу, в партизанських загонах, на тимчасово окупованій ворогом території. Виконавці забували авторів пісень, як і студенти 1984 року, а іноді й не знали їх — твори побутували анонімно; створювали нові їх варіанти, скорочували чи доповнювали ті тексти, які їм сподобалися, але чимось не задовольнялися; писали відповіді ліричним героям і т. ін. Таким чином, пісні, створені професіональними поетами і композиторами, в роки Великої Вітчизняної війни функціонували як справді фольклорні твори.

Масові пісні радянських поетів і композиторів, хоч як багато їх було, не могли повністю задовольнити народ, що піднявся на священну війну. В роки Великої Вітчизняної війни винятково широкого розмаху набула поетична творчість — усна і писемна, індивідуальна і колективна. Нові твори виникали на основі старих уснопетичних традицій і на основі традицій писемної літератури, тобто на основі тих традицій, на яких виховувалася і які особливо цінувала людина, що вирішила в художній формі розповісти про свої думки і сподівання, про свою любов до Вітчизни і палку ненависть до загарбників.

² У цієї пісні був польський текст. Ми зазначаємо авторів російської пісні (обох її текстів).

Провідними темами творів народної поетичної творчості воєнних років, як і довоєнних, є теми радянського патріотизму, морально-політичної єдності радянського народу, дружби народів нашої країни. Проте на перший план постала тема захисту соціалістичної Вітчизни.

Значну роль відіграла народна поетична творчість в прославленні героїчних подвигів радянського народу. Пісня славилася героїчні вчинки, силою прикладу запалювала радянських людей на чесне виконання свого воїнського і громадянського обов'язку. Саме цим пояснюється велика популярність пісень про оборону Одеси, Севастополя, Ленінграда, Москви, Сталінграда, інших міст; про подвиги героїв Великої Вітчизняної війни, про високі моральні якості і моральну чистоту радянської людини.

Збереглося багато спогадів, що свідчать про активну дійову силу народних пісень.

Традиційні народні ліричні пісні про простори Вітчизни, про її ліси і поля, про красу морального почуття людини і теплоту домашнього вогнища, а також пісні героїчні — про сміливих, безмежно хоробрих героїв — пробуджували у воїнів патріотичні почуття одночасно з почуттям святої ненависті до загарбників, що плюндрували простори рідної землі.

В одній із статей, що була опублікована в жовтні 1941 року, розповідалося, як бійці сприймали пісню «Ой при лужку, при лужку»: «Український степ, на якому розгорівся смертельний бій з німецькими загарбниками, був весь зритий окопами, авіабомбами і снарядами. Вона стала чорною, ця квітуча земля України. Але над чорною землею тихо дзвенить пісня про зелене поле, і бійцям уявляється інша картина: ясне небо, яскраве сонце, тепла, як рука матері, земля і безмежне море хвилястої колгоспної ниви.

Варто жити на такій землі, варто кров пролити за її неосяжні вільні простори»³.

Про натхненну силу пісень є й інші свідчення.

Навесні 1942 року одна із частин Північно-Західного фронту йшла в наступ. Кулеметник Іван Іванов, поранений в груди і плече, не зміг стріляти. Близько нікого не було, хто б міг замінити його. «Тоді Іванов підвівся і на всю силу свого дзвінкого голосу заспівав:

Черные силы мятутся,
Ветер нам дует в лицо.
За счастье народное бьются,
Отряды рабочих бойцов.

Вітер підхопив і поніс вперед до бійців слова цієї пісні. Як тільки змовкла пісня, загриміло могутнє «ура».

Відважний кулеметник уже не бачив, як стрибають у ворожі окопи його товариші...» Після смерті героя-кулеметника ленінградські комсомольці продовжували йти в наступ з його улюбленою піснею⁴.

Ще один приклад. Восени 1943 року командир відділення Богатков повів в атаку своє відділення. Ворог відкрив вогонь. «Богатков заспівав пісню, яку написав сам і яка стала піснею дивізії. Співав він високим, душевним голосом:

Нас месьт ведет,
И наш порыв неистов.
Он все преграды превращает в пыль.

А товариші на ходу підтримували його.

В розпалі бою Борис Богатков упав смертельно поранений. Товариші його пішли далі і розгромили ворога»⁵.

³ Костюк Ю. Рождение песни. — Крас. звезда, 1941, 31 жовт.

⁴ Ритман А. За счастье народное бьются... — Комс. правда, 1942, 1 квіт.

⁵ Крушинский С. Написано в окопах. — Комс. правда, 1943, 3 груд.

Пісні, створені в роки Великої Вітчизняної війни, є своєрідним поетичним літописом, в якому відображені бойові дії військових частин і окремих бійців; висловлювалась гордість за свою частину і своїх товаришів. Вони виховували молоде покоління бійців Радянської Армії, сприяючи засвоєнню бойових традицій своїх частин.

Великим виховним значенням подібних творів і пояснюється бажання кожної військової частини мати свою бойову пісню (пісні-марші). В тому ж причина широкого розповсюдження пісень про окремих воїнів, що здійснили в ім'я Вітчизни героїчний подвиг і прославили свою військову частину.

Всі ці пісні відзначались конкретністю: в них перераховувались населені пункти (іноді невеликі), за які військова частина вела жорстокі бої, прізвища бійців і офіцерів, відомих лише воїнам, з якими вони разом воювали.

Наприклад, у похідній пісні 710-го артилерійського полку Радянської Армії «Бей, семьсот десятый!» говорить:

Никто не забудет Лычково и Пено,
Полу, Фанзавод и Ловать,
Огней точной трассы... Стервятники-ассы
Назад не могли улетать⁶.

Кількість подібних прикладів легко збільшити: в кожній пісні-марші згадувались міста, села, а іноді навіть вулиці. В піснях-маршах називались і прізвища бійців і офіцерів частин, які відзначились в боях. Іноді їх було кілька. Наприклад, у пісні «Мы в битве с врагами любимой Отчизны»:

Герой Хорошилов, Исаев и Крамник,
Жиребенко, Лютов — всегда впереди.
Мы славим их имя, как наших героев,
Как воинов славных Советской страны⁷.

Звичайно, назви невеликих міст, сіл, лісів, рік і перерахування прізвищ не сприяли широкому розповсюдженню пісень, часто вони залишались лише в тій військовій частині, підрозділові, партизанському загоні, в якому були складені. Однак їх конкретність мала особливе значення для колективів; вона підвищувала силу впливу творів, допомагала вихованню воїнів на бойових традиціях своєї частини, загону.

Від пісень-маршів дещо відрізнялись ті пісні, в яких оспівані подвиги окремих героїв Великої Вітчизняної війни: в їх образах зосереджені й узагальнені риси всього народу.

Всім, хто пройшов через вогонь Великої Вітчизняної війни, добре відомі образи танкіста, який під час бою відремонтував підбитий ворогом танк; штурмана, який спрямував свій палаючий літак на навантажений бензином ворожий поїзд; зв'язківця, який, смертельно поранений, затиснув у руці перебитий телефонний кабель, щоб не переривався зв'язок.

Багато пісень було створено про героїв, імена яких народ зберіг в своїй пам'яті: Олександра Матросова, Доватора, Черняхівського, Заслонова та ін. Біографічність пісень про подвиги конкретних бійців і командирів не виключає типовості створених в них образів, оскільки сам подвиг героя був типовим явищем для всього народу.

Провідною темою пісень періоду Великої Вітчизняної війни є тема захисту Радянської Вітчизни — захисту завоювань Великого Жовтня. Вона знайшла втілення в творах, написаних бійцями Радянської Армії, партизанських загонів, трудівниками радянського тилу, населенням тимчасово окупованих ворогом районів, в'язнями фашистських концтаборів і тюрем.

⁶ Крупянская В. Ю. и Минц С. И. Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. — М., 1953, с. 42.

⁷ Там же, с. 41.

Смертельно поранений боець просить передати матері і сестрі, що він чесно загинув

За Советскую страну,
За Советскую державу,
За Советскую звезду.

Юнак б'є ворогів-загарбників «за страну Советскую»; пілот швидко покінчить із фашистською машиною «во славу священной Советской земли». Партизани готові в бій «за родину Советов»⁸. Радянська Вітчизна, Радянська земля називаються в піснях священними, рідними, любимими.

У пісенному фольклорі періоду Великої Вітчизняної війни знайшла відображення керівна роль Комуністичної партії Радянського Союзу. В одній із пісень, наприклад, говориться:

В тылу врага нас партия призвала
На боевые славные дела⁹.

Для героїв пісень воєнних років характерний нерозривний зв'язок із своїм народом:

Здесь бился Доватор за счастье народа,
Любимую землю берег от врага¹⁰.

В пісні про Олександра Матросова стверджується готовність до подвигу всіх радянських людей:

Мы в любую минуту готовы
Твой бессмертный бросок повторить¹¹.

Образ радянського солдата розкривається в піснях не лише в героїці подвигу, але і в ліриці почуттів.

В піснях говориться про велику любов і про вірність фронтовика.

Каждый день, когда бой утихает,
Когда ночь сбросит синий платок,
Милый друг, я тебя вспоминаю
И с любовью смотрю на восток¹².

В ліричних піснях періоду Великої Вітчизняної війни з'являються і розвиваються нові риси: любов до коханої і дорогої особи зливається з почуттям любові до Вітчизни. З Вітчизною пов'язана доля близьких ліричного героя, і тому тема Вітчизни органічно зливається з темою особистих взаємин.

Долг перед Родиной повелевает
Биться во славу Отечества нам.
Кто счастья Родине нашей желает,
Выступит смело навстречу врагам.
Плачешь зачем ты, моя дорогая?
Горе разлуки мне душу гнетет.
Если на битву не выйдем, родная,
Враг наш на Родину скоро придет¹³.

Твори народної поезії періоду Великої Вітчизняної війни не обмежувались змалюванням образів радянських людей. З самого початку визвольної боротьби радянського народу з'явилися сатиричні пісні, частушки, в яких подібно до зразків інших жанрів уснопетичної творчості, викривались і зло висміювались фашистські варвари,

⁸ Крупянская В. Ю. и Минц С. И. Материалы..., с. 73, 76, 170, 199.

⁹ Беларускі фальклор Вялікай Айчыннай вайны. — Мінск, 1961, с. 125.

¹⁰ Крупянская В. Ю. и Минц С. И. Материалы..., с. 57.

¹¹ Канонихин П. Герой Советского Союза Александр Матросов. — Правда, 1943, 12 сент.

¹² Крупянская В. Ю. Фронтной фольклор. — М., 1944, с. 74.

¹³ Пісня «Милая девушка, время настало» записана автором статті в серпні 1946 року в Кіровоградській обл. УРСР.

які напали на Радянську землю. Сатиричні пісні, як правило, створювались на мелодії відомих фольклорних пісень і пісень професіональних авторів.

Поряд із висміюванням ворогів у творах фольклору останнього періоду війни вже говорилось про зневагу німецьких солдатів і їх невдоволення фашистським режимом. Так, в одній із пісень, записаних автором цієї статті, говориться: «С ума свихнувся фюрер — наш бродяга и подлец»¹⁴.

Звичайно, далеко не всі пісні, створені в роки Великої Вітчизняної війни, мали однакову цінність. Серед них були і більш і менш досконалі. Але всі вони становлять значний інтерес, оскільки в них виражені думки, сподівання, переживання тих, хто боровся з ворогом, зображені бойові і трудові подвиги радянських людей, відображена тверда впевненість радянського народу в перемозі над гітлерівським фашизмом.

Москва

Б. П. КИРДАН

¹⁴ Подібний мотив знаходимо в пісні, опублікованій в кн.: Советский фольклор Чкаловской области. — Чкалов, 1947, с. 95.

ПІСНІ БОРОТЬБИ ТА ПЕРЕМОГИ

Урочисте відзначення 40-річчя Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні 1941—1945 років є святом усього прогресивного людства. Збройні сили СРСР у ході бойових дій зірвали гітлерівський план «блискавичної» війни і здобули велику Перемогу, що стало можливим, як сказано у постанові ЦК КПРС «Про 40-річчя Перемоги радянського народу в Великій Вітчизняній війні 1941—1945 років», завдяки масовому героїзму воїнів армії і флоту, бійців народного ополчення, партизан, підпільників, а також трудівників тилу. Відзначаючи згуртованість радянських людей навколо Комуністичної партії, їх єдність і волю до перемоги, у Постанові підкреслено також значення самовідданої боротьби проти фашистських загарбників військових з'єднань і партизанських загонів Югославії, Польщі, Чехословаччини, патріотів Болгарії та інших країн і їхнього антифашистського підпілля¹.

Остаточний розгром гітлерівських агресорів створив передумови для встановлення народної влади в країнах, що згодом об'єдналися під прапором соціалістичної співдружності і сьогодні виступають як поборники миру і прогресу на всій землі. Генеральний секретар ЦК КПРС товариш Михайло Сергійович Горбачов у промові на Пленумі ЦК КПРС 11 березня 1985 року сказав: «Перша заповідь партії і держави — берегти і всімірною зміцнювати братерську дружбу з нашими найближчими соратниками й союзниками — країнами великої соціалістичної співдружності. Ми будемо робити все від нас залежне для розширення взаємодії з соціалістичними державами, для підвищення ролі і впливу соціалізму у світових справах»².

Голосом народу в добу найтяжчих випробувань і найвеличніших подвигів назвав М. Т. Рильський народну поезію періоду Великої Вітчизняної війни. «Усі барви людської душі, що показує в наші дні найвищий свій блиск, одсвічені і віддзеркалені в поезії нашого народу

¹ Парт. жизнь, 1984, № 12, с. 4.

² Рад. Україна, 1985, 12 берез.

періоду Великої Вітчизняної війни»³. Знаменно, що серед заходів по відзначенню 40-річчя Перемоги у названій постанові ЦК КПРС передбачене проведення всесоюзного огляду самодіяльної художньої творчості і конкурсу на кращу пісню, присвячені знаменній даті.

У війну пісня мала особливе значення; вона додавала бійцям насаги до боротьби, тамувала біль втрат, нагадувала про рідну домівку, єднала бойових побратимів. Партизани-ковпаківці згадують, що у хвилини перепочинку на привалах вони не мали можливості ні читати, ні слухати радіо, — берегли батарейки. «Навіть світла не було. Тільки звучала тиха пісня. С. А. Ковпак наказував співати так, щоб і дерева не чули. Найбільше любили співати пісні своїх партизанських поетів, де йшлося про бої, з яких щойно вийшли сміливці, про населені пункти, взяті з боями»⁴. Фронтвики кажуть, що солдат брав у бій зброю, хліб і пісню. Пісні народжувалися і жили, незважаючи на найтяжчі умови, коли необхідна була мобілізація усіх душевних і фізичних сил. Тоді начебто самі собою з'являлися пісні. Більшість з них так і лишалася безіменною. «Та вони живуть, їх співають солдати, що згадують суворі й прекрасні дні своєї юності» — пише поет Б. Котляров⁵. Справді, на традиційних зустрічах колишніх фронтників, партизан, під час відзначення громадських і родинних свят звучать загальновідомі й місцеві пісні — твори авторські й народні; деякі з них залишаються в духовному фонді народної культури, ставши часточкою її історії, іншим випадке скромніша доля, але вони ось уже сорок років живуть і продовжують зворушувати людські серця. Вони сповнені оптимістичних, життєстверджуючих настроїв, у них звучала тверда впевненість у перемозі над ворогом, славилися бойові подвиги героїв, висловлювався гнів і ненависть до фашистів, які нерідко виливалися в їдку сатиру; проривалися й голоси страждання і суму, — адже навколо панували смерть, руїни, лихоліття. Розлука з рідними — основний мотив так званих пісень неволі, складених молоддю, яка потрапила в концентраційні й робочі табори, але й у цих скорботних плачах, скаргах, прокльонах нерідко чути заклики до помсти, слова надії на визволення.

Дослідження історичного значення боротьби слов'янських народів проти фашизму, відображеної у фольклорі, розпочалося зразу ж після Великої Перемоги, а збирання й окремі публікації — ще в ході війни, з перших її днів. Радянські фольклористи, які продовжують активне вивчення всенародного художнього літопису другої світової війни, а також вчені країн соціалістичної співдружності виявили, що форми і засоби творення пісень періоду другої світової війни багато в чому подібні до тих, що були властиві новотворчості часів революції й громадянської війни. Превалювання пісенності, утвореної внаслідок різноманітних комбінацій запозичень із нагородженої раніше скарбниці, так само пояснюється обмеженістю часу, густо насиченого надзвичайними подіями і духовною потребою активно відгукнутись на них. «Взагалі кожен факт, що має більший вплив на зміну відносин у народі, переходить у пісню, — писав свого часу В. М. Гнатюк. — Очевидно, що пісень тих тоді більше, чим більшу масу народу огорне якась зміна»⁶. Зміни, викликані ходом другої світової війни, охопили величезну масу народу: не дивно тому, що пісень з'явилося набагато більше, ніж у попередні та наступні мирні роки.

Великий масив слов'янської пісенності періоду другої світової війни становлять твори нового змісту й нової ідейної спрямованості,

³ Рильський М. Голос народу. — В кн.: Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну. — К., 1953, с. 11.

⁴ Воронько П. З виступу на об'єднаному пленумі правління Спілки письменників і Спілки композиторів України, присвяченому сучасній українській радянській пісні. — Літ. Україна, 1979, 29 січ.

⁵ Там же.

⁶ В. Г. (Гнатюк В.). Наукова хроніка: (Огляд праці Д. Васильєва «К вопросу о новых мотивах в малорусской поэзии»). — Зап. Наук. Т-ва ім. Т. Г. Шевченка, 1898, т. 26, с. 20.

зразком для яких служила традиційна поезія. Подеколи внесення однієї нової деталі, якогось штриха міняло зміст юнацьких чи гайдуцьких за походженням пісень. Так, співак із Чрної Трави (Югославія) перетворив юнацьку пісню «Што ми, сину, еј, на горе» на партизанську, вказавши, що на шапці героя-юнака ясніє п'ятикутна зірка — знак його приналежності до партизан.

В роки загострення антифашистської боротьби в Болгарії традиційна пісня про красуню Яну, що не зрадила віри і не скорилася завойовникам — османцям, хоч вони довгі роки тримали її в ув'язненні, послужила оспівуванню іншої героїні — політув'язненої Ради Тодорової. У відповідності з новими обставинами, з новою життєвою правдою пісня підкреслює стійкість Ради у захисті революційних ідей. Під час другої світової війни відомий югославський поет Бранко Чопич створив пісню «Болна лежи омладинка Мара» за мотивом популярної традиційної пісні «Болна лежи у матери Мара». Героїнею нової пісні стала партизанка, що через хворобу залишилась в селі у матері, а її загін, в якому був і коханий Мари, вирушив у гори. Пісня швидко поширилася серед партизан і цивільного населення, і її й тепер співають у різних варіантах як народну пісню.

Дещо видозміненим варіантом гайдуцької є болгарська партизанська пісня «Партизани сговоряха». У ній замість «арамии» (гайдуків) виступають партизани; названо іншу місцевість, де вони діють, з'являється новий персонаж — «мома Генка-байрактарка». В наведених зразках у текст давньої пісні вносяться окремі деталі, які несуть важливе ідейно-сміслові навантаження, — показують прикмети нових героїв і громадсько-політичних обставин.

До нових умов пристосувались і слов'янські балади. Так, наприклад, балада про двох воїнів, що виявились чоловіком і сином господині, яка пустила їх на нічліг, різні виконавці називають то старовинною піснею, то піснею про громадянську чи Велику Вітчизняну війну. Серед східних слов'ян популярні варіанти цієї балади, наприклад один із останніх записів на українсько-білоруському пограниччі («Уж солнце закатилось за темные леса»), де часові прикмети реалізуються в самому тексті: «хазяюшка» розповідає двом фронтовикам, що вважала себе вдовою «з сорок первого года, як началась война» і пояснює, чому не впізнала їх: «я мужа не признала, бо он уже седой, а сына не узнала, бо он уже герой».

Інша балада, найдавніші варіанти якої відображають події війни 1812 року, продовжує далі видозмінюватися. Після громадянської війни з'явився діалог:

— Сыночек ты, сыночек,
А где же ты пропал?
— А я на белом фронте
Буржуев добивал⁷.

Цю баладу можна було почути у приміських поїздах, в гості-талах, на вокзалах в роки Великої Вітчизняної війни, і сприймалась вона як сучасна на той період. Актуалізація полягала в заміні епітета «білий» іншим, відповідним до ситуації. Замість «буржуев» співався «фашистов».

В останні роки другої світової війни і в перші повоєнні з'явилися й набули великої популярності балади, в яких розповідалось про різні гостро драматичні ситуації і переживання воїнів, партизан, їх родин та близьких, про смерть моряка на руках у медсестри, яка впізнала в ньому свого брата («На горизонте заря загоралась»), про трагічну загибель пілота («Они друг друга любили крепко»); про переживання медсестри, яка пише обнадійливі листи родичам поранених, а в самої щойно загинув чоловік на фронті («Там вдали, у гор Кавказа»); про пораненого бійця, який, перевіряючи почуття дружи-

ни, пише про своє нібито каліцтво; дружина шукає і знаходить його живого й здорового. Відомо багато варіантів цієї балади з різними кінцівками («Из-за леса выезжает санитарный наш отряд», «На край-лісі посувався більшовицький одділ наш» та ін.). Досі співають пісню баладного характеру про Колю-тракториста, спаленого фашистами («Колосилась в поле рожь густая»); про матір-партизанку («Я люблю задумчивые дали»); про піонерку-підпільницю («Есть беседка в городе Черкассах»). Деякі стильові та лексичні особливості останніх дозволяють припустити, що ці пісні були створені вже у повоєнний час.

З'явились балади елегійного характеру: про пораненого комісара (на основі переробки романсу-балади Є. П. Гребінки «Молода еще девица я была») і ряд балад про долю солдата, який повернувся додому. В деяких з них трагічна розв'язка відсутня. Такою є пісня, що має ознаки балади, «Вот мчится поезд, дым пуская».

Художньою реакцією на всенародне потрясіння, викликане злигоднями війни, стали пісні-хроніки. Вони служили не тільки своєрідним засобом усної інформації, але й важливим чинником емоційного впливу на сучасників. Пісні-хроніки, що становили собою детальну розповідь з великою кількістю імен, загонів, з описом битв, з нагнітанням подробиць, що характеризували жорстокість ворога, страждання і вияви протесту народу, незважаючи на деяку одноманітність, слухались з великою увагою і справляли глибоке враження.

Безсторонній, на перший погляд, виклад заховував у собі великий заряд психіко-емоційного напруження, що викликав співпереживання слухачів. Вже саме нагадування про недавнє минуле, про те, що сталося чи могло статись з самим співаком, його слухачами, з близькими чи незнайомими, але такими ж, як вони, людьми, створювало особливу атмосферу. Виконавець і слухачі об'єднувались спільним настроєм, спільною пам'яттю, тому в пісні вчувався підтекст, який і не звучав: смисл і значення пісні-хроніки ширші за її словесно-музичне вираження. З плином часу і з переміщенням уваги співаків та слухачів на інші події багато хронікальних пісень забувається, однак фольклористи мають в своєму розпорядженні переконливі свідчення того, що пісні-хроніки воєнного часу не тільки живуть у багатьох слов'янських країнах, але створюються заново.

В 70-х роках дочки словацького антифашиста, який загинув у роки війни, склали в його честь і пам'ять пісню в традиціях хронік. В ній, зокрема, було сказано, що їхній батько знав багато пісень — старовинних і сучасних; на мелодію одної з них і був покладений текст новоствореної співанки⁸.

Обрядові пісні, а також солдатські й козацькі, в яких основним мотивом було тужливе прощання з ріднею, також ожили під час другої світової війни, — вони стали своєрідними голосіннями за загиблими героями-антифашистами, плачами полонянок. Взв'явши на себе нову функцію, майже без змін у словесному оформленні і мелодії, пісні набули іншого значення, відобразивши різноманітні конкретні епізоди життя в умовах війни.

У голосіннях (галашеннях, тужбалицях, тьжачках) — відродилося ритуальне оплакування з традиційними формулами — звертанням, риторичними питаннями, вигуками, образами-символами й емоційно насиченими епітетами:

O Blagota — zorni brate,
O moj orle pod krilima...

A de ti je glas junacki?
De ti biše hitre ruke
I oružje partizansko?

⁷ Лазутин С. Г. Русская лирическая песня. — М., 1965, с. 11.

⁸ Švehlak S. K súčasnému životu folklórnych novotvorov s odbojovou tematikou. — Slov. národopis, 1974, № 4, с. 639.

(із голосінь З. Перутович за братом Б. Мичуновичем, народним героєм)⁹.

Аналогічні формули знаходимо в українській пісні «Ой війна, війна» («Сину ж ти мій, сину, дитино моя! Встань хоч на хвилину, а там ляжу я») і в широко відомій серед усіх слов'янських народів пісні «На опушке леса» (Я ли не растила, я ль не берегла, а теперь могила тебя отняла. Я вдовой осталась, пятеро детей, ты был самый малый, милый мой Андрей!»).

Формула звертання до мертвих пов'язана із стародавніми анімістичними уявленнями слов'ян, її старовинність підтверджена звертанням до різних явищ природи, що вилилося в постійну формулу-зачин. В сучасних зразках таке звертання виступає ознакою прояву традицій, але воно не є орнаментальною фігурою, а відіграє цілком конкретну роль. Вміщена в формульні рамки інформація набуває важливого ідейного смислу і високого емоційного напруження.

В нових піснях, де відчувається відгомін голосінь, витриманих у традиційному стилі, звучать заклики не оплакувати полеглих героїв, а вшановувати їх пам'ять посиленням боротьби з їх ворогами — фашистами:

О, Душане, срећо моја,
Не жали те ма јка твоја,
И ако ти живот дао,
За слободу ти си пао.
Плач користи не доноси,
Но слабачки лица роси

.....
Не жалите труда ваша,
Помажимо борбу нашу!¹⁰

Новий зміст подібних пісень дав П. Влаховичу підставу, з нашого погляду, цілком виправдану, назвати цей вид пісень «антитужбалицями».

З глибини століть дійшли такі емоційно насичені прийоми, як закляття і прокляття. Вбивчі побажання, що звучали в традиційних піснях, сприймалися як діючий, мобілізуючий антифашистський заклик. З XVI ст. відома польська пісня, що відображає бунтівні настрої селянства. Під час другої світової війни прокляття панам, яке звучало у традиційній пісні, було переадресоване фашистам, що їх у пісні названо «гітлерами». Українська пісня «А все гори та долини» модифікує традиційну формулу баладного прокляття:

Бодай же, фашисте клятий,
Тобі сонця не видати,
Світу-сонця не видати,
Своїх дітей не чувати,
Своїх дітей не чувати!
Бодай гори та долини
Всім вам стали за могили!¹¹

Російські та білоруські пісні часів Великої Вітчизняної війни також демонструють широке застосування формули прокляття («Няхай у Гітлера-урода сэрце ворани клююць»).

Із рекрутських, чумацьких, батрацьких та сімейно-побутових, особливо сирітських пісень перейшла в пісні періоду Великої Вітчизняної війни формула-гіпербола, що надає ще більшої емоційної виразності формулі-літоті, котра її супроводжує:

Якби мати знала, яке мені горе,
Вона б перебрела усе сине море



Л. Л. Новикова-Савицька.
Самот Перемоги.
Гобелен. Вовна, ткацтво. Київ, 1983.
Фоторепродукція В. І. Щербакова.



Л. І. Панченко.
Під мирним небом. Аплікація. Київ, 1980.
Фоторепродукція Г. М. Федорця.

⁹ Petokraka, zašto si crvena: Narodne pjesme iz ustanka. — Zagreb, 1959, s. 21.

¹⁰ Влаховић П. Три антитужбалице народне поезије ослободилачког рата. — Народна стваралаштво, 1962, № 3/4, с. 211.

¹¹ Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну. — К., 1953, с. 75.



С. І. Самутіна-Болсуновська.
Над могилою воїна.
Аплікація. Київ. 1977.
Фоторепродукція Л. О. Чоботька.

Якби вона знала, яка мені біда,
Вона б передала горобчиком хліба.
Горобчиком хліба, синичкою солі,
Ой боже, ой боже, як тяжко в неволі ¹².

Тяжкі обставини життя героя, що підкреслюються цими формулами, у сучасних піснях стосуються зображення страждань молоді, насильно відправленої із тимчасово окупованої території на роботу до Німеччини.

Нагнітання настрою, суму й скорботи, запозичених із загальнослов'янських поетичних запасів лірики, знаходимо у партизанській пісенності. Так, в одній з югославських пісень молодий партизан звертається в думках до коханої і порівнює їх колишнє щастя з теперішніми тривогами:

Mjesto tvoje ruke dvije
Mene stežu fišeklije
Mjesto tvoja crna oka
Mitraljež me tuče z boka ¹³.

Порівняємо створену в роки війни пісню-прощання дівчини, яку забирають до Німеччини:

А ў пятницу рана, яшче сонца не ўсходзіць,
Маладую дзеўку із сяла выводзяць.
Вышла за варота, нязенька скланілась:
Прашайце, суседаньки, можа з кім сварылась ¹⁴.

У рекрутській пісні було:

А в неділю рано, ще сонце не сходить,
Молоденький рекрутонько по казармі ходить ¹⁵.

В козацькій:

Ой гай, мамцю, ой гай, люблю, ой гай зелененький,
Помандрував з козаками хлопець молоденький,
Як мандрував, шапку зняв, низенько вклонився:
Прощай, прощай вся громадо, може з ким сварився ¹⁶.

Нова функція була надана пісні, відомій в українському традиційному фольклорі під назвою «Іхав козак на війноньку». У польському фольклорі часів другої світової війни вона стала партизанською. Пісня «Ой на горі вогонь горить», відома в українському та білоруському фольклорі як козацька, а пізніше як рекрутська, в новому трактуванні стала партизанською.

Українська традиційна пісня:

Ой на горі вогонь горить,
А в долині козак лежить ¹⁷.

Білоруська сучасна:

Ой на гарэ агонь гарыць,
А у даліне забіт ляжиць ¹⁸.

Сербохорватська сучасна:

Na' koj crnoj gori
veli oganj gori
oko tega ognja
samo jedan ranjen
mladich partizana ¹⁹.

¹² Радянська пісня. — К., 1967, с. 212.

¹³ Petokraka, zašto si crvena. — Zagreb, 1959, s. 54.

¹⁴ Фядосік А. Народна паезія барацьбы. — Мінск, 1981, № 49.

¹⁵ Рекрутські та солдатські пісні, с. 370.

¹⁶ Розлилися круті бережечки. — К., 1972, с. 117.

¹⁷ Там же, с. 115.

¹⁸ Фядосік А. Народна паезія барацьбы, с. 31.

¹⁹ Petokraka, zašto si crvena, s. 58.

Український та білоруський тексти майже ідентичні. Заміна одного слова в білоруському варіанті пісні переносить події й переживання, зображені в ній, на декілька сторіч уперед. Якщо у давній пісні звучало звертання козака до коня пильнувати, «щоб татари не спіймали, сиделечка не забрали», то партизани Білорусії співали «штобы немцы не спаймали, сиделечка не забрали».

З багатющого арсеналу поетичних засобів традиційної народної поезії нами згадані тут всього декілька прикладів, переважно найдавнішого її шару. З'ясувалось, що вони знайшли своє застосування і в період другої світової війни, підсилюючи емоційне звучання або вводячи пісні в звичне коло, що полегшувало їх сприйняття.

При усіх аналогіях з творчістю попередніх років пісенність періоду другої світової війни мала ряд лише її притаманних особливостей. В ході другої світової війни виникли значні зміни в духовному житті народних мас, що знайшло своє відображення у розвитку фольклорного процесу. Для того, щоб з найбільшою повнотою відтворити атмосферу й дух часу, потрібна була художня творчість з глибшими пізнавальними можливостями й точнішим соціально-філософським світобаченням. Підвищення загального рівня культури носіїв і творців фольклору, їхнє вміння орієнтуватися у здобутках професійної літератури не могло не вплинути на способи реалізації їх поетичного самовираження. Художній арсенал фольклорної поезії постійно збагачувався за рахунок введення нових елементів.

Путівку в життя пісні одержували внаслідок колективного випробування. Незалежно від походження пісня, що «попадала в ціль», виражаючи думки й переживання слухачів, підхоплювалася й ширилася далі. Від фронтовиків — у глибокий тил до членів родин і друзів, від партизан — до населення тимчасово окупованих місцевостей; через листівки й радіо — на весь Союз і поза його межі. Авторство при цьому зберігалось рідко. Ставши масовою, пісня продовжувала жити за фольклорними законами: вона видозмінювалася, навіть перекладалася на інші мови, до неї застосовували різні мелодії відповідно до тих умов, у яких твір прижився.

Пісні, створені на бойових позиціях і в госпіталях, у партизанських лісах і в глибокому тилу, серед підпільників і населення, що залишилося на тимчасово окупованих землях, мали улюблену тематику, специфічне жанрове втілення, своєрідну образність. Поезії були адресовані, насамперед, ближчому оточенню. Але часто популярність таких творів, як уже було сказано, ставала значно ширшою.

Радянські масові пісні у нових умовах зазнали численних переробок на різноманітних рівнях — від додавання або скорочення окремих строф до творення зовсім нових «за мотивами» відомих зразків. Вони були популярними у слов'янських країнах ще у передвоєнні часи, а під час другої світової війни зазвучали з новою силою, зміцнюючи інтернаціональний дух народів і віру в перемогу:

Хей от запад се разлива
черна вражеска вълна
в бой отиват комсомолци
в бой за родната страна²⁰

співалося в одному з варіантів переспіву російської фольклоризованої пісні «Дан приказ: ему на запад» (слова М. Ісаковського). Болгарські партизани сприймали її як сучасний твір, що відображає події Великої Вітчизняної війни: з заходу йде фашистська навала, комуністи й комсомольці стають до бою на захист Вітчизни.

Безіменний переклад радянської масової пісні «Шел отряд по берегу» став улюбленою піснею польських партизанів:

Cięgnął oddział z daleka, szedł brzegami rzek,
Pod czerwonym sztandarem sam dowódca szedł
Jego głowa na bandażach, płynie rzeką wpław
Krwawe ślady zostały wśród wilgotnych traw²¹.

²⁰ Живков Т. Ив. Български антифашистки песнен фольклор. — София, 1970, с. 179.

Багато польських пісень ввібрали в себе образність, метроритміку і мелодії революційних масових пісень та пісень, що фольклоризувалися в 30—40 роки. Мелодія пісні «Вы жертвою пали» була використана в партизанській пісні «Synowie ludowe ruszyli na boj», мелодія пісні «Вихри враждебные реют над нами» — у пісні «Maszerują partyzanie, maszerują». Героїня знаменитої російської пісні «Катюша» у польському варіанті стала Зося, яка прощається з Янеком, що йде в партизани; він просить її не плакати, адже він іде виконувати свій обов'язок перед народом.

Значення масової радянської пісенності для творчості слов'янських народів періоду другої світової війни докладно розглянуте в дослідженнях слов'янських науковців — у фольклористиці, літературознавстві й музикознавстві, тому тут лише нагадані окремі деталі таких впливів. В даному разі важливо було не встановлення факту запозичення, а підкреслення спільних коренів і єдиного річища сучасного розвитку пісенності слов'янських народів.

Адаптація пісенності до нових умов особливо активізується в період другої світової війни у зв'язку з потребою оперативного реагування на важливі події. Радянські масові пісні, набувши популярності в інших країнах, втрачали імена авторів тексту й музики в тих випадках, коли усе нові й нові «співавтори» перекладали, додавали нові строфи, міняли зміст твору, залишаючи незмінною мелодію, метроритміку й окремі рядки. Таких численних видозмін зазнала, наприклад, відома радянська пісня «По долинам и по взгорьям». Вона дала поштовх для створення різномовних пісень, об'єднаних єдиним ідейним спрямуванням.

Але значна частина масових радянських пісень поширювалася серед слов'янських народів без перекладів, оскільки російська мова була їм зрозумілою. Ця мова стала «мовою дружби, мовою, якою спілкувалися представники всіх національностей, які боролися проти фашизму на радянській землі або в змішаних партизанських загонах Польщі й Чехословаччини». Російські радянські масові пісні, як значає далі дослідник фольклору періоду другої світової війни Б. П. Кирдан, були в репертуарі й інших слов'янських народів, і чинили певний вплив на їх оригінальну творчість воєнних років²².

Таким чином, інтернаціоналізація пісень помітно посилюється під час другої світової війни, коли їх продуцентом стає не тільки трудове селянство одного народу, але й широкі верстви різнонаціонального населення. Це — принципово нове явище у слов'янському фольклорі, дальший розвиток якого простежується й у післявоєнний період.

Радянські люди виявляють почуття співвідповідальності за все, що відбувається на нашій планеті. Ця загальна, всенародна позиція виливається у промови, у виступи на мітингах на захист миру, відображається в художній літературі, в пісенних рядках відомих і безіменних авторів.

Так, спостереження протягом кількох останніх років над побутуванням пісні «Седина» дало в руки дослідника декілька варіантів в російському та українському мовному оформленні. Це пісня-спогад про війну, про полеглих товаришів, про повернення з перемогою, про хвилюючу зустріч з дружиною, котра не впізнала посивілого героя. У фінальних строфах звучить клятва на вірність Батьківщині і готовність стати на захист миру, «чтоб дети и внуки не знали войны». Звертають на себе увагу лексичні звороти, запозичені з публіцистики і побутової мови військових часів: «грознай силою встала страна», «в память павших», «похоронки шли с разных концов».

²¹ Z pleśnią i karabinem: Pieśni partyzanckie i okupacyjne z lat 1939—1945. — Warszawa, 1971, s. 87.

²² Кирдан Б. П. Общее и особенное в песенном фольклоре восточных и западных славян периода второй мировой войны. — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов: VIII Междунар. съезд славистов. — М., 1978, с. 370.

Основні колізії пісні, її загальний настрій, рефрен «Седина ты моя, седина» перекликаються із загальновідомою авторською піснею «День Победы». Ми не ставили собі за мету встановити, яка з них була створена раніше: одна й друга стосуються подій Великої Вітчизняної війни. Пісня перегукується також з популярною баладою, яка уже згадувалася, — про невпізнання «хазяйкой» чоловіка і сина, що повернулися з війни.

Обставини побутування пісні «Седина» дещо відрізняються від традиційно-фольклорних: вона виконується різнонаціональними імпровізованими групами співаків, персональний і кількісний склад яких перманентно змінюється. Але саме особливі умови і сприяють прискоренню інтернаціоналізації та фольклоризації пісні: почувши її, нові виконавці прагнуть передати її своєю мовою, міняють окремі деталі відповідно до свого розуміння художності, своїх творчих можливостей.

«Седина» співається в різних редакціях, з додаванням або скороченням окремих строф, і в неодноразових перекладах з російської на українську і навпаки. Первинність тексту встановити не вдалось, але нам важливо підкреслити наявність анонімної співтворчості, варіантності та масовості виконання і потенційної можливості подальшого розповсюдження фольклорними носіями, котрі беруть участь якщо не у вдосконаленні, то принаймні у творчій роботі над піснею, яка, поповнивши їх репертуар, звучатиме в різних куточках Союзу і поза його межами.

Висока свідомість творців та носіїв фольклору, які живуть у суспільстві, де розквітає співдружність народів, співробітництво та обмін і взаємобогачення матеріальними й духовними цінностями, обумовили постійне звертання до громадсько-політичної тематики, насамперед до тих питань, які хвилюють усіх людей доброї волі — відвернення нової війни, утвердження міцного і тривалого миру на землі.

Н. С. ШУМАДА

Київ

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ

Кожна нова весна віддаляє нас від переможного травня 1945 року, але не згасає і не може згаснути наш інтерес до величної доби в історії народу, відзначеної неперевершеними проявами героїзму і духовної величчя. Адаже періоди великої історичної ваги, події, що визначають долю всього народу, неодмінно стають надбанням його історичної пам'яті, залишають слід у духовній культурі.

Події Великої Вітчизняної війни, умови, в яких розвивалася художня творчість народу, визначили піднесення творчої активності мас. Саме тому фольклор цього періоду і вирізняється як непересічне явище у розвитку народної художньої культури. Надзвичайної сили вплив, який мала пісня, зробив її тією зброєю радянських людей, яку ворог не міг ні знищити, ні подолати. Пісня об'єднувала, вона допомагала відчутти себе частиною великого і згуртованого народу, що став на боротьбу.

Особлива виразність і активність прояву основних процесів розвитку народної пісенності періоду війни привернули увагу багатьох дослідників¹. Ми зупинимось на розгляді лише деяких тенденцій, що були характерними для тієї пори. Їх аналіз ґрунтуватиметься на матеріалі народних пісень і дасть змогу висловити деякі міркування щодо

¹ Широку бібліографію питання, що засвідчує неослабний інтерес вчених ряду республік СРСР до проблеми, див.: Березовський І. П. Збирання та вивчення фольклору Великої Вітчизняної війни. — Нар. творчість та етнографія, 1965, № 3, с. 3—8.

своєрідності творчого процесу періоду війни і його зв'язків із загальнофольклорними явищами.

Дослідження численних друкованих та архівних матеріалів, що відображають стан народної пісенності того часу, свідчить про багатоманітність джерел її формування. В цей період активно функціонували різні пісенні жанри традиційного фольклору, інтенсивно йшов процес пісенної новаторчості. За поряд з цим надзвичайно своєрідно виявився процес переосмислення і актуалізації зразків старого фольклору, пісень революції і громадянської війни, популярних творів тогочасних поетів та композиторів. Висока інтенсивність творчих процесів, їх тісний взаємозв'язок дають можливість простежити і ряд інших визначальних для розвитку пісенності явищ призму одного з них. Надзвичайно активне, творче ставлення носіїв до тексту пісні було однією з прикметних рис її функціонування в цей період. Тому не тільки значне варіювання пісень, але і їх переробка, і створення цілком нових текстів на стару мелодію було дуже поширеним. Потреба вислову емоцій високого накалу поставила в ряди творців пісень багатьох самодіяльних авторів, пісні яких часом так і лишалися творчим здобутком самого автора або входили лише до репертуару його безпосереднього оточення, але могли набувати і широкого розповсюдження, фольклоризуватися. Участь широкого кола творців у розвитку пісенності воєнного часу була настільки активною, що нерідко авторство тієї чи іншої пісні інформатори приписували собі чи своєму товаришеві². Це зумовило своєрідний характер співвідношення колективного і індивідуального начал у пісенстві часів війни. Крім численних традиційних пісень і творів самодіяльних поетів чи композиторів, до репертуару різних осередків в цей час входять і пісні літературного походження. Творче засвоєння пісенного тексту вело до фольклоризації, адже «справді народною піснею є тільки та, де індивідуальний творчий акт створює не канонічний, незмінний авторський текст, а є вихідним моментом подальшого життя твору у середовищі, що активно сприймає його»³.

Характеризуючи особливості розвитку пісенності того часу, дослідники відзначають, що пісні Великої Вітчизняної війни відрізняються не тільки за походженням, але і за стилістикою. Одні з них ближчі до фольклорних, інші — до літературних форм відображення дійсності. Творення нових пісень за законами фольклорної поетики, використання традиційних художніх засобів, притаманних народній творчості, — одна з тенденцій розвитку пісенності періоду війни, яку на матеріалі розгляду партизанських пісень відзначає В. Є. Гусев. Для української пісні воєнного часу це надзвичайно прикметна риса:

Ой на горі чебрець пов'яв,
А калина в лузі,
Зажурилась Україна —
Діти її в тузі⁴.

Бувайте здорові, Бувайте здорові,
Моя рідна мати, Дубові пороги, —
Бо вже мене будуть Мені вже послалась
В Німеччину гнати. Далека дорога⁵.

Туман яром, туман яром,
А вітер горою,
Веде Ковпак партизанів
Битися за волю⁶.

Дей О. І. Пісні про всенародний подвиг. — Там же, 1980, № 3, с. 11—21; Федас І. Ю. Фольклор Великої Вітчизняної війни в науковому освітленні. — Там же, 1975, № 4, с. 31—37; Шумада Н. С. Гумор і сатира в слов'янському фольклорі періоду другої світової війни (пісенні переробки). — Там же, 1983, № 1, с. 14—20, та ін.

² Див.: Крупянська В. Ю., Минц С. И. Материали по истории песни Великой Отечественной войны. — М., 1953, с. 162.

³ Гусев В. Е. Славянские партизанские песни. — М., 1979, с. 35.

⁴ Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну. — К., 1953, с. 57.

⁵ Там же, с. 84.

⁶ Там же, с. 102.

Виразне відлуння традиційної пісні у новотворах зумовлене багатьма причинами: це і загальнофольклорна тенденція до використання усталених форм, способів художньої організації твору, образів, формул тощо і пов'язане з цим полегшення сприйняття і відтворення пісні та інші. Але важливо і те, що звернення до творчого арсеналу традиційної пісенності дозволяло авторам і виконавцям згадати рідну домівку, гостріше відчуті завдяки цьому і свою єдність з усім народом, особливо коли йшлося про побутування пісні у партизанських загонах, на фронті або навіть за межами країни, на фашистській каторзі. Адже саме це відчуття допомагало вистояти у боротьбі і перемогти ворога.

У період Великої Вітчизняної війни значно активізується функціонування творів традиційної пісенності⁷, особливо тих пісень, що за своєю тематикою виявилися надзвичайно близькими епосі, допомагали висловити прагнення і почуття людей, їх мрії і думи. Серед них і історичні пісні, і зразки родинно-побутової та родинно-обрядової лірики, наймитські та солдатські пісні, твори інших пісенних жанрів та окремих тематичних груп. Відтворюючи сильні почуття, ці пісні зачіпали найвразливіші струни душі, ставали надзвичайно близькими і зрозумілими, допомагали висловити свою готовність стати до боротьби або вилити біль і тугу, оспівати мужність і незламність або розкрити найінтимніше. Тому нерідко такі пісні знову відроджувались у притаманному для фольклору в цілому варіантному відтворенні, але інколи і осучаснювалися, пристосовувалися до відображення тогочасних подій, хоча при цьому діапазон видозмін міг бути більш або менш значним.

Розглядаючи процес функціонування пісень традиційного репертуару, дослідники російського фольклору періоду війни прийшли до висновку, що видозміни традиційної пісні могли відбуватися у різних межах — від незначних змін до трансформування пісенного зразка⁸. Вони вказали і на характерну особливість цього процесу: втрату історичних та побутових подробиць при видозмінах пісні у новому історичному середовищі⁹.

При аналізі антифашистського фольклору дослідники слов'янських країн також відзначають наявність подібного явища у пісенності. Ці ж процеси дуже виразно виявилися і в українському традиційному фольклорі у цей період. У тогочасних записах деяких пісень можна знайти лише незначні лексичні відмінності синонімічного характеру та деякі розбіжності у композиційній будові (наприклад, характер повторів), що властиво для варіантного втілення пісні при її русі у часі і просторі¹⁰, але в ряді випадків видозміна відбувається у значно ширшому діапазоні, що нерідко призводить до створення нової пісні на основі традиційної.

Одним із джерел формування великої групи невірільних пісень у фольклорі Великої Вітчизняної війни стали традиційні наймитські та заробітчанські пісні.

Характерний для багатьох строкарських пісень мотив звертання до матері, в якому звучить біль і туга за рідною домівкою, дає поштовх для створення пісні про життя полонянок:

Ой матінко-вишня, чи ж я в тебе лишня,
Що ти мене туди даєш, де я не привична?

⁷ Барташвіч Г. А. Традиційна пісня у беларуській народній творчості першого ряду Вялікай Айчыннай вайны. — В кн.: Праблемы сучаснага беларускага фальклору. — Мінск, 1969, с. 99—113.

⁸ Див.: Астахова А. М., Новиков Н. В. Русский традиционный фольклор в годы Великой Отечественной войны. — В кн.: Русский фольклор Великой Отечественной войны. М., 1964, с. 55.

⁹ Там же, с. 53—54. Дослідники посилаються також на спостереження Т. М. Акимової у статті «Пісні Саратовського Поволж'я в роки Великої Вітчизняної війни».

¹⁰ Пор., напр., варіанти солдатської пісні «Ой поля ви, поля ви, широкі поля» (див.: Рекрутські та солдатські пісні. — К., 1974, с. 516—519) та пісню «Ой поля ви, поля» (Див.: Рукописні фонди Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії (далі ІМФЕ), ф. 14, структур. част. 3, од. збереж. 30, арк. 46—46 зв.).

Ой матінко-пава, тепер я пропала,
Що ти мене туди дала, де я не бувала¹¹.

На відміну від інших пісень, що використовують ці ж традиційні мотиви¹², і, до речі, в багатьох місцях дають текстуальні збіги з даною піснею, в ній можна відзначити вже згаданий процес втрати побутових подробиць та історичного приурочення до певного історичного періоду (відсутні, наприклад, згадки про панів, характерні для строкарських пісень: «Тепер я вже того пана, Що задаток дано»¹³ та ін.). Натомість нерідко зустрічаються реалії, що свідчать про час творення пісні. Даємо для порівняння рядки строкарської пісні та пісні про фашистську неволю:

Спом'яніть ви мене хоч коло вечері,
А я вас спом'яну в Херсонській губерні¹⁴.

Згадай мене, мати, та й коло вечері,
Я тебе згадаю в Німецькій губерні¹⁵.

У піснях про неволю з'являються і окремі нові строфи, не характерні для традиційної пісні, але при цьому в новому тексті зберігається та надзвичайна сила глибоких людських почуттів, що її протягом сторіч народ висловлював у високопоетичній формі пісні. Адже незатамоване горе, що звучить в ній, передане так щиро і образно, що не може не зворушити кожного, хто чує її рядки:

Згадай мене, мати хоч раз на годину,
Я тебе згадаю сім раз на хвилину¹⁶.

Значна питома вага традиційних елементів у піснях такого типу ще не дозволяє відзначити їх як цілком самостійні новотвори, але досить великий діапазон видозміни тексту, що веде до суттєвого його переосмислення і сприйняття як розповіді про інші історичні події, свідчить, що такі модифікації були шляхом до створення нової пісні¹⁷. Та все ж новотвори такого типу ще ніби стоять на межі між дуже віддаленими варіантами і новою піснею, оскільки характер їх творення нагадує варіантний рух пісні (традиційна «модель» актуалізується за рахунок синонімічних замінів, що дають можливість відобразити нову історичну дійсність).

Процес творення нових пісень на основі традиційних виявився надзвичайно продуктивним в цей період і за своїми наслідками — дуже неоднорідним. Тому в ряді випадків новотвори були значно більш віддаленими від свого першоджерела. Такі пісні співалися на мелодію пісенної першооснови¹⁸, в тексті, як правило, успадковуючи від них лише зачин, подекуди окремі образи і загальний настрій: бойовий і бадьорий, або тужливий, ліричний. Розглядаючи фольклорні явища такого типу, О. І. Дей відзначає, що в них «виявилася властива фольклорові тенденція до «економії засобів», спрямована на прискорення сприйняття (елемент відомого в новому завжди полегшує засвоєння цього нового)»¹⁹. Прикладом такого процесу може служити історія широковідомої історичної пісні «За Сибіром сонце сходить», численні

¹¹ Рукописні фонди ІМФЕ, ф. 14, структур. част. 3, од. збереж. 29, арк. 89. Зап. Стахова в с. Гармани Барського району Вінницької області від Гуменюк М. М.

¹² Див. пісні «Ой матінко-зорю» та «Ой матінко-зірку» (Наймитські та заробітчанські пісні. — К., 1975, с. 341—342; та ін.).

¹³ Там же, с. 338.

¹⁴ Там же, с. 309.

¹⁵ Рукописні фонди ІМФЕ, ф. 14, структур. част. 3, од. збереж. 29, арк. 90. Зап. Головащенко в с. Коровайна Немирівського району Вінницької обл. від С. Дремлюги.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Див., напр., «Ой у полі вітер березу колише» (Рукописні фонди ІМФЕ, ф. 14, структур. част. 3, од. збереж. 29, арк. 91) та «Якби, мамо, знала яке мені горе» (Там же, од. збереж. 31, г, арк. 178—179 зв.).

¹⁸ Мелодія при цьому, безперечно, мала варіантне втілення, але аналіз механізму цього процесу, діапазону та меж варіації в даному випадку лишається поза розглядом.

¹⁹ Дей О. І. Пісні про всенародний подвиг. — Нар. творчість та етнографія, 1980, № 8, с. 14.

варіанти якої²⁰ сповнені гострого соціального змісту і духу боротьби за визволення. На її основі у часи війни створюється партизанська пісня «Із-за лісу сонце сходить», що використовує традиційну форму першоджерела, насичуючи її новим змістом. Пісня відтворює партизанські будні, передає ненависть до фашистів і завершується ствердженням віри у перемогу над ворогом:

Партизан — велика сила
Всюди на Україні,
Б'єм фашистів в лісі, в полі,
Будем бить в Берліні²¹.

Пісня була надрукована в газеті «За Радянську Україну», заснованій «у липні 1941 р. для населення тимчасово окупованих районів України»²². Це, безперечно, сприяло популярності і розповсюдженню пісні. Про активність її побутування свідчить наявність ряду варіантів, записаних у різних осередках²³. Спосіб творення нової пісні на основі традиційної Л. І. Носов називає «методом збереження пісенного зачину»²⁴, оскільки формально обидві пісні зв'язані лише частково видозміненою першою строфою.

Той же принцип створення нової пісні на основі вже відомої характерний і для новотворів, основою яких стала пісня «Реве буря, реве сила». Розгляд записів свідчить про те, що серед них — не одна, а принаймні кілька пісень, при складанні яких автори «відштовхувались» від відомої пісні. Новотвори, як правило, зберігають зачин старої пісні:

Реве буря, реве сила,
Реве, ліс ламає,
Іде Будьонний з червонцями —
По степу гуляє²⁵.

Потреби відображення нової історичної доби викликають заміну героя у пісні: «Йде Будьонний з червонцями»²⁶, «Іде Ковпак з червонцями»²⁷, «Іде Армія Радянська»²⁸, причому вже ця заміна виявляється визначальною для подальшого розвитку думки пісні, а отже і для визначення того чи іншого запису як варіанту чи як самостійного твору²⁹. Тому пісня, в якій ідеться про Ковпака, змальовує боротьбу партизана, а в пісні про героїчні перемоги Радянської Армії йдеться про події на фронті. Їх порівняння свідчить, що це самостійні твори, які виникли на основі традиційної пісні і об'єднані лише певною спільністю зачину. Кожен з них, до речі, мав свої варіанти, які не лише відрізнялися за кількістю строф, але і мали більш суттєві текстові відмінності. І якщо варіанти цих пісень дають можливість побачити лише, так би мовити, «перші кроки» цього процесу, то явище формування ряду самостійних пісенних творів на основі певної пісні і подальше множення їх варіантів у процесі побутування спостерігаємо на прикладі новотворів, що виникли на основі відомої пісні «Кочегар» («Раскинулось море широко»), створеної напередодні революції 1905 р. Кожен з осередків побутування фольклору у період Великої Вітчиз-

няної війни мав свої особливості у формуванні репертуару³⁰. При створенні нових зразків на основі відомих пісень середовище їх побутування мало вирішальний вплив на характер новотвору, його тематику. Найбільш популярною була пісня «Раскинулись рельсы далеко», записана у багатьох варіантах. Зіставлення їх дозволяє вже на основі варіаційного аналізу зробити висновок про широке розповсюдження пісні і активність її побутування. При досить значній стійкості тексту, що у переважній більшості варіантів цілком складається з клішованих поетичних строф, які наявні майже в кожному записі, хоча тексти фіксувалися у різних областях України³¹, відбиралися з альбомів та записників³², а інколи записувалися від інформаторів і за межами країни³³, кожен з них мав своєрідне художнє втілення внаслідок специфічних варіантних змін. За своїм характером вони можуть бути розподілені на декілька груп. В першу чергу це незначні лексичні відмінності, що формують ряд контекстуальних синонімів: эшелоны спешат/бежат/шумят/стучат або: сероглазый/черноглазый парнишка; брат краснофлотец/черноморец/краснофлотец-герой. Характерно, що в ряді випадків варіаційна заміна може давати певні підстави для суджень про носіїв пісні, наприклад: прощай, дорогой городишко/прощай, дорогая деревушка або: они с Украины вывозят в Германию наших девчат/ребят/ребят и несчастных девчат.

Зміни у тексті були, як правило, спрямовані на те, щоб відобразити в пісні ті конкретні події, які хвилювали співаків, тобто кожен з них не просто співав пісню, а розповідав про своє горе, виливав свою біль і скорботу. Тому пісні цієї доби так часто визначаються як ліричні документи своєї доби.

Видозмінювалися і композиційні особливості пісні, що виражалось у збільшенні чи зменшенні кількості строф, введенні нових мотивів, поширенні змісту пісні, у перестановці строф. Це супроводжувалося і певними змінами змістового характеру.

Крім розглянутого новотвору, на основі пісні «Раскинулось море широко» виникло ще багато, хоча і менш популярних, але дуже цікавих пісень. Очевидно, ареал їх розповсюдження був менш широким, за змістом вони несуть більш локальний характер, тісно прив'язані до певних подій і осередків побутування, і це, в свою чергу, позначається і на характері їх варіантного втілення. Варіанти цих пісень більш віддалені один від одного, в них значно менше сталих строф, що повторюються (вони, як правило, зустрічаються лише на початку пісні, в експозиції). Різні записи пісні позначені, як правило, місцевим колоритом. Це характерно для пісні «Раскинулись горы далеко»³⁴, що в

²⁰ Див.: Кирдан Б. П. Бытование русского фольклора Великой Отечественной войны.— В кн.: Русский фольклор Великой Отечественной войны, с. 267—292.

²¹ Див., напр., Рукописні фонди ІМФЕ, ф. 14, структур. част. 3, од. збереж. 13, арк. 109 зв. — 110 (Розважн. р-н Київ. обл.); Там же, од. збереж. 14, арк. 39 (Донец. обл.) та ін.

²² Рукописні фонди ІМФЕ, ф. 14, структур. част. 3, од. збереж. 14, арк. 77 зв. (з альбомом дівчат, м. Дніпропетровськ); там же, од. збереж. 18, арк. 53 зв. (із записника Водяника В. І.).

²³ Матеріали по истории песни Великой Отечественной войны, с. 162—163 (зап. у поїзді Познань—Варшава), Рукописні фонди ІМФЕ, структур. част. 3, од. збереж. 18, арк. 12—12 зв. (Австрія).

²⁴ Рукописні фонди ІМФЕ, фонд 14, структур. част. 3, од. збереж. 18, арк. 33—33 зв. (Зап. К. Ф. Кушнір в с. Старий Каврай Іркліівського р-ну Полтавської обл., від Г. Стецюк); там же, од. збереж. 30, арк. 154 (Зап. Л. В. Болобан у вересні 1947 р. в с. Сінне Золочівського р-ну Харківської обл. від Д. І. Склярєнка); там же, од. збереж. 31, арк. 34—34 зв. (Зап. Л. В. Глінський 20 травня 1946 р. в с. Потуш Винницької обл. від М. Бібляка); там же, од. збереж. 31-г, арк. 189—190 (Зап. М. А. Карплюк в м. Тисмениця Станіславської (тепер Івано-Франківської) обл.).

²⁵ Там же, од. збереж. 18, арк. 165 зв. — 166 зв. (Зап. К. Ф. Кушнір з альбому Г. О. Гамянин).

²⁶ Там же, од. збереж. 12-а, арк. 78—78 зв. (Зап. О. І. Стебляно у 1947 р. в м. Дніпропетровську з альбому дівчат); там же, од. збереж. 18, арк. 54—54 зв. (Зап. К. Ф. Кушнір із записника В. І. Водяника).

²⁰ Історичні пісні. — К., 1961, с. 678—694 (примітки з вказівкою варіантів див. с. 1019—1023).

²¹ Носов Л. І. Пісня — партизанські крила. — К., 1965, с. 65—66.

²² Гутянская Е. Украинская советская поэзия на страницах газеты «За Радянську Україну». — В кн.: Слово, которое вело в бой. К., 1975, с. 156.

²³ Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну, с. 100 (Зап. в с. Дениси Переяслав-Хмельницького р-ну Київської обл.); Пісні з Лісограду. — К., 1943, с. 5—6.

²⁴ Носов Л. І. Пісня — партизанські крила, с. 23.

²⁵ Радянська пісня. — К., 1967, с. 113.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, с. 239.

²⁸ Там же, с. 252, 256.

²⁹ Цікаві спостереження, суттєві для з'ясування даної проблеми, належать К. В. Чистову. Див.: Чистов К. В. О сюжетном составе русских народных преданий и легенд: (Методол. вопр.). — В кн.: История, культура и этнография славянских народов. — М.: 1968, с. 328.

різних записах має назви «Сталевар»³⁵, «Зачем пропадают года»³⁶ та ін.³⁷. Пісня змальовує неймовірно страждання людей, силоміць вивезених до Німеччини. Складені у фашистських катівнях-концтаборах, на підземних заводах чи фабриках, такі пісні були менш розповсюдженими, оскільки передача тексту від одного осередку до іншого була, в силу обставин, майже неможливою. Але, незважаючи на це, пісні все ж поширювалися і мали багато варіантів, кожен з яких був яскравим документом, що розповідав про реальні події життя, про нелюдські страждання, викривав звірячу суть фашизму. З цими жахливими картинами, сповненими людського болю і муки, різко контрастує світлий образ матері-Вітчизни, пам'ять про яку надає сил і бажання жити:

Я знаю, у нас, в Україні,
Цвітуть, зеленіють сади.
І сонце там ясно сіяє,
Співають в садах солов'ї³⁸.

Ліричний герой пісні плаче мрію про повернення на Батьківщину, заключні слова пісні нерідко сповнені оптимізму і віри у перемогу.

Серед новотворів, що виникли на основі відомої пісні, є створені на фронті³⁹, на флоті⁴⁰, у партизанських загонах⁴¹. Такі пісні нерідко присвячені конкретній події (до одного з записів, наприклад, зроблено примітку, що в пісні йдеться, про Терновський бій партизан з гітлерівцями, який відбувся 18 вересня 1943 р.), мають своїх авторів з середовища партизанів і, можливо, в силу певної «прив'язаності» змісту до тих чи інших реальних подій не до кінця проходили шлях фольклоризації, функціонували в обмеженому колі і не мали численних варіантних втілень.

Творчий арсенал фольклору поповнювався за рахунок сатиричних переспівів, цього надзвичайно популярного жанру фольклорної та літературної сатири періоду Великої Вітчизняної війни⁴². Переспіви створювалися, як правило, на основі широковідомих пісень, використовували особливості їх поетичного синтаксису, окремі образи, стилістику, ритмомелодіку, але все це було підпорядковане меті сатиричного осмислення не твору-першооснови, а певних явищ, тому темою переспівів у переважній більшості були поразки фашистів на фронтах. Багато переспівів створені на основі популярних пісень «Катюша», «Крутиться, вертится шар голубой», «И кто его знает», «На закате ходит парень», «Синий платочек» та багато інших. Слід зазначити, що в російських піснях періоду війни цей процес був більш поширеним, адже вони були відомі не тільки росіянам, їх співали і на Україні, і в Білорусії, і в інших республіках, а на фронті ці пісні легко розповсюджувалися, розширюючи ареал свого побутування. Все це зумовило той факт, що серед архівних і друкованих записів, зроблених, наприклад, на території України, дуже багато різних за характером новотворів, в тому числі і переспівів, в основу яких покладено російське першоджерело.

Розглядаючи характер міжнаціональних впливів у пісенності періоду війни, В. Є. Гусев цілком слушно зауважує: «Поряд з великим впливом російських пісень... слід відзначити і зворотній процес»⁴³,

який виражався у використанні відомих творів різних слов'янських фольклорів представниками інших національностей.

Сатиричний переспів широко використовує відому форму, в яку вкладається новий зміст. Особливо виразно зв'язок з першоджерелом відчувається у зачині: «Раскинулись фрицы по полю», що має яскраво виражений сатиричний акцент. Легко впізнаються рядки відомої пісні і в звертанні німецького солдата до офіцера, але тут знову ж такі на першому плані нищівна сатирична спрямованість переспіву, що висміює «успіхи» фашистів⁴⁴.

Словені сарказму і заключні слова переспіву: «Напрасно ты, Гретен, ждешь сына домой» або: «Напрасно невеста ждет фрица домой, Подарки ее увлекают...»⁴⁵.

Переспіви такого типу могли бути різними за походженням. Вони створювалися професійними авторами (цей жанр був дуже популярним у «куточках гумору», що їх вміщували фронтові газети), але велика частина переспівів була фольклорного походження. Яскравим прикладом таких переспівів є численні твори, які виникли на основі відомої пісні «Ой не ходи, Грицю». Слова їх сповнені не тільки разуючої сатири, але і впевненості у перемозі над фашизмом:

Ой не ходи, фрицю,
На нашу границу,
Бо скрутимо, враже,
Тобі потилицю⁴⁶.

Пісенна творчість часів Великої Вітчизняної війни відзначена ще однією характерною рисою. За спостереженням дослідників, в ній з'являється цілком новий вид творчого осмислення і засвоєння популярної пісні: «Був створений довгий ряд не варіантів і не наслідувань, а продовжень пісні Ісаковського (йдеться про «Катюшу» — О. Б.), яка по відношенню до них була вступом чи початком циклу»⁴⁷.

Аналіз творчих процесів і тенденцій розвитку пісенності часів Великої Вітчизняної війни свідчить про надзвичайну виразність їх прояву і різноманітність. Однією з приметних рис цього періоду стала значна активізація фольклорно-літературних взаємин і ширше — взаємодії народного і професійного мистецтва. В цей час іде активний процес фольклоризації ряду пісенних творів літературного походження, що набувають широкого розповсюдження. З'являються численні народні варіанти пісень «Ми не маєм поля й хати» (А. Малишко), «Із Путивля на схід сонця» та «Ой на горі огонь горить» (П. Воронько), «Цокочуть вагони, помчались вагони» (О. Ющенко), «Далеко в тумані Малахів курган» (М. Нагнибіда) та ін. Цим же шляхом пройшли численні пісні самодіяльних авторів.

Мелодійною основою нових пісень як літературного, так і фольклорного походження нерідко були народні пісні або відомі твори професійних поетів та композиторів. При відтворенні цих пісень для них здебільшого було характерне мінімальне відхилення від авторського тексту. Ще однією характерною рисою пісень цього періоду є посилення міжнаціональних взаємовпливів у пісенності, активне засвоєння носіями популярних пісень інших народів, створення їх варіантів у нових умовах побутування.

Пісні Великої Вітчизняної війни — це своєрідний документ, що у поетичній формі зафіксував і готовність радянських людей стати до бою з ворогом, і героїку партизанських буднів, і любов до Вітчизни, і ненависть до фашистів, і тугу та біль за рідними, з якими розлучила війна, і страждання насильно вивезених до Німеччини людей, і, нарешті, незламну віру у перемогу, що не залишала радянських людей навіть

³⁷ Там же, од. збереж. 31, арк. 31—31 зв. (Зап. І. В. Глинський 15 червня 1945 р. на пересильнім пункті репатрійованих в м. Хемнітц від дівчат із Запорізької обл.).

³⁸ Там же, од. збереж. 31, арк. 31.

³⁹ Там же, од. збереж. 15, арк. 25—25 зв. (Зап. Г. М. Кондратенко 10 грудня 1943 р. в м. Слов'янську), арк. 37 зв. — 38; арк. 47—47 зв. (Зап. Л. Лазова 21 березня 1944 р.; арк. 55—56); там же, од. збереж. 29, арк. 98—99 (Зап. Фантус у Казатині, пісню склав С. Диваржанов).

⁴⁰ Там же, од. збереж. 12-а, арк. 86—86 зв. (Зап. О. І. Стеблянко у 1947 в м. Дніпропетровську з альбому дівчат).

⁴¹ Там же, од. збереж. 29, арк. 98 (Зап. Вацек в с. Громів Гайсинського р-ну Вінницької обл. від Н. Кальницької. Пісню склав партизан Кривенко).

⁴² Мащевская Н. Старое, но грозное оружие. — В кн.: Слово, которое вело в бой. К., 1971, с. 171—185.

⁴³ Гусев В. Е. Славянские партизанские песни, с. 48.

⁴⁴ Рукописні фонди ІМФЕ, фонд 14, структур. част. 3, од. збереж. 15, арк. 24 зв. 25.

⁴⁵ Там же, арк. 25.

⁴⁶ Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну, с. 22.

⁴⁷ Розанов И. Н. Песни о Катюше как новый вид творчества. — В кн.: Русский фольклор Великой Отечественной войны, с. 310.

у найтяжчих обставинах, і радість зустрічі Перемоги. Широта тематики і всебічне охоплення матеріалу досягалися різними шляхами. Творчий процес того часу мав досить значний діапазон і не обмежувався лише складанням нових пісень, що були викликані до життя бурхливою історичною добою. Одним з характерних проявів творчості народу було відродження численних зразків традиційної фольклорної спадщини і фольклоризація літературних творів. Творче осмислення відомого авторського першовірця або фольклорної пісні при цьому виражалося в основному в його варіюванні носіями. Різний діапазон цього процесу дає можливість говорити про існування відмінних за характером змістових розбіжностей текстів — від близьких за змістом варіантів до таких, процес оновлення яких призвів вже до суттєвої трансформації тексту і поставив його на межі між «актуалізованими варіантами» і новотворами на основі відомого першоджерела. Наступним кроком на шляху творчого осмислення тієї чи іншої пісні було виникнення ряду самостійних творів, що мали лише часткову образну і формальну спільність з першоосновою, ґрунтуючись на її ритміці, поетичній стилістиці, окремих образах тощо. Свідченням того, що в результаті цього процесу виникали нові пісенні зразки, а не просто варіанти, може бути хоча б те, що кожен з них започатковує свій варіантний ряд. Залежно від широти ареалу побутування і активності відтворення цей процес у одних піснях досягає повного розвитку, а в інших лише намічається.

Розглянуті процеси властиві фольклору і народній творчості в цілому, вони простежуються на різних етапах їх розвитку, відзначаються дослідниками і при вивченні сучасності⁴⁸, але з особливою виразністю виявилися у період Великої Вітчизняної війни і вплинули на формування художньої своєрідності пісень цієї доби.

О. Ю. БРИЦИНА

Київ

⁴⁸ Див., напр., Шумада Н. С. Сучасна пісенність слов'янських народів. — К., 1981; Федас Н. Е. Народное поэтическое творчество в условиях развития и укрепления новой исторической общности — советского народа: Автореф. дис. канд. филол. наук. — Киев, 1976.

ГЕРОІКА ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ В МОНУМЕНТАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ

Своєрідним літописом безсмертного подвигу радянського народу у Великій Вітчизняній війні постають 40 тисяч меморіальних знаків, споруджених на території України. Різноманітні за своєю функцією, змістовою структурою, — серед них і гімни, і реквієми, — вони в сукупності розкривають невичерпну, багатоаспектну героїко-патріотичну тему. Від воєнних років і до нашого часу вона посідає одне з центральних місць у монументальній пластиці, значною мірою визначає основні етапи її розвитку. Зробимо спробу проаналізувати найтипівші тенденції осмислення цієї теми.

Важливим фактором розвитку радянської скульптури є співіснування в ній багатьох напрямків і стильових течій. Вони часто перехрещуються, утворюючи нові перспективні течії. М. Воронов має рацію, підкреслюючи, що одночасне присудження 1970 року Ленінської премії таким різним за художніми засобами ансамблям, як Мамаїв курган, Саласпілс і Хатинь, було «не тільки естетичною оцінкою, але й важливим ідейно-політичним кроком, спрямованим на дальший розвиток різних творчих манер, різних художньо-композиційних принципів у радянському мистецтві, завдяки вираженню ними єдиних ідейно-естетичних позицій мистецтва соціалістичного реалізму»¹.

¹ Воронов Н. В. Подвиг народный. — М., 1978, с. 58.

Українська монументальна скульптура також демонструє розмаїтість напрямів у розкритті теми Великої Вітчизняної війни, плідність їх взаємовпливів і взаємопроникнень. Поширення тенденцій простежується на різних рівнях художньої структури. Можна аналізувати еволюцію прийомів пластичного формоутворення, композиційної побудови, взаємозв'язку скульптури з архітектурою та простором. Це, так би мовити, «зовнішні» параметри художнього образу. Його внутрішні видозміни торкнулися співвідношення конкретного і загального, героїчного і трагічного, епічного і ліричного. Ускладнилась роль сюжету в процесі монументального узагальнення. Взаємопереплетіння в художній системі тільки названих моментів (а їх перелік можна продовжити) вимагає виділення вузлових проблем, що здатні об'єднати навколо себе інші. Такими визначальними тенденціями є тяжіння до життєвої конкретності, максимальної достовірності монументального образу — з одного боку, а з іншого — до його ансамблевої завершеності.

Кожний пам'ятник, насамперед, повинен мати притягальну силу унікальності, викликати в людині нові думки і переживання. Тут першочергове значення набуває суспільна цінність явища, яке увічнюється, неповторність місця пам'ятника та оригінальність пластичного образу. В останні десятиріччя в усіх видах мистецтва помітно зросло значення документальної основи художнього образу. Ця тенденція не обминула і монументальної скульптури. Прагнення до фактологічної точності можна пояснити науково-технічною революцією, впливом розгалуженої системи масових комунікацій на спосіб мислення та естетичне сприйняття. Проте, нам здається, точніше буде відзначити взаємодію загальнокультурних, соціально-духовних та ідейно-політичних факторів. У свідомості людини нашого часу загальнолюдські, світові проблеми сприймаються невідривно від її власних. У цьому контексті духовна цінність документального свідчення постійно зростає: завдяки йому істотно скорочується дистанція часу, героїчне минуле наближається до сьогодення, стає активною складовою суспільного досвіду.

Спираючись на конкретні факти, художник відтворює подію, яка в народній свідомості огорнута серпанком легендарності, доносить її гаряче дихання та зміцнює тісний і безпосередній контакт з нею. Необхідно вказати на суттєві зміни в сприйнятті масовим глядачем творів історичного жанру. Тепер воно здебільшого визначається не самодостатнім інтересом до події, сюжету як таких, а передусім можливістю їх емоційно-змістового переживання. Отже, з одного боку відзначаємо пильний інтерес до першоджерельності факту, а з іншого — до його образної інтерпретації. Для гармонійно розвиненої, соціально активної людини цінність пам'ятника не вичерпується достовірністю події, — відображене в пластичному образі явище повертає її не тільки саме по собі, а й як художню реальність. Враховуючи це, скульптори стали уважнішими до відтворення деталей, обставин, характерів, що сприяє переконливості життєвої фактури монументального образу. Поряд з цим вони тяжіють до концентрованого вираження ідеї пам'ятника. Фабульна конкретність не стає на заваді, навпаки, сприяє загальній доступності твору, емоційній гостроті його сприйняття.

Дивовижною є властивість факту бути не тільки основою художнього задуму, а й зумовлювати типовість, історичну об'ємність монументального образу. Довго залишалося невідомим ім'я героя, який піднімає солдат в атаку, на фотографії воєнного кореспондента М. Альперта «Комбат» (1942). Через тридцять років Я. Єременко впізнала на знімку свого чоловіка². 12 липня 1942 року в районі селища Хорошее Слов'янського району на Ворошиловградщині під шквальним артвогнем власним прикладом надихнув бійців на контратаку молодший політрук О. Єременко, який загинув у бою. 1980 року на тому

² Див.: Возняковський В. В веках застывшее мгновение. — Ворошиловгр. правда, 1974, 9 січ.; Ношовний Н. Комбат. — Комс. знамя, 1974, 4 квіт.; Ляшенко В. Здравствуй, комбат! — Неделя, 1974, № 43.

місці встановлено монумент «Комуністи, вперед!» (скульптор І. Чумак, архітектор Т. Довженко, В. Тищенко, І. Шеховцев). Осторонь шосе, на тлі безкрайого поля, на десятиметровому кургані піднялась бронзова фігура героя. Враховуючи пріоритет документальної фотографії, скульптор не відійшов кардинально від її композиційної першооснови. Він точно відтворив навечно зупинену мить. Політрук зображений в момент найвищого піднесення духу. Його динамічна постать наче летить над степом у нестримному пориві вперед. Гострота силуетних ритмів посилює міць об'ємної форми, передає безстрашність комісара, запальну й пристрасну рішучість його мужнього, енергійного заклик. На гранітній стелі викарбувано: «На честь героїчного подвигу політпрацівників Радянської Армії, що загинули у Великій Вітчизняній війні 1941 — 1945 рр. (подвиг О. Г. Єременка)». Конкретний факт став поштовхом для створення пам'ятника величезного політичного звучання.

Пам'ятник героям-партизанам у Яремчі (скульптор В. Бородай, архітектори А. Ігнащенко, С. Тутученко, 1967) увічнює подвиг партизанів, які на чолі з комісаром С. Рудневим прикривали відхід ковпаківської армії. Його композиція, зокрема гранітні брили, конкретизує місце бою. Разом з тим розкривається значення події, символізується ідея нездоланної сили народу. Відстань від факту до символу стає мінімальною. Поперед двох гострокутних, необтесаних гранітних брил-пілонів, що нагадують вхід до гірської ущелини, виростає богатырська постать народного месника, який своїм тілом закриває стежину між скель. Постать бійця сповнена динамічної сили, основним засобом виразності стає композиційний рух, звичайно, не лише його зовнішні прояви, а й внутрішня скоординованість ритмів.

Символічне звучання пам'ятника досягається різними засобами. Серед них один із найвпливовіших той, коли пластична ідея, спираючись на конкретне відображення моменту, глибоко розкриває суть події і здійсненого подвигу, викликаючи найширші асоціації. Такими, зокрема, є пам'ятники «Україна — визволителям» у селищі Міловому Ворошиловградської області (скульптори В. Мухін, В. Федченко, І. Чумак, І. Овчаренко, архітектори Г. Головченко, А. Єгоров, І. Минько, 1972) та в Ужгороді (скульптори В. Зноба, І. Зноба, архітектори А. Сницарев, О. Стукалов, 1970), що встановлені на відзначення початку та завершення боїв радянських військ за визволення українських земель від німецько-фашистських загарбників. В обох випадках автори знайшли, здається, єдино можливий композиційний і сюжетно-смісловий мотив, що яскраво розкриває суть події.

Пам'ятник у Міловому — це просторово розвинений архітектурно-скульптурний ансамбль. У центрі на пагорбі-постаменті, що конфігурацією нагадує бліндаж, вміщено скульптурну групу: жінка-українка припала до грудей воїна-визволителя. Ніби зупиняючи цю мить, увічнюючи її, скульптори відтворили схвильовану інтонацію довгожданого зустрічі. Гострота емоційного руху не завадила художньому узагальненню, навпаки — надала йому особливої переконливості, психологічної глибини. В образі жінки передана схвильована безпосередність поривання. Виразністю пози, рухів, міміки розкрито горе і страждання, пережите народом на окупованій території, та незрівнянну радість зустрічі визволителів, які принесли довгождану свободу. Образ солдата виражає і суворий гнів, і сміливу рішучість, й впевненість у перемозі. Обіймаючи лівою рукою жінку і тримаючи в опущеній правій шапку, він дивиться вперед, ніби окидаючи поглядом понівечену, але нескорену рідну землю.

Всередині постаменту розміщено музей Бойової слави. Типовий інтер'єр фронтової землянки, різноманітні документи збагачують історичне, громадянське значення ансамблю.

Трохи подалі від центральної частини — братська могила. Від неї суворим лінійним фронтом простяглися 27 меморіальних блоків у вигляді протитанкових надоб'їв. На їх внутрішніх сторонах викарбувано 1066 прізвищ загиблих тут бійців.

Отже, пам'ятник у Міловому вирішений як меморіальний комплекс, у багаторівневій структурі якого знайшли відображення документально-історичні, образні, ритуально-церемоніальні моменти, взаємодія яких забезпечує безпосередність і всебічну повноту сприйняття його змісту.

Пам'ятник в Ужгороді увічнює вихід радянських військ на державний кордон СРСР. Дві тектонічно виразні брили, перекинуті через глибокий рівчак, конкретизуючи сюжет, конструктивно підтримують і збагачують пластичний рух скульптурного образу, розширюють сферу його просторової активності. Солдат ніби долає останній рубіж і, зробивши широкий крок, твердо ступає на верхів'я брили, встановлюючи на ньому прапор. Динамічна взаємодія ритмів, стрімкий, рішучий рух солдата скоординовані із стійкою монументальністю його постави, а піднята рука з древком прапора — з формою діагонально скошеної донизу правої брили. Таким способом передаються ідея визволення Вітчизни, ідея нестримного наступу Радянської Армії, що несе свободу народам світу.

Таким чином, документалізм у відображенні воєнних часів не обмежується зверненням до конкретної події, а зумовлює форму художнього узагальнення. Тут увиразнюється декілька варіантів: дійсний факт, що став імпульсом художньої уяви, повністю розчиняється в пластичному образі, попередньо зумовивши відмінність його композиції, ідейно-психологічної наповненості тощо; конкретне середовище входить у композиційно-образну схему пам'ятника і трансформується в ній відповідно до вимог художнього задуму; документальні реліквії в своїй недоторканості й беззастережній цінності демонструються в музейній експозиції, що є важливим компонентом меморіального комплексу. Названі принципи лише зрідка проявляються нарізно, найчастіше вони об'єднуються, що й викликає необхідність з'ясування специфіки і можливостей кожного з них та перспективних прийомів їх взаємодії.

Діалектичний зв'язок індивідуального і типового, конкретного й загального зумовлює широкий діапазон художніх вирішень у всіх жанрах, зокрема в такому, здавалося б, канонічному, як портретний. 1971 року в Путивлі відкрито пам'ятник С. Ковпаку (скульптори М. Лисенко, В. Сухенко, архітектори С. Тутученко, А. Ігнащенко). Один з авторів згодом напише: «Образ партизанського командира вирішено певною мірою традиційно: на плечах кожух, як любив його носити Сидір Артемович, у правій руці незмінна «дідова» самокрутка, ліва — міцно стиснута в кулак. Він немов окидає поглядом рідні простори, якими колись йшли дружини князя Ігоря на захист «землі Руської» (така асоціація декому може здатися надто прямолінійною, проте, я вважаю, вона тут цілком доречна). Загальна ідея твору потребувала загальної символіки, що ми і прагнули втілити»³. Справді, при надзвичайній конкретності і навіть побутовій достовірності портретної характеристики в образі відчувається міцна і надійна фольклорна основа. Своїм емоційним ладом він близький до епічної широти народної думи. Цьому сприяє й архітектурне вирішення пам'ятника: сповнена богатырської сили постать Ковпака височить на постаменті у вигляді могутньої скелі. Встановлений на високому пагорбі понад крутим вигином Сейму, пам'ятник домінує над безкраєю широчінню простору: десь там, за річкою, куди спрямував свій погляд герой, починається славнозвісний Спадщайський ліс. Отже, всі компоненти художньої виразності монументального твору — ідейна глибина й психологічна переконливість портретного зображення, оригінальність архітектурно-художнього синтезу, органічний зв'язок з навколишнім середовищем — діють тут синхронно, у цілковитій злагоді. Це й визначає піднесено-героїчне звучання образу. Поєднання історичної конкретності й масштабності зумовило його асоціативну об'ємність. Звичайно, цитоване міркування В. Сухенка не слід розуміти буквально, але він, безперечно, має ра-

³ Сухенко В. Партизанам присвячується. — Образотворче мистецтво, 1982, № 2, с. 13.

цію, що в образі Ковпака ніби акумулюється нездоланна сила патріотичного руху.

В пам'ятнику на могилі В. Порика у французькому місті Енен-Льетарі (скульптори В. Зноба, Г. Кальченко, архітектор І. Ігнащенко, 1968) простота композиційної структури насажена символічним узагальненням. У лівій частині майже прямокутного гранітного блока різкими сколами висічено профільне зображення героя в заглибленні, утвореному гранями п'ятикутної зірки. Напружена міць горельєфної форми немовби намагається розірвати нерухомі брили і вирватися назовні. Наскрізний отвір праворуч обличчя не тільки динамізує пластичний образ світлотіньовими контрастами, а й асоціативно його збагачує. Ідея нездоланності волелюбного духу, зламати який безсилі й товсті стіни кам'яниці, доноситься самою композицією, тектонічною боротьбою статичних і динамічних сил. Як пересвідчилися, тенденція до конкретизації монументального образу знаходить прояв і в максимальному довір'ї до правди факту, і в композиційному використанні ситуаційної неповторності сюжетного мотиву, і в психологічній гостроті й життєвій безпосередності пластичних зображень, та головне — в своєрідності художньої концепції пам'ятника.

У 60—70 роках накреслилася і зміцніла течія ліричного монументалізму. Ліризм, будучи у суті своїй загостреним проявом світовідчуття людини, охоплює широкий спектр її душевних поривів. Тому його присутністю позначені образи різної тональності, навіть філософічно заглиблені або публіцистично виразні. Найчастіше саме поєднання безпосередньої ліричності та високої громадянськості почуття зумовлює актуалізацію художнього змісту творів, присвячених минулому, але своїм гуманістичним пафосом адресованих сьогоденню. Переконлива особистісність емоційного переживання забезпечує їх тісний контакт з аудиторією. Отже, посилення індивідуально-ліричного начала можна розцінювати як фактор послідовної демократизації монументальної скульптури. Сюжетно-оповідне розкриття теми стає в ній якщо не панівним, то, принаймні, поширеним. Це засвідчує, що ліризація героїко-патріотичної теми супроводжується одночасним тяжінням до її епічного трактування. В цьому проявляється одна з магістральних тенденцій сучасного художнього процесу, що, передаючи взаємовідносини особистості й суспільства, утверджує нероздільну єдність індивідуального і загального. Відповідно змінюється стилістика і тональність монументального образу, в якому епічний розмах невіддільний від конкретного історизму.

Нинішня скульптура не обмежується традиційними ознаками епічності — розгорнутою оповідністю сюжету, значною кількістю персонажів тощо, приділяється найбільша увага місткості узагальнення; широті ідейної концепції пам'ятника. Саме всенародний характер боротьби з фашистськими загарбниками є тією найприкметнішою рисою, що об'єднує і визначає різноманітні напрямки епічної розробки цієї теми. Розуміння епічності, позначене нероздільною єдністю понять: людина, народ, світ, життя, історія, — органічно гармоніє з ліричним началом, доля окремої людини невід'ємна від долі народу, але водночасно і сама немовби вбирає її в себе. Цією взаємообумовленістю і визначається суть монументального образу. Епічним творам притаманна особлива повнота і багатогранність розкриття історичної теми. Наявність у них ліричного струменя зумовлює емоційну схвильованість художнього образу. Та правдиве відтворення подій війни неможливе без відображення її драматичних колізій. Гострота конфлікту, напруженість внутрішньої дії, чітка окресленість характерів у моменти суворих випробувань і боротьби зумовлює особливу виразність твору, коли драматичне начало відчувається не тільки в його сюжеті, а й в усій художній структурі.

Пам'ятник у Корюківці Чернігівської області (скульптор І. Коломієць, архітектор А. Корнеєв, 1977) виразно демонструє злиття ліричного, драматичного та епічного начал. Він становить собою куб,



Вокальне тріо палацу культури ім. Г. І. Петровського.
Кременчук Полтавської обл.
Фото В. В. Кримчука. 1983.



Вокальний ансамбль «Веселка»
Бориспільського районного Будинку культури Київської обл.
Фото В. С. Бедія. 1983.



О. М. Стеф'юк.
Декоративна тканина.
Косів Івано-Франківської обл. 1980.
Фото Л. О. Чоботька.

піднятий на невисокому п'єдесталі. Меморативне значення цієї традиційної геометричної форми асоціативно доповнюється її подібністю до обрисів селянської хати. Боки умовної хати-куба не мають архітектурної основи, а утворюються пластичними масами суцільних рельєфів. Так, на одному боці проступає фрагментарно окреслений інтер'єр української хати: піч, меблі, рушники, квіти. Та війна вже ступила на поріг, порушила щасливий спокій мирного буття: вбіту жінку підтримує інша, сповнена волі до боротьби; поруч старий чоловік тримає в руках сокиру. Принцип монтажного стикування двох планів дає змогу відчутти момент драматичної напруги. Рельєф на протилежному боці куба, пройнятий почуттям тривожного неспокою, зображує жінок, які ховають у лісі маленьких дітей. І тут зворушлива повнота психологічної характеристики інтонується достовірним відтворенням місця дії. Аналогічні принципи застосовані й в побудові двох інших площин куба, що розповідають про дії підпільників і партизан. Тут скульптор і архітектор зуміли передати індивідуальність персонажів, зав'язати міцний композиційний вузол типової фабульної ситуації.

Так, створюючи пам'ятник у колишньому селі, знищеному в безсилий лютий окупантами, автори відтворили цілісну картину героїчного опору населення фашистським загарбникам. У цьому контексті стає зрозумілим і розміщення Вічного вогню всередині монументу, в центрі умовної хати. Він тут набуває найширшої асоціативності: це і натяк на спалене село, це і життєве вогнище, яке ворогам не вдалося загасити, це, нарешті, символ вічної пам'яті. Локальний сюжет наповнюється загальнолюдським всеосяжним змістом.

Під час війни фашисти дощенту знищили 256 українських сіл, які чинили опір окупантам, допомагаючи партизанам. У присвячених їм монументальних творах при всьому трагізмі відображуваної колізії присутня ідея заперечення смерті, утвердження життя. В пам'ятнику жертвам фашизму в Кортелісах на Волині (скульптори О. Олійник, М. Олійник, архітектор А. Корнєєв, 1980) в центрі скульптурної групи на високому земляному пагорбі відтворено образ літнього селянина, сповнений гніву і протесту. Він немовби прагне перетнути шлях чорній смерті, затулити собою односельців. Драматична напруженість моменту посилюється енергійною позою військовополоненого, який останнім зусиллям намагається розірвати пута. Трагізмом пройнятий розпачливий образ матері, до якої перелякано тудиться маленька дитина. Експресія пластичного руху, гострота психологічного переживання насажує композицію цілісною повнотою емоційного змісту. Гранична конкретизація фабульної дії збігається з глибиною соціально-філософського узагальнення.

На гранітному поясі, що обрамляє пагорб, викарбувано: «Пам'ять людська не забуде повік мук закатованих, попелу крик». Напис на чорній лабрадоритовій стелі інформує: «23 вересня 1942 року гітлерівці повністю знищили село Кортеліси і 20 навколишніх хуторів. Від рук фашистських варварів загинуло 2875 мирних жителів, серед яких були жінки, старики, діти». Як дорогоцінний релікт виступає обгорілий дуб. На бронзовій табличці накреслено: «Віги — мов горе заламаних рук, ні, то не свідок, а пам'ятник мук!» Прилегла до пам'ятника територія організована з урахуванням ритуальної основи сприйняття художнього образу. На кожній з шести плит, що символізують братські могили, викарбувано віршовані написи — звернення загинувших до живих. Афористична виразність поетичного вислову в меморіальному жанрі скульптури, на жаль, використовується недостатньо. В цьому плані показовий пам'ятник у Кортелісах, де цитовані рядки з поеми луцького поета О. Богачука «Стогін землі».

Мужній опір окупантам — один з найпоширеніших сюжетів у монументальній скульптурі. Його образні потенції невичерпні, а діапазон художньої конкретизації дуже широкий — від узагальнено-символічного трактування теми до прямого зображення екстремальної ситуації.

В останньому випадку реальний час немовби зупиняється, спресовується у відчутті тривалості останньої миті життя, що обривається ворожим залпом. У нюансуванні психологічного стану першорядної ваги набуває віддання того найсильнішого, найінтимнішого, найнепереможнішого почуття людини, яке називається ідеєю. В пам'ятниках радянським громадянам і військово-полоненим, загиблим у Дарницькому лісі (скульптори В. Вінайкін, В. Гречаник, архітектор К. Сидоров, 1970) та в Бабиному яру в Києві (скульптори М. Лисенко, В. Сухенко, О. Вітрик, Б. Лисенко, архітектори А. Ігнащенко, М. Іванченко, В. Іванченко, 1976), меморіальному комплексу Слави в Ровеньках Ворошиловградської області (скульптори М. Запорожець, О. Редька, архітектори В. Смирнов, Р. Юхновський, 1982) беззбройні патріоти і на порозі смерті сповнені жадою до боротьби, пекучої ненависті до ворога. Скульптори переконливо передають незламність їх духовного гарту, безкомпромісність моральної позиції, що допомагала не скоритися катам, зберегти і відстояти свою людську честь і громадянську гідність. Звичайно, й оптимістична трагедія — однак трагедія, проте така, де зумовлена обставинами жертвність поступається значенням ідеї вірності патріотичному обов'язку, коли сама смерть за Батьківщину утверджує безсмертя народу.

Принцип взаємодоповнюваності індивідуальних характеристик зберігає свою основоположну цінність і при варіюванні мотиву активного протистояння загарбникам. При цьому здебільшого використовується горизонтально розвинена композиція, строга фронтальність якої справляє враження могутнього заслону, здатного зупинити і подолати ворожу силу. Показовий з цього погляду пам'ятник «Партизани Сумщини» в Сумах (скульптор Б. Никончук, архітектор С. Тутученко, 1967).

Архітектурне вирішення меморіалу героям Аджимушкайської оборони в Керчі (скульптори Б. Климушко, Є. Горбань, архітектор С. Миргородський, 1982) підказане особливостями навколишнього краєвиду, де одноманітність голого степу зрідка порушується несподіваними виходами на поверхню кам'яних брил. Дві потужні бетонні форми немовби вириваються під гострим кутом з-під землі, стрімко виступають вперед і вгору і, набравши 13-метрової висоти, різко обриваються донизу. Відчуття наростання динамічної сили при погляді збоку із переходом до передньої позиції змінюється відчуттям неприступності непорушної стіни. Цю загальну пластичну ідею збагачують і розкривають горельєфи, що виростають з надр своєрідних торців. Безстрашну хоробрість, безприкладну витримку бійців підземного гарнізону уособлюють постаті воїнів і представників цивільного населення. Серед них є і поранені, і хворі, і знесилені. Та тісно згуртовані, повні рішучості й волі до боротьби, вони міцно стискають зброю. Велич їх титанічного духу передана з тією місткістю і безпосередньою лаконічністю, коли життєва переконливість окремих образів і символічність загальної композиції взаємопроникають. Пам'ятник стає драматичною прелюдією до музейної частини меморіалу, де сувора атмосфера підземелля, документальність священних реліквій допомагають зрозуміти всю велич подвигу мужніх патріотів, які, перебуваючи у полоні каменоломень, продовжували битися з фашистами.

Не буде помилкою вважати, що в сучасній монументальній скульптурі провідним жанром стали меморіальні ансамблі. Чому саме їм підвладне синтетичне охоплення всієї різноманітності героїчних і трагічних подій війни? По-перше, вони володіють засобами комплексного впливу на думки і почуття мас. Крім архітектури і скульптури, використовуються образні можливості звуку, слова, освітлення. По-друге, визначальне значення має момент документальної конкретності. Меморіали споруджуються на місцях масових поховань героїв чи розташування фашистських концтаборів, на місцях пов'язаних з визначними воєнними операціями, незабутніми подвигами. Неповторність місця та явища й зумовлює їх диференціацію, особливості образно-функціональ-

ної структури. Невід'ємною складовою художнього образу меморіального комплексу стає навколишнє середовище. Збережені часом різноманітні матеріальні залишки — безпосередні свідки героїчної або трагічної події — приваблюють відвідувачів, хвилюють їх, а включені в продуману систему нових ідейно-смыслових зв'язків, набувають незрівнянно більшої цінності. Сама земля, на якій мало місце певне явище, сприймається як дорогоцінна реліквія. Питання про співвідношення документального середовища події і художнього твору на її місці досить складне. Пріоритет першого начебто не повинен викликати сумніву — композиція меморіального ансамблю має його враховувати і йому підпорядковуватись. Йдеться про загальний естетичний принцип: художній твір вступає в тісний контакт з предметно-документальним середовищем, надає виразнішого звучання, спрямовуючи в потрібному напрямку. Отже, меморіальний простір — самий ландшафт, його рельєф не лише відіграють роль акомпанементів, а й виступають як рівноправні складові цілісної художньо-просторової системи.

В урочищі Шумейковому Лохвицького району Полтавської області 1976 року відкрито монумент на честь воїнів Південно-Західного фронту (скульптори А. Білостоцький, В. Вінайкін, архітектори Т. Довженко, К. Сидоров). Напис на гранітній брилі поблизу братської могили подає стисло інформацію: «В цьому урочищі 800 воїнів Південно-Західного фронту на чолі з командуючим фронтом генерал-полковником М. П. Кирпоносом, членом Військової ради фронту, секретарем ЦК КП(б) України М. О. Бурмистенком, дивізійним комісаром Є. П. Риковим і начальником штабу фронту генерал-майором В. І. Тупиковим 20 вересня 1941 року прийняли бій з переважаючими силами німецько-фашистських загарбників. Славні воїни три доби вели нерівний бій, майже всі загинули, до кінця виконавши свій священний обов'язок перед Батьківщиною».

Важливим компонентом ансамблю є трохи піднята над землею кількома опорами широка стела, облицьована рожево-червоним гранітом. Завдяки різниці кольорового тону полірованих і шліфованих горизонтальних смуг нагадує орденську стрічку Слави. Її конфігурація подібна до ліній траншей. Неспокійні ритми контрастують з мальовничим тлом гаю. Цією дисгармонійністю одразу акцентується мотив драматичного протистояння.

Роль ідейної домінанти меморіалу виконує сповнена нестримного руху скульптура воїна, що вирвався із смертельного вогню і атакує ворога. Його наступальний порив доповнюється пластичною активністю підхопленої шаленим вітром, простріляної, опаленої вогнем плащлатки, що асоціюється з язиками полум'я. Напруженість її форм і гострота обрисів посилюють загальну виразність силуету, метафорично збагачують образ. Автори переконливо вирішили героїко-трагедійну тему. Образ солдата, який в останньому бою змусив ворога рятуватись втечею, сягає висоти символічного узагальнення. Могутню силу патетичного піднесення передають міцна постать, суворо-натхненне вольове обличчя, жест переможно скинутої рушниці. Оптимістична нота стає центральною і провідною в ансамблі. Його патріотичний зміст набагато ширший за відображення даної події. Це величний пам'ятник воїнам Південно-Західного фронту, які вже в перших прикордонних боях, а потім при обороні Києва відкрили себе невмирущою славою, продемонстрували безмежну відданість радянській Вітчизні.

Відкрите планування меморіального простору дає глядачеві можливість вільно в ньому пересуватись, причому нерегламентована послідовність сприйняття основних елементів ансамблю з різних точок і щоразу відмінної координації дозволяє максимально повно досягнути всієї сторони синтетичного образу, всю глибину втілених у ньому ідей і переживань.

Встановлення міцних, а разом з тим і рухливих взаємозв'язків між складовими елементами ансамблю можливе лише завдяки його чіткій ідейній концепції. Відомо, що художній образ у меморіальному

просторі здебільшого розвивається за класичними правилами драматургії: зав'язка, кульмінація, фінал — і це справедливо, якщо мати на увазі саме внутрішні закони формування художнього образу, а не зводити все до послідовності чергування сюжетних мотивів. Побудова меморіальних комплексів і розрахована на те, щоб у результаті їх сприйняття глядач перейнявся тим високим і чистим почуттям катарсису, що збагачує індивідуальний досвід людини особисто відчуженою і глибоко пережитою ідеєю неминучості перемоги добра над злом. Навіть у меморіалах, присвячених найтрагічнішим подіям, пов'язаним з насильницькою смертю десятків тисяч людей, звучать не тільки драматичні ноти довічної людської печалі про гіркоту і безповоротність втрат, а й послідовно розвиваються теми протесту проти зла і насилля, боротьби з фашизмом, торжества справедливості, величі перемоги, уславлення всенародного подвигу. В цьому полягає гуманістичний пафос радянських меморіальних комплексів.

У більшості повоєнних ансамблів домінували принципи поздовжньо-симетричної композиції. Відчуття протяженості меморіальної зони підсилювалось метричним розташуванням плит-надгробків, художніх акцентів, елементів ландшафтної виразності. Строга симетричність просторової побудови створювала атмосферу урочистості, зумовлювала чітку послідовність сприйняття, поступове наближення до фінальної композиції. Ця загальна і дещо приблизно окреслена схема в своєму, так би мовити, чистому вигляді неминуче призводила б до стандартизації образних рішень. Тому не дивно, що на практиці вона зазнавала різноманітних модифікацій.

Найчастіше це стосувалося перепадів рівнів маршруту, кожний з яких немовби виділяв окрему функціональну, смислову, емоційну зону, своєрідне стикування яких і визначало вузлові моменти розвитку художнього образу. Як приклади назвемо пам'ятник Вічної Слави на могилі Невідомого солдата в Києві (архітектори А. Милецький, В. Бақланов, Л. Новиков, скульптор І. Першудчев, 1957) і комплекс Слави в Мелітополі (скульптори М. Грицюк, Ю. Синькевич, А. Фуженко, архітектори А. Сницарев, О. Стукалов, 1965—1967).

З часом набувають поширення принципи розімкненої композиції, відкритої відносно навколишнього простору, який утверджується пластичними орієнтирами як важливий компонент художньої виразності. Природне середовище немовби перетворюється, переходить до іншого розряду естетичних цінностей, змінюючи свою документально-інформаційну функцію на образно-інформаційну. Мабуть, уперше в українській скульптурі ці принципи цілеспрямовано використані в меморіальному комплексі на честь радянських громадян і військовополонених, замордованих гітлерівцями в 1941—1943 рр. у Дарницькому концтаборі, в Києві (скульптор В. Зноба, архітектор В. Малиновський, 1968). Обплетений колючим дротом, схожий на шибеницю стовп на оклиці лісу уособлює огорожу концтабору і жорстокість фашистських бузурів. На гранітному блоці — напис: «Остання стежка закатованих. Знесилені, голодні, закривавлені вони йшли на розстріл, несучи в серцях ненависть до ворогів і віру в нашу перемогу». Поміж високих сосон алея веде до галявини. В центрі її — монолітна кругла композиція: приречені на страту воїни безстрашно стоять перед лицем смерті — нескорені, непереможні, непохитні, мов скеля. Ця метафора доноситься єдністю пластичних нерозчленованих мас. Відсутність зовнішнього руху компенсується тектонічною напруженістю гранітного об'єму. Саме через драматичний контраст статичної форми і динамічної сили образів розкривається героїко-трагедійний пафос монумента, акцентується духовна міць патріотів, яких не зломали ворожі тортури. Звичайно, розкидані на галявині валуни — надто прямолінійний засіб об'єднання рукотворного пам'ятника з живою природою, проте в цілому просторова концепція комплексу окремими своїми гранями вже відбиває нові тенденції.

Іх репрезентує і меморіальний ансамбль на Савур-могілі поблизу міста Сніжного Донецької області (скульптори Ф. Коцюбинський, І. Горючий, К. Кузнецов, архітектори А. Ігнащенко, І. Козлінер, М. Піддубний, М. Посіпака, П. Щербина, 1967—1975). Встановлений на вершині кургану 36-метровий обеліск ромбовидної форми із зрізаною навкіс верхівкою, змінюючи свій силует залежно від кута зору, виглядає то широким, то вузьким, і часом гостротою обрисів асоціативно нагадує багнет. 10-метрова постать солдата виражає пафос перемоги. Тут палає Вічний вогонь Слави, а навколо організовано ритуальний майдан для святкових церемоніалів. До нього від підніжжя кургану веде майже кілометрова дорога, вимощена плитняком вільної форми. Праворуч од неї одна за одною розміщені чотири горизонтальні стели, присвячені піхотинцям, танкістам, артилеристам, льотчикам. На них у багатофігурних композиціях відтворені бойові ситуації. Ретельно вивчивши документи, скульптори обирають ті чи інші сюжети, спираючись на дійсні факти, зображують конкретних героїв. Так, на першій стелі помітний образ молодшого лейтенанта І. Шевченка, який з групою розвідників ще до початку наступу пробився в тил ворожих позицій і укріпив свою закривавлену сорочку як прапор на вершині Савур-могили. На інших стелах зображено льотцю Л. Литвяк, сапера Я. Листопада. Автори уникли поверхового ілюстрування фактів, не збилися на прості фабульні коментарі, а досягли типовості узагальненого образу. Об'ємна повнота зображень доповнюється експресивно трактованим тлом. Брили залізобетонних укріплень, таврові балки, швелери, розтрощена ворожа техніка — все це палає в смертельному полум'ї бою, в шаленому шквалі атаки, — і на цьому тлі розгортаються сцени штурму.

Монументальний комплекс на Савур-могілі грандіозністю своїх масштабів, глибиною ідейного змісту, образно-емоційною тональністю відповідає духу і значенню битви, що тут відбулася. Воднораз це й величний пам'ятник усім визволителям Донбасу. Звичайно, фактор документальної конкретності і тут відіграє роль: біля підніжжя кургану просто неба влаштовано майдан бойової техніки; на бічних площинах стел викарбувано назви частин і підрозділів, що особливо відзначились, визволяючи Донбас; всередині обеліска знаходиться музейна кімната з унікальними експонатами. Меморіал радіофіковано: з певним інтервалом з репродукторів звучить фонограма бою за Савур-могілю, текст Наказу Верховного Головнокомандуючого про визволення Донбасу. Ліне й пісня про Савур-могілю, складена самодіяльними митцями — поетом Ф. Серебрянським і композитором М. Бірюковим.

В багатьох монументах роль своєрідних постаментів відіграють природні або спеціально насипані кургани. В основі такого використання «архітектури землі» лежить тяжіння до епічності. Нерідко просторово-часовий розвиток художнього образу має процесуальний характер, тобто відбувається внаслідок руху від підніжжя пагорба до його вершини. На Савур-могілі чотири стели не лише знайомлять з епізодами запеклої битви, — вони немовби відтворюють рубежі, які подолали радянські воїни. Тому суворо-урочистий пафос фінальної композиції, що виражає триумф перемоги, сприймається як логічне завершення сюжетно-тематичної лінії. В даному разі відсутнє чітке розмежування на внутрішнє і зовнішнє поле ансамблю. Його композиція розрахована на поступове й неухильне «привласнення» навколишнього простору, який на вершині кургану стає цілковито підвладним монументальній ідеї. Героїчна піднесеність образу зливається з епічною широтою.

Зміст і значення увічненої події завжди розкриваються в контексті суспільної пам'яті про неї. Є високий сенс у тому, що шукаючи містку формулу нездоланної духовної сили народу, митці звертаються до образів матерів і матері-Вітчизни. Ввібравши в себе моральні цінності соціально-історичного досвіду радянського народу, гуманістичний зміст цих образів збагатився й ускладнився. Сповнений скорботної туги

образ Матері несе в собі усвідомлення нетлінності подвигу і величі здобутої перемоги, а образ Батьківщини, виражаючи ідеї слави та безсмертя героїв, переконає живою правдою материнського почуття. З цього погляду характерні меморіальний комплекс на честь загиблих воїнів і громадян у Харкові (скульптори В. Агібалов, М. Овсянкін, Я. Рик, художник С. Светлорусов, архітектори Е. Черкасов, І. Алфьоров, О. Максименко, 1977) та монумент Вічної Слави в Луцьку (скульптор М. Вронський, архітектор В. Гнезділов, 1977).

Тридцятиметровий рукотворний курган стає величним постаментом для постаті Батьківщини-матері в монументі Вічної Слави в Черкасах (скульптори Г. Кальченко, Е. Кунцевич, Б. Микитенко, архітектори А. Ігнащенко, О. Ренькас, 1977). В суворій і мужній красі гармонійно прекрасного образу воедино злилися урочиста стриманість і зворушлива ліричність. Освячений давньою традицією мотив піднятих рук трактований надзвичайно виразно: Батьківщина-мати в правій руці тримає чашу з Вічним вогнем, а лівою немовби оберігає священну тишу над могилами героїв. Серед відомих класичних мелодій, що час од часу лунуть з динаміків, виділяється пісня «Степом, степом йшли на бій солдати», про яку Д. Павличко зауважив: «При всій скорботності вона сприймається як життєствердний гімн, при всій величавості як особиста печаль, і в цьому поєднанні схована таємниця її безсмертя»⁴. Епічністю змісту, емоційним ладом ця пісня перегукується з темою рельєфного фризу на підпірній стіні, з втіленою в постаті матері-Вітчизни ідеєю невмирущої пам'яті народу про солдатський подвиг.

Унікальним — і за масштабністю охоплення теми, і за грандіозністю фізичних параметрів — явищем в українському монументальному мистецтві став меморіальний комплекс «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941—1945 років» у Києві, створений за задумом Є. Вучетича групою архітекторів і художників Москви і Києва у складі В. Єлізарова, Є. Стамо, В. Бородая, І. Іванова, Ф. Согояна, Г. Кислого, В. Швецова, М. Фещенка та інших (1981). Однією з його характерних особливостей є розширення сектору впливовості домінуючого образу Батьківщини-матері, насамперед у контексті його зв'язків з ландшафтною і містобудівною ситуацією. Здалих відстаней лівобережжя Дніпра гіперколасальна постать сприймається, власне, як самостійний монумент. Водночас суттєво збагатилась роль центрального образу у внутрішній системі меморіалу, ускладнилися його прямі та опосередковані зв'язки з іншими складовими частинами. Так або інакше він постійно супроводжує їх сприйняття, зумовлюючи не формальну, а ідейно-змістову цілісність ансамблю. Важко було емоційно наснажити просторово-часові паузи в такому меморіальному комплексі, де застосовується прийом контрапунктичного взаємозв'язку всіх елементів ансамблю і на ідейно-тематичному, і на композиційному рівнях його художньої структури. Розміщена під склепінням своєрідного тунелю «Галерея героїв фронту і тилу», виконана скульпторами В. Бородаєм, В. Швецовим у співавторстві з А. Куцем, О. Редькою, за участю Є. Прокопова, Ю. Марченка, В. Рябчука, В. Проскурова, В. Калуєва, є прологом до наступної частини меморіалу, де, немов відпущена стиснута пружина, розгортається динамічна композиція «Форсування Дніпра» (скульптор Ф. Согоян за участю О. Аветисяна). Чіткість сюжетно-тематичного сценарію дозволила з усією повнотою і достовірністю передати священний характер війни, яка від самого початку набула високого ймення Вітчизняної. Не відмовляючись від хронікально-подієвої оповідальності, автори спромоглися наснажити конкретні ситуації багатогранністю патріотичної ідеї.

Строга піднесеність образу Батьківщини-матері, її суворо-натхненне обличчя, величний жест рук, що урочисто піднімають меч і щит із зображенням герба СРСР, виражають тріумф Перемоги і могутність суверенної соціалістичної держави. Навіть під склепінням тунелю зв'я-

зок з образом матері-Батьківщини не втрачається: через отвори у перекритті видно верхню частину статуї. Цей композиційний прийом набуває символічного значення — в годину лихоліття, в темну ніч окупації саме безмежна любов до Вітчизни, віра в перемогу примножували сили радянських людей, згуртовували їх, надихали на боротьбу. Таким чином, ідейно-художня цілісність ансамблю, що виникає в результаті асоціативно-монтажного поєднання кількох часових і зображальних планів, набагато виразніша від простої суми окремих частин.

Героїка Великої Вітчизняної війни розкривається в монументальній скульптурі в усій її багатогранності. Поряд з мажорною нотою перемоги звучить поліфонічна, складна за своїми смисловими та емоційними регістрами трагедійна тема. Мотиви скорботи в ній тісно переплелися з розвінчанням людиноненависницької суті фашизму, протесту проти війни. Все глибше осмислюються соціальні, морально-етичні витoki нашої перемоги. Поява значної кількості творів, де гострий драматизм образного звучання поєднується з масштабністю філософського узагальнення, засвідчує, що художня думка в напрямку осягнення історичної величі подвигу радянського народу піднялась на вищий щабель. Несучи енергію ідейно-емоційного впливу, монументальні образи збуджують у серцях людей почуття гордості за соціалістичну Вітчизну.

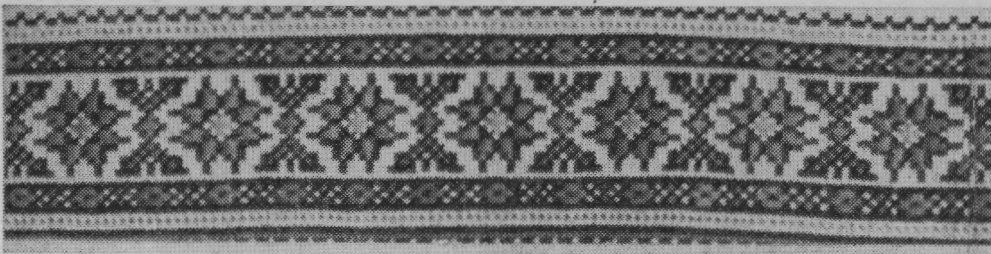
Ю. А. ВАРВАРЕЦЬКИЙ

Київ



В. І. Лопата.
Визволення. Гравюра.
Київ. 1976.

⁴ Павличко Д. Пісня і час. — Культура і життя, 1980, 31 січ.



3 історії науки, культури та побуту

МОНУМЕНТАЛЬНА ЛЕНІНІАНА НА УКРАЇНІ В КІНОФОТОДОКУМЕНТАХ (1922—1941 рр.)

Ім'я В. І. Леніна — вождя світового пролетаріату, завжди було уособленням національного і соціального визволення для найширших верств трудового народу.

Увічнити його пам'ять, зокрема мовою монументального мистецтва, — такою була одностайна воля трудящих мас. У період з 1924 по 1941 рр. споруджуються тимчасові й постійні пам'ятники В. І. Леніну — в містах і селах, районних центрах і робітничих селищах. Всі вони мали не лише культурне, але й політичне та агітаційно-пропагандистське значення, були символом безсмертя ленінських ідей, вірності його заповітам. Це були пам'ятники, збудовані сучасниками вождя, ленінським поколінням радянських людей. Адже багато хто з них бачив, чув Ілліча, навіть спілкувався з ним.

Під час Великої Вітчизняної війни серед реліквій, дорогих серцю кожної радянської людини, найбільше постраждали пам'ятники В. І. Леніну. Із звірячою люттю нищили їх фашистські вандали, лише деякі, переважно невеликі за розміром, вдалося сховати. Це зробили в умовах окупації, ризикуючи життям, справжні радянські патріоти. Розповідь про них — це окрема тема, яка чекає ґрунтовної розробки.

На жаль, сьогодні не маємо і жодного узагальнюючого дослідження про скульптурні портрети і пам'ятники В. І. Леніну, споруджені в довоєнні роки. Невідома навіть їх точна кількість. Так, П. І. Павлюк наводить цифру 143¹, але застерігає, що вона далеко неповна. Зазначимо, що ця цифра взагалі викликає сумнів, бо документально не підтверджена. Окремі статті, вміщені в періодичних виданнях, присвячені питанням про встановлення

монументів. Але вони не можуть замінити монографії — своєрідного зводу монументальної Ленініани в республіці від перемоги Великого Жовтня до початку Великої Вітчизняної війни.

Серед документальних джерел, що висвітлюють ці сторінки нашої історії, особливу ні з чим не зрівнянну цінність становлять хронікальні кінокадри і фотографії ленінських монументів. Але й тут маємо великі прогалини, викликані війною, знищенням частини фондів Центрального державного архіву кінофотофонодокументів УРСР (далі — ЦДАКФФД УРСР) та інших сховищ. Можна припустити, що відкриття ленінських монументів не лишилося поза увагою фото- і кінохронікерів. Отже, треба продовжувати пошук кінокадрів і фотографій, що розповідають про вшанування пам'яті В. І. Леніна на Україні. Слід звернутися до матеріалів Центрального державного архіву кінофотофонодокументів СРСР, де зберігаються союзні кіножурнали та фотохроніка ТАРС тієї доби, фондів фотовідділів державних обласних архівів України, експозицій центральних всесоюзних та краєзнавчих музеїв республіки. Тут можуть прислужитися довоєнні ілюстровані видання, приватні колекції.

Перші за часом документи монументальної Ленініани датовані 1922 р. Маємо три фотографії², що зафіксували відкриття 7 листопада цього року в одному із скверів Житомира погруддя В. І. Леніна на п'єдесталі (скульптор Г. Олишкевич)³. Обстановка, в якій відбувалася подія, — величезний натовп, напис, зроблений на постаменті «Вождь В. І. Ленин» (так на плівці), прапор з написом «Вольнський губернський профсоюз» (Житомир був центром Волинської губернії); нарешті осінній пейзаж і подібність знімків, зроблених з різних точок, свідчать, що це точно атрибутовані документи. Четвертий

² ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 0—10884, 0—8162, 2—32955.

³ Варварецький Ю. А. Становлення української радянської скульптури. — К., 1972, с. 9.

знімок⁴, анований «Відкриття пам'ятника В. І. Леніну на площі, 1922 р.», відразу ж викликає сумнів. На ньому теж осінньо-зимовий пейзаж, шеренги червоноармійців, та немає монумента. Чи могло статися так, що в один рік, приблизно в той же час у різних місцях Житомира відкривали два скульптурних портрети Володимира Ілліча? Факт мало ймовірний. Щоб встановити істину, звернемося до писемних джерел. Газета «Вольнський пролетарий» від 29 січня 1924 р. подає повідомлення про закладку пам'ятника В. І. Леніну в день його похорону. Може, цей факт зафіксовано на плівці? Але ж ті січневі дні на європейській частині території країни були вкрай суворими, проте ніякого натяку на лютий мороз на фото немає.

Зберігся інший документ. То перш ніж перейти до нього, нагадаємо: 13 лютого 1924 р. була створена Всеукраїнська комісія по увіковічненню пам'яті В. І. Леніна⁵, яку очолив голова ВУЦВК Г. І. Петровський, в усіх губерніях республіки були створені відповідні ленінські комісії та комітети. В матеріалах Волинського комітету знаходимо такі рядки: «Ухвалили: а) Вважати місцем для закладки пам'ятника Володимиру Іллічу Леніну і спорудження такого у майбутньому — площу Розі Люксембург...»

д) Остаточним строком виконання роботи по закладці пам'ятника вважати 20 січня 1925 р.»⁶. Знайомство з цим документом наводить на думку, що перед нами зафіксована на плівці закладка пам'ятника. Так, це площа Розі Люксембург. Але деякі деталі примушують замислитися. Якщо закладка відбулася 20 січня 1925 р., як заплановано, впадає в очі відсутність снігу і досить легкий одяг людей. Може, закладка відбулася раніше? Скажімо, у 8-му річницю Великого Жовтня, тобто в листопаді 1925 р.? Документальних підтверджень цього припущення поки немає, їх ще треба шукати. Отже, зробимо висновок: фотографію знято не раніше 20 грудня 1924 р. (дата прийняття постанови про закладку) і не пізніше 1 травня 1926 р., бо саме тоді й було відкрито монумент. Ось як розповідає про це газета «Радянська Волинь» від 7 травня 1926 р.: «Не протиснутися, не пройти на площі. Вулиці Леніна, Маркса, Лібкнехта — геть залюднені... У всіх — в одне місце. На червону статую. Кожен жадає скоріше поглянути дорогого Ілліча. Кожен чекає моменту відкриття... І враз червона завеса спустилася. Бахнули гармати, дрібно забили барабани, заграла голосно оркестри. Під звуки «Інтернаціоналу» трудящі відкрили пам'ятник тому, за чім проводом партії з робітниками і селянами створили наймогутнішу в світі державу».

Кінопортрет монумента вміщено в «Кіножитні» № 39 за 1927 р.⁷, де відтворено святкування 10-ї річниці Жовтня в

Житомирі, на площі Розі Люксембург, біля підніжжя пам'ятника В. І. Леніну. Добре видно постать вождя у повний зріст на високому, у вигляді трибуни, п'єдесталі.

Збереглося три знімки⁸, зроблені 1924 р. в м. Гайсині (Подільська губернія). На них — окремі моменти відкриття тимчасового пам'ятника В. І. Леніну. Безперечно, це січневі дні, не виключена можливість, що і день похорону вождя. Траурні пов'язки на руках, траурний салют військових.

Тоді ж було відкрито і тимчасовий пам'ятник в Одесі (три знімки)⁹. В анотації сказано: «Закладка пам'ятника В. І. Леніну на площі Жовтневої революції». Та це не закладка, а відкриття, бо добре бачимо встановлений на невеличкому постаменті гіпсовий бюст, увитий кременем, прикрашений гірляндами. Непокриті голови схилено в скорботному мовчанні. Почесна варта червоноармійців біля пам'ятника. Фото датовані 27 січня 1924 р., днем похорону Ілліча. На одному з них привертає увагу постать військового з орденем Червоного Прапора на шинелі. Після вивчення знімка, зіставлення його з іншими кіно- і фотодокументами, нарешті після консультації з ветераном громадянської війни, колишнім комбригом у корпусі Червоного козацтва, а нині відомим українським радянським письменником І. В. Дубинським, усе з'ясувалося. Це — активний учасник Жовтня, герой громадянської війни, командир прославленої 45-ї стрілецької дивізії, що гримала петлюрівцями, денікінцями, білополяків, комкор І. І. Гаркавий.

А. І. Мілова, аналізуючи фонд виконкому Київської міської ради депутатів трудящих, який зберігається в Київському міському державному архіві, робить висновок: «Через ряд причин пам'ятник В. І. Леніну (в Києві — Л. М.) не було споруджено»¹⁰. Але автор помиляється. Пам'ятник вождеві існував, і ми маємо сьогодні значну кількість джерел, в тому числі й кінопортрет монумента.

Два знімки¹¹ зафіксували закладку пам'ятника 1925 р. на Привокзальній площі, на місці, що мало назву Безаківський в'їзд. З газети «Більшовик» від 1 травня 1925 р. довідуємося, що ця подія відбулася в січні, у день перших роковин смерті вождя. 1 травня 1925 р. було урочисто відкрито пам'ятник, і репортаж про це вміщено в «Більшовику» від 3 травня. Монумент збудовано за проектом архітектора А. М. Вербицького, автор погруддя — студентка художнього інституту А. Писаренко. Ініціаторами спорудження пам'ятника виступили київські залізничники, які на громадських засадах виконали всі необхідні роботи по будівництву. Про це свідчать, зокрема, і

⁸ Там же, од. зб. 0—8163, 4—5810, 4—9474.

⁹ Там же, од. зб. 0—8192, 0—11523, 2—32960.

¹⁰ Мілова А. І. Документи про вшанування пам'яті В. І. Леніна трудящими м. Києва (1921—1946). — Іст. джерела та їх використання, 1970, вип. 5, с. 82.

¹¹ ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 0—7340, 0—8210.

⁴ ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 0—10890.

⁵ Див.: В. І. Ленін і український народ: 36. документів. — К., 1970, с. 499.

⁶ Дорогий наш Ільчич: Сб. документів и матеріалов. — Житомир, 1970, с. 75.

⁷ ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 1355.

напис на п'єдесталі «Леніну — залізничники. 1925 р.».

Урочистий мітинг почався о 9-й годині ранку. Серед промовців — гості Києва: визначний діяч польського революційного руху Т. Ф. Домбаль, який з 1923 р. жив у Радянському Союзі, на той час заступник генерального секретаря Селянського інтернаціоналу, згодом віце-президент АН БРСР, інші представники Селянського інтернаціоналу.

Збереглося дві фотографії, зроблені під час відкриття пам'ятника. На одній з них у групі залізничників пізнаємо Т. Ф. Домбала¹². Подія, яку було приурочено до пролетарського свята, мала величезне політичне і пропагандистське значення. З мітингу його учасники рушили на першотравневу демонстрацію.

Кінопортрет пам'ятника знято в квітні 1926 р. і вміщено в спецвидуску кіножурналу «V тираж 2-го державного вигришного займа». Відзначимо високу якість зйомки — добре передано вигляд монумента, його масштаб, співзвучність з навколишнім краєвидом.

На сторінках наукового видання читаємо: «1925 р. у Дніпропетровську встановлено гранітне погруддя Ілліча роботи Г. С. Теннера...»¹³. А знімок (ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 4—8207) анований: «Пам'ятник В. І. Леніну в Єкатеринославі. 1924 р.». Навіть побіжного погляду достатньо, щоб упевнитися — перед нами зображення згаданого в книжці монумента. Але ж сфотографувати його не могли раніше, ніж спорудити. І тому, крім прізвища автора і дати відкриття, вносимо в анотацію ще таку корективу: фото зроблено не пізніше 1932 р. (рік, коли пам'ятник був знятий в зв'язку з реконструкцією центральної частини міста). До того ж у цей час уже тривав конкурс на проект нового, фундаментального монумента¹⁴.

Ще на одному фото¹⁵ — вихованці дитячого будинку станції Нова Баварія (Харківщина) біля пам'ятника В. І. Леніну. Пам'ятник тимчасовий — дерев'яний постамент, увінчаний ленінським погруддям. Дата зйомки — 1926 р. Очевидно, що це січневі дні, мабуть, роковини смерті Володимира Ілліча, бо діти з траурними пов'язками на рукавах, на задньому плані видно прислушений прапор, а на фасаді будинку гасло — «Вечний пам'ятник тов. Леніну — всемирная революция». Цей знімок має велике символічне значення. Адже відомо, що Всеукраїнська комісія по увіковічненню пам'яті В. І. Леніна розробила проект постанови «Про створення Всеукраїнського фонду імені В. І. Леніна для організації допомоги безпритульним дітям», яку 10 вересня 1924 р. затвердили ВУЦВК і Раднарком УРСР¹⁶. За короткий термін було зібрано чималі кошти, переважно серед трудящих, і відправлено на ство-

рення дитячих будинків і комун. І, можливо, серед цих дітей, які прийшли вшанувати пам'ять вождя, були хлопчики і дівчатка, чия доля змінилася завдяки ленінському фонду.

Фотографія і кінокадри донесли до нас зовнішній вигляд пам'ятника В. І. Леніну, встановленого в м. Миколаєві. З фонду Академії мистецтв у Ленінграді довідуємося, що спроектував його видатний радянський скульптор В. В. Козлов. І там же, в місті Леніна, на заводі «Красный выборжец» було відлито бронзову скульптуру, яку 24 серпня 1926 р. відправлено до Миколаєва¹⁷. Відкриття, як свідчить анотація¹⁸, відбулося 21 жовтня 1927 р. Перевірити дату за іншими джерелами поки що не вдалося. Перед нами фотопортрет пам'ятника, чіткий і виразний. Це — справді фундаментальна споруда. П'єдестал імітує гранітну брилу, в нижній частині якої вирізьблені горельєфні зображення робітника і селянина з снопом. Постаць Ілліча дана на повний зріст у характерному ленінському ораторському жесті — права рука витягнута вперед, у лівій затиснута кепка. А кінопортрет монумента знаходимо в «Кіножурналі» № 19/185 за 1930 р.¹⁹

Багату добірку зображальних і писемних матеріалів маємо і про ленінський монумент у м. Севастополі. Так, «Кіножурнал» № 25/120 від 1929 р.²⁰ показує місце, де було закладено пам'ятник. На тимчасовій споруді, що нагадує постамент, добре читається напис: «Трудящимся Севастополя здесь будет сооружен памятник В. И. Ленину. Закладка сделана 7 ноября 1928 г.». Пам'ятник відкрито 7 листопада 1932 р.²¹ Серія з дев'яти знімків дає про нього повне уявлення²². Опис пам'ятника з особистого архіву його автора В. В. Козлова свідчать: «Пам'ятник являє собою статую Ілліча на весь зріст, встановлену на високому пірамідальному постаменті. Навколо пам'ятника — чотири фігури великого розміру...»²³. Додаємо від себе, базуючись на фотодокументах, що нижня частина п'єдесталу складалася із сходів, з чотирьох боків увінчаних фігурами червоноармійця в будьонівці, матроса в безкозирці, селянина з снопом і робітника з циркулем і кресленням.

Середня частина постаменту, як свідчить архівна довідка, була оформлена горельєфним зображенням повстання на

броненосці «Потьомкін», демонстрацій під гаслом «За владу Рад», а також представників національних республік Радянського Союзу.

Верхня, найбільша і, на наш погляд, найкраща частина п'єдесталу мала такі горельєфи: «З лівого боку перехід через Сиваш, телеграма В. І. Леніна Фрунзе, вказаний номер, дата 5 листопада і текст — наказ почати визволення Кримського півострова від Врангеля. Поруч фігура Фрунзе на постаменті. В центрі — Сиваш перепливають червоноармійці.

Горельєф на фронтальному боці: штурм Перекопа, телеграма-відповідь Фрунзе В. І. Леніну, що штурм 15-ю і 20-ю дивізіями увінчався успіхом.

Горельєф на правому боці: втеча білогвардійців на тлі пароплава (в паніці начальство, попи, генерали). Солдати спотерігають втечу — розуміють: війні кінець; багнет гвинтівки встромлений у землю.

Горельєф на задньому боці: відбудовчий період перших п'ятирічок. На великому щиті контрольні цифри відбудови старих і будівництва нових заводів: 518, 1040»²⁴.

Характерний останній за часом з цієї серії знімків, зроблений, як свідчить анотація, в липні 1941 р. Камера націлена в небо. Бачимо великомасштабну скульптуру вождя, над якою проноситься військовий літак. Уже йшла війна, і фото ніби символізує боротьбу, на яку піднявся весь радянський народ, щоб відстояти свою соціалістичну Батьківщину, засновану великим Леніним.

У фондах Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна при ЦК Компартії України знаходимо також фотографію пам'ятника В. І. Леніну Б. Д. Корольова, відкритого 1932 року в м. Луганську. Це фігура вождя на повний зріст з простягнутою вперед правою рукою, встановлена на постаменті кубічної форми.

Ще два, безсумнівно, фундаментальні ленінські монументи, відбиті на плівці, знаходимо у фондах ЦДАКФФД УРСР. Перший — споруджений у м. Конотопі і знятий, як свідчить анотація, у день відкриття²⁵. Що ж, обстановка цілком підтверджує це. Людський натовп, шеренги червоноармійців, почесна варта біля пам'ятника, промовець на трибуні, яка є деталлю п'єдесталу. Ось тільки дата (1924 р., без визначення місяця і дня) викликає серйозний сумнів. Не було ще тоді, в рік смерті вождя таких фундаментальних споруд на його честь навіть у великих містах республіки. І знову, в котрий раз, залишається питання не розв'язаним.

Другий знімок зображує пам'ятник В. І. Леніну в м. Могилеві-Подільському²⁶. Високий чотириступінчастий постамент. Динамічна фігура Ілліча на увесь зріст. Він у пальто, зняв шапку, ніби звертається до нас з промовою. В анотації немає ні дати відкриття, ні імені автора проекту, лише час зйомки — 1935 р. Та на огорожі навколо пам'ятни-

ка виразно читається гасло — «Хай живуть XVIII роковини Великої пролетарської революції в СРСР!».

По-своєму унікальним є сюжет, вміщений в «Кіножурналі» № 52/218 від 1930 р.²⁷ Це одна з двох поки що відомих нам кінозйомок урочистого відкриття пам'ятника В. І. Леніну в довоєнні роки. Зйомки ці приваблюють своєю жвавістю, безпосередністю, правдивістю, бо змальовують події без прикрас і перекручень — такими, якими вони були насправді.

Відкриття монумента 14 вересня 1930 р.²⁸ в селі Мархлевському, районному центрі Волинського округу, було приурочене до святкування 5-ї річниці створення цього району. Слід відзначити, що то був особливий, так званий національний район, переважно більшість населення якого склали поляки і який одержав назву від імені видатного діяча польського й міжнародного комуністичного руху Юліана Мархлевського. Пам'ятник В. І. Леніну, великому інтернаціоналістові, борцеві за визволення всіх народів світу, служив тут водночас і символом братньої дружби польських і українських трударів.

Другий документ — сюжет з кіножурналу «Радянська Україна» № 39 від 14 травня 1939 р.²⁹ Урочисте відкриття пам'ятника В. І. Леніну в с. Покровці на Дніпропетровщині. На величезній площі людський натовп. Зібралися не лише місцеві жителі, але й, як повідомляє дикторський текст, колгоспники з багатьох навколишніх сіл. У всьому — і в одязі, і в настрої людей, і в численності прапорів і транспарантів відчувається атмосфера свята. А ось і сам пам'ятник. Велична бронзова фігура Ілліча з простягнутою вперед правою рукою встановлена на високому кам'яному постаменті, біля підніжжя якого споруджена трибуна. Разом вони складають єдиний архітектурний ансамбль. Монумент відзнято в різних ракурсах, що дає повну уяву про його масштаб і художні якості.

Спробуємо визначити дату події. Можемо припустити, що вона відбувалася в день народження Володимира Ілліча. Ледь-ледь з'явилися листя на деревах, але погода тепла, дехто, особливо молоді, зодягнена зовсім по-літньому. Не виключена можливість, що це й Першотравень. У всякому разі маємо досить локальні хронологічні рамки — не раніше другої половини квітня і не пізніше 1 травня 1939 р.

У фондах ЦДАКФФД УРСР знаходимо ще цілу колекцію документів, що зображують пам'ятники Іллічу, та, на жаль, не містять ніякої інформації про авторство, дати відкриття. Рік зйомки — усе, про що можна довідатися з анотацій. Лише ретельне вивчення матеріалів обласних партійних і державних архівів, центральної та місцевої преси тих років дасть змогу писати ці ленінські монументи у відповідні сторінки громадсько-політичного і культурного життя республіки. А поки що просто назовемо ці кіно- і фото-

¹² Там же, од. зб. 2—53076, 4—25;

¹³ Історія українського мистецтва. К., 1967, т. 5, с. 224.

¹⁴ Там же, с. 224.

¹⁵ ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 4—24.

¹⁶ ЦДАЖР УРСР, ф. 1, оп. 2, спр. 1543, арк. 60.

¹⁷ Див.: Сахарова С. Г. Документи Центрального державного історичного архіву СРСР про перші пам'ятники В. І. Леніну на Україні.— Арх. України, 1973, № 1, с. 69—71.

¹⁸ ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 2—32948.

¹⁹ Там же, од. зб. 1452—1.

²⁰ Там же, од. зб. 1401—VII.

²¹ Історія міст і сіл Української РСР. Кримська область.— К., с. 177.

²² ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 0—9174, 0—11443, 0—11492, 0—74245, 0—117478, 2—23592, 2—43175, 2—94131, фонди Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна при ЦК Компартії України.

²³ Фонди Київ. філ. Центр. музею В. І. Леніна при ЦК Компартії України.

кадри, звернемо увагу дослідників на їх існування.

Робітниче селище Горлівка на Донеччині. Кінопортрет пам'ятника (скульптура на постаменті) вміщений в хронікальному фільмі за 1934 р.³⁰, який розповідав про переселення шахтарів з старого убогого селця Собачівки у нові обладнані будинки.

Кривий Ріг, 1934 р. Погруддя на п'єдесталі³¹.

Донецьк, 1934 р. Кам'яна споруда у вигляді грота, який вінчає фігура Ілліча. Пам'ятник знаходився в Парку культури і відпочинку³².

Вінниця, 1935 р. Скульптура на повний зріст на п'єдесталі, встановлена перед фасадом міського Палацу піонерів³³.

Прилуки, 1937 р. Скульптура на постаменті, прикрашеному горельєфами, які символічно відтворюють епізоди революційних подій³⁴.

Старобельськ, 1938 р. Погруддя на п'єдесталі³⁵.

Ямполь, 1939 р. Погруддя на п'єдесталі³⁶.

Збереглися фотографії з пам'ятників, споруджених у невеличких районних центрах і селах республіки, зокрема у Старосілі на Черкащині³⁷, Богуславі та Ржищеві на Київщині³⁸, селах Середина Буда і Сосниця на Чернігівщині³⁹. Про останній маємо довідку Сосницького райвиконкому від 8 липня 1971 р. «Пам'ятник В. І. Леніну був встановлений... 1934 р. в сквері по вул. Революції. Скульптура (погруддя — Л. М.) виконана із залізобетону, постамент з цегли і цементу. Автор невідомий»⁴⁰.

Привертають увагу два документи. Пам'ятник В. І. Леніну в с. Великих Бучках Сахновщанського району Харківського округу⁴¹. Погруддя на високому ступінчастому п'єдесталі, у верхній частині якого бачимо напис: «В день святкування 9-х роковин Жовтневої революції 7 листопада 1926 р.» Це, безперечно, дата відкриття. Але, крім неї, на постаменті ще ряд актуальних на той час політичних гасел. У м. Мелітополі п'єдестал, на якому було встановлене погруддя, містив цитати з творів В. І. Леніна⁴².

Нерідко у промислових центрах пам'ятники В. І. Леніну встановлювалися біля великих підприємств. Так, 1932 р. відкрито монумент в Донецьку на території заводу точного машинобудування⁴³, 1934 р. — в Запоріжжі поблизу заводу

сільськогосподарського машинобудування «Комунар»⁴⁴.

Не слід, проте, вважати, що всі пам'ятники В. І. Леніну, споруджені в республіці у довоєнний період, а особливо в перші роки після смерті вождя, були монументальні, величні, художньо досконалі. Бракувало коштів, матеріалів, місцевих кадрів. Але все, що створювалося на честь Ілліча, було виявом безмежної любові до нього, щирої, глибокої поваги до його пам'яті.

Говорячи про увічнення пам'яті Володимира Ілліча мовою монументального мистецтва, не можна не згадати і про участь українських робітників у спорудженні найвеличнішого пам'ятника вождеві революції — Мавзолею В. І. Леніна.

В нарисі О. Гусева «Гранітні дзеркала» («Правда» від 21 січня 1972 р.) є такі рядки: «І мимоволі охоплює хвилювання, коли бачиш... десятихвилинний фільм, створений земляками трударів-каменотесів. Мабуть, ця стрічка... яку відзняли ентузіасти Житомирського обласного клубу кінолюбителів, є єдиною в своєму роді...

Голова правління клубу Ю. А. Яковлев і його невтомні помічники буквально по крихтах збирали матеріали (додамо від себе: зображальні — Л. М.) про гідних подиву житомирських каменярів, які в ті роки зуміли вперше на практиці не тільки виробити з величезної скелі багатотонний моноліт, але й доставити його більш як за тисячу верств до Москви».

Одним з фрагментів цього фільму послужив сюжет з «Кіножурналу» № 43/209 від 1930 р.⁴⁵, який і розповідав про транспортування моноліту завдовжки 8 м, вагою 3300 пудів, тобто майже 60 тонн, видобутого в Головинському кар'єрі біля с. Слободки на Житомирщині. Саме тут архітектор О. В. Шусев, відбираючи порфір, мрамур, граніт для Мавзолею, зупинився на місцевому різновиді чорного лабрадориту, того самого, який за свої декоративні якості 1920 р. був відзначений золотою медаллю на Всесвітній виставці в Нью-Йорку.

Бачимо величезний оббитий залізом віз-біндюг з навантаженою на нього брилою лабрадориту, на якій добре читається напис «Вольницька група Минералурда». Три трактори, ледь рухаючись, тягнуть цей гігантський транспортний засіб. Шлях від кар'єру до станції Горбаші довжиною в 16 км долали 8 діб. Тут моноліт був перевантажений на залізничну платформу, на якій ще за часів першої світової війни перевозили підводні човни, і доставлений до столиці. Переключаються з кінокадрами, добре доповнюють їх спогади каменяря В. В. Мельника, який брав участь і у видобутті моноліту, і у тому незвичайному рейсі⁴⁶. Встановити дату події за іншими джерелами не вдалося, тому звернемося до самого документа. Загалом за 1930 р. було випущено 69 номерів «Кіножурналу»⁴⁷.

⁴⁴ Там же.
⁴⁵ ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 1475—V.
⁴⁶ Див.: Рад. Житомирщина, 1965, 20 січ.
⁴⁷ Див.: Кинолетопись: Анот. каталог киножурналов и документ. фильмов укр. киностудий (1923—1941). — К., 1969, с. 5.

Отже, виходячи з періодичності — один номер приблизно в п'ятиденку, робимо висновок: сюжет відзнято десь наприкінці липня — на початку серпня 1930 р.

Нарис О. Гусева проілюстровано іншим фрагментом з фільму — фотографією того ж самого моноліту, навантаженого на той же самий віз, який стоїть вже на Красній площі, біля Кремлівської стіни⁴⁸. Поруч — група житомирських майстрів, які видобували брилу і супроводжували її. Згодом моноліт увіччає вхід до Мавзолею, стане його наймасивнішою деталлю, і саме на ньому читаємо простий і хвилюючий напис «Ленін».

Опис ще одного фрагменту фільму — знімку, де житомирські каменярі, яких запросили до Москви на

⁴⁸ Віз був доставлений до Москви і послужив засобом транспортування моноліту від вокзалу до місця установки.

ЗБРОЄЮ НАРОДНОГО СЛОВА

(Фольклор і творчість самодіяльних поетів у передачах українського радіомовлення періоду Великої Вітчизняної війни)

Значного розвитку в роки Великої Вітчизняної війни 1941—1945 рр., як відомо, набула усна народна творчість трудящих нашої країни. Могутнє патріотичне піднесення народу, готовність захистити соціалістичну Батьківщину від ненависного ворога, зробити все для перемоги над його озброєними полчищами — все це виявлялося не тільки в трудових і ратних подвигах, а й у народних піснях, віршах самодіяльних поетів, народних думах і легендах, що поширювалися в середовищі народних мас, переписувались від руки, публікувались на сторінках періодичних видань.

Зразки цієї творчості народу регулярно трансливались й на хвилях українських провідних радіостанцій, створених на час війни, — таких, як імені Т. Г. Шевченка у Саратові (1941—1944) і «Радянська Україна» у Москві (1941—1944), прифронтова пересувна радіостанція «Дніпро» (1943—1944) і «Партизанка» (1942—1944), яку слухали підпільники і партизани в тимчасово окупованих ворогом районах і за кордонами країни.

Одна з постійних передач такого типу час від часу трансливалася радіостанцією «Радянська Україна» і мала красномовну назву «Наша дума — наша пісня», взяту в дещо змінену вигляді з відомого Шевченкового твору. Початок їй, мабуть, було покладено трансляцією 10 грудня 1943 року (більш ранніх мікрофонних текстів таких передач в архівах поки що не знайдено). Розпочиналася вона, як і усі наступні передачі, розповіддю про авторів — в даному випадку двох народних поетес.

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

святкування 13-х роковин Жовтня і відкриття Мавзолею В. І. Леніна, сфотографувалися біля його стін, знаходимо в газеті «Радянська Житомирщина» від 20 січня 1965 р. Цей знімок взято у вдови бригадира А. А. Степанського, який керував роботами по видобуванню моноліта. У фільмі використано серію подібних фотографій, і цей факт ще раз промовисто свідчить про те, які несподівані знахідки можуть чекати дослідника в сімейних архівах та приватних колекціях.

Отже, документальні кіно- і фотоматеріали відобразили вшанування пам'яті В. І. Леніна на Україні засобами монументального мистецтва. Їх можна широко використати в експозиціях державних і народних музеїв, в пресі, на телебаченні, в усій ідеологічній, політико-виховній роботі.

Л. П. МАРКІТАН

Київ

З короткого вступного слова диктора радіослухачі довідалися про долю однієї з поетес, Галини Прохаченко, ще молодій дівчині, чий шлях в роки війни проліг від рідної, улюбленої Київщини в глибину Росії. Там, у далекому тилу, вона сумлінно трудиться на Перемогу і, не припиняючи роботи, складає пісні. Так, адже, як зауважив автор цього вступного слова, «свої ширі, гарячі пісні вона не пише, а наспівує»¹.

Саме такої широти і особливої теплоти почуттів сповнений перший твір з добірки Г. Прохаченко «Білила я полотенце на Дніпрі». Зміст твору — щирий діалог юної дівчини з милим, якого вона покохала усім серцем, але війна стає на їх шляху до щастя. Милий іде на війну, але, як тільки скінчиться воєнне лихоліття, буде визволена вся земля від гітлерівської нечисті, він обов'язково повернеться до милої, збереже глибоке почуття до неї:

Дожену я воріженька, зарублю,
Та й вернуся, поцілую, полюблю!²

Друга пісня — це лірична замальовка, портрет «дівчини-веселки», що на фронтівій дорозі «гарячі рани бійцям сполоснула», напоїла й, прощаючись, «стежку на Україну вірною покаже».

Золота дорога,
Стовпи верстові.
Жде вас Україна,
Орли бойові! —

говорить їм дівчина³.

Близькою до народних історичних пісень і дум є третя, найзначніша у добірці пісня «Виряджала мати сина», сповнена трагізму і разом з тим віри у духовну нездоланність справжньої радянської людини, жінки-матері. Її син виконав материнський наказ — гідно захищав від во-

¹ Центр. держ. арх. Жовт. революції УРСР (далі ЦДАЖР), ф. 4915, оп. 1, од. зб. 484, арк. 5.

² Там же, арк. 6.

³ Там же, арк. 7.

³⁰ ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 2077.

³¹ Там же, од. зб. 0—11505, 4—8746.

³² Там же, од. зб. 2—1881.

³³ Там же, од. зб. 2—32599.

³⁴ Там же, од. зб. 2—30978.

³⁵ Там же, од. зб. 2—11666.

³⁶ Там же, од. зб. 0—11452.

³⁷ Там же, од. зб. 2—11258.

³⁸ Там же, од. зб. 0—11101, 2—9573.

³⁹ Там же, од. зб. 0—11100, 0—11035.

⁴⁰ Фонди Київ. філ. Центр. музею В. І. Леніна при ЦК Компартії України.

⁴¹ ЦДАКФФД УРСР, од. зб. 2—19069.

⁴² Там же, од. зб. 2—22029.

⁴³ Фонди Київ. філ. Центр. музею В. І. Леніна при ЦК Компартії України.

рога рідну землю, але і сам поліг у бою з ним. Кров'ю обливається серце у старій жінки за своїм єдиним сином,

Але мати не ридає,
Тихо, слізно промовляє:
«Наварю я з калиновки чаю,
Отруй-зілля в чашку намішаю»...
«Оце тобі, вороженьку клятій,
За синочка відомстила мати!»⁴

Не менш хвилююча й розповідь про життєвий шлях і пісенну творчість іншої поетеси, Ганни Перев'язки з села Дніпрової Кам'янки Верхньодніпровського району на Дніпропетровщині, — жінки, що втратила на війні сина і благословила в партизани свою дочку, і, так само, як і героїні пісні Г. Прохаченко, не занепала духом, бореться пісенним словом з ненависним ворогом. «В роки Вітчизняної війни, — сказав у передмові диктор, — вироsla і друга українська поетеса, Ганна Перев'язка. Їй близько сімдесяти років. Вона — висока, бадьора. Під час останньої збиральної працювала, не покладаючи рук, на косовиці. Гребла сіно і тут же сама собі складала думи. Писати вона не вмів зовсім. Але які чудесні думи про героїв наших днів складає вона! Мова її образна, квітчаста, як українська земля»⁵.

Один з таких чудових творів — «Дума про діда Опанаса» — і прозвучав у передачі української радіостанції. Розпочинався він поетично висловленою картинкою тяжкого зубожіння окупованої України, де скрізь не стало, куди не глянь по селах, —

Ні збіжжя, ні хліба,
Ні доброго життя...⁶

Старий дід Опанас не має сил дивитися на все це, бацити і чути людське горе. Він просить, кличе свою смерть, але вона чомусь не йде. Прийшла лише на третій рік, напередодні визволення від фашистських окупантів, і саме тому дід Опанас передумав помирати, почав благати смерть зачекати, дати можливість побачити сонце визволення, пережити радість Перемоги. Але суть не тільки в цьому, глибоко патріотичному й по-людськи хвилюючому змісті думи, а й у тому, як передано це в творі. Ось як, наприклад, сприймає дід Опанас звістку про переможний наступ Червоної Армії:

Але в ту годнуну,
Але в ту хвилину
По небу орленок летів.
І він закрячав Опанасові:
— Гей, почекай зо смертоною, дід,
Бо наступають червоні полки.
Наче сонце із хмар виривають,
Зірки червоні на прапорах сяють!⁷

Зачувши таку вість, дід Опанас благає смерть «не квапитись»⁸, знаходячи для цього найважливіший із аргументів — почуття громадського обов'язку. Тож не дивно, що смерть і «почула й зрозуміла» Опанаса, «зрозуміла і втекла».

⁴ Там же, ф. 4915, оп. 1, од. зб. 484, арк. 8.

⁵ Там же, арк. 5.

⁶ Там же, арк. 9.

⁷ Там же.

⁸ Там же, ф. 4915, оп. 1, од. зб. 484, арк. 11.

Цікаво, що й сама авторка духовно солідаризується із своїм героєм, не приховуючи цього. «Серцем чую, — сказала вона в інтерв'ю представниці радіостанції, — що близька вона, година перемоги. І не помру я, стара, поки не дійдуся перемоги!»⁹

Передача за участю цих двох поетес транслювалася недовзі ще раз — 3 січня 1944 року, що може свідчити про її популярність у радіослухачів. Певно були відгуки на неї, що не збереглися в архівних фондах.

Літературні передачі, присвячені народній творчості, періодично транслювалися й працівниками української радіостанції «Дніпро». Спочатку це були лише «Сторінки народного гумору». Після прибуття до Києва, в січні 1944 року, до них дедалі частіше включаються й твори «серйозних» жанрів, зокрема пісні та вірші.

Так, в одній з літературних передач, присвячених народній творчості, 12 липня 1944 року радіостанція транслює вірші колгоспників з села Стрільників Шпиківського (тепер Шаргородського — В. Б.) району Вінницької області Галини Лоновської й «вірші товариша Хильського з села Станіславчик Вінницької області». Прозвучали, правда, тільки два вірші — «Вітання» Г. Лоновської та «Зійшло радянське сонце» Хильського, в яких розповідалося про «злісну, темну, глуху ніч», яка висіла над окупованою Україною, й про радість визволення, яке принесла українському народу славна Червона Армія, усі народи нашої країни¹⁰.

На закінчення цієї передачі прозвучала «Дума про Україну», складена кобзарем В. М. Перепелюком.

Неодноразово транслювалися на хвилях українського радіомовлення періоду війни й народнопоетичні твори, написані бійцями Червоної Армії або ж у їх безпосередньому виконанні. 16 грудня 1943 року такого типу передача (щоправда, під назвою вже «Наша дума — наша слава», що свідчить про мінливість заголовків у залежності від змісту передачі) прозвучала на хвилях радіостанції «Радянська Україна». Вона складалася з думи «Моя наречена» із короткою поміткою: «Записано зі слів червоноармійця Бондаренка. Цю думу він чув у Куп'янському районі на Харківщині, після визволення району од німецьких окупантів»¹¹.

Дума цікава як один з прикладів живого відгуку радянських бійців-червоноармійців на трагічну долю вивезених до фашистської Німеччини дівчат-полонянок, на численні їхні пісні та «плачі», розповсюджені у ті часи в народі. Складається цей цікавий твір з трьох тематичних розділів (не відмежованих, щоправда, один від одного й виконуваних як суцільний твір). Перший з них — немовби інтродукція: розповідь про тяжку долю жінок в роки війни, про їх поневірвання на чужині, розгул фашистської сваволі¹².

«За інтродукцією» йде «плач» полонянки-нареченої, що звертається до своїх

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, од. зб. 485, арк. 240—247.

¹¹ Там же, од. зб. 484, арк. 13.

¹² Там же.

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

майбутніх визволителів із закликом нищити ворогів і визволити її з фашистської неволі¹³.

Закінчується дума твердою обіцянкою самого воїна — перемоги ворога і звільнити молоду дівчину, повернути її «на рідну сторіноньку»:

Осідлаю я коня,
Коня вороного.
Дожену я, дожену
Ворога лихого!
І в годину перемоги
На рідну сторіноньку
Прийде моя наречена,
Твоя, козаче, донька!¹⁴

18 липня 1942 року у передачі радіостанції «Радянська Україна» прозвучали вірші одного із захисників колиски Жовтневої революції, міста Ленінграда, нашого земляка Марата Васильовича Андрущенка. Напередодні редакція отримала листа від нього, в якому воїн повідомляв редакцію: «Я перебуваю зараз у діючій Червоної Армії Ленінградського фронту. Сьогодні виповнюється рік нашої героїчної боротьби за колиску революції — Ленінград. Посилаю в ознаменування цієї дати свій маленький збірничок віршів»¹⁵.

Надісланий збірничок мав дещо несподівану, на перший погляд, назву «Калина» й складався з 11 віршів та пісень, присвячених Радянській Україні. Саме цей образ, популярний в українській пісні, проходить крізь усі поезії М. Андрущенка — і ті, де з боєм він згадує Донбас, де вчителював перед війною, й любі його серцю пейзажі України, і пролиту кров товаришів, що йшли на подвиг («калина — наша чиста кров, пролита за ясну годину»). Майже у кожному вірші автор звертається до України, окупованої гітлерівцями, висловлює свій біль і гнів, віру у неминуче її визволення:

Україно моя дорога!
Ворог кров твою випить жадає,
Але сли такої немає,
Україно моя дорога...
Мчать полки, щоб катюгу добити,
Хай на Захід поведе у крові.
Україно, калиновий цвіте,
Жди! Визволення лине. Привіт!¹⁶

Такими ж почуттями пройняті і вірші, які можна виділити в невеличкий цикл, присвячений Донбасу, де «господарювали» у ті дні фашистські окупанти. У них висловлюється упевненість в непереможності Донбасу, що порівнюється із популярним у народі образом незламного старого дуба:

Та не здається квітчастий Донбас,
Бить супостатів настав зичний час.
Дуба старого війни не зломить.
Рідний Донбас піднімається, мстить!¹⁷

Досить активно транслювалися в роки війни українськими радіостанціями й вірші молодих поетів-червоноармійців, що подавалися, як правило, в добірках з передмовою або вступним словом. «У перших могутніх лавах на бій з ворогом іде наша молодь, — говорилося в одній з таких літературних молодіжних передач, підго-

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же, од. зб. 477, арк. 183.

¹⁶ Там же, арк. 195—196.

¹⁷ Там же, арк. 186.

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

товлених тодішнім співробітником радіостанції Дмитром Білоусом. — У багатьох молодих патріотів війна розкрила нові риси.

Поряд з молодими поетами, які писали ще до війни, в літературі з'явилися нові імена, залунали молоді голоси. Багато молодих поетів почали писати на фронті, в окопі, під безпосереднім враженням війни... Вірші молоді, сповнені палкої любові до рідного краю і ненависті до фашистського загарбника, закликають нещадно бити ворога, йти вперед до цілковитої перемоги»¹⁸.

Приваблюють у цій добірці вірші невідомого бійця Федора Моргуна (наприклад, його вірш «Земля Вітчизни», написаний про гарячих слідах бою, після взяття безіменної висоти):

Земля Вітчизни! Шелест ясенів.
Без назви висота у ріднім Придніпров'ї.
Розкопана, полнта густо кров'ю,
Повік священна ти в серцях своїх синів!¹⁹

Зворушують щирістю інтимних почуттів поезії сержанта Івана Колоджного («Братові», «Марії»), впевненістю в перемозі над фашистським ворогом, в неминучому «воскресінні» топанолі і сплюндрованої України, яку визволить Червона Армія, — вірші Зіновія Гончарука («З автоматом іду я невпинно», «Мое село»), Дениса Ляшенка («Після бою») та інших молодих поетів-воїнів²⁰.

Безперечно, названі тут поетичні твори, авторами яких були представники найширших верств народу — мужні захисники радянської Вітчизни і трудівники тилу, не вичерпують всього, що транслювалося в роки минулої війни на хвилях тогочасного радіомовлення. Чимало мікрофонних текстів ще чекають на свого дослідника (авторів вдалося ознайомити лише з третинною матеріалів, які зберігаються в Центральному державному архіві Жовтневої революції УРСР, кількість яких — близько двохсот одиниць зберігання). Значна частина цих матеріалів втрачена під час війни, як зокрема архів радіостанції імені Т. Г. Шевченка (окрім небагатьох матеріалів, що залишилися у деяких письменників) й архів радіостанції «Дніпро» (від самого початку її діяльності у травні 1943 р. по січень 1944 р. включно).

Але й те, що пощастило знайти авторів, ще раз засвідчує: поетична творчість в роки Вітчизняної війни 1941—1945 рр. була не тільки явищем літературним, а й фольклорним. Вона була мистецьким виявом думок і почуттів самого українського народу, свідчила про його духовну нездоланність у боротьбі з жорстоким ворогом, рішучість довести цю боротьбу до Перемоги. Озброєне технічними можливостями радіо, народнопоетичне слово знаходило значну аудиторію, ставало засобом патріотичної мобілізації радянських людей, їх зброєю у боротьбі за Перемогу.

В. А. БУРБЕЛА

Київ

¹⁸ Там же, од. зб. 485, арк. 138.

¹⁹ Там же, арк. 146.

²⁰ Там же, арк. 139—145.

АРХІТЕКТУРНА ПАМ'ЯТКА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

На початку ХХ ст. вітчизняна культура вступила в новий етап свого розвитку, зумовлений визначним впливом пролетарського визвольного руху, що викликало хвилю пошуків демократичних проявів у мистецтві. Цей рух охопив літературу, театр, музику, живопис і архітектуру.

Понад вісімдесят років тому сталася зовні непримітна, але надзвичайно важлива подія в історії культури нашого народу — було створено перший проект громадського будинку нового в архітектурі стильового напрямку. Його спочатку назвали «малорусским Ренессансом», потім «малорусским стилем», пізніше — українським модерном.

На жаль, значно рідше вживалася найбільш правильна назва, яка точно розкривала його походження і мету — народний стиль.

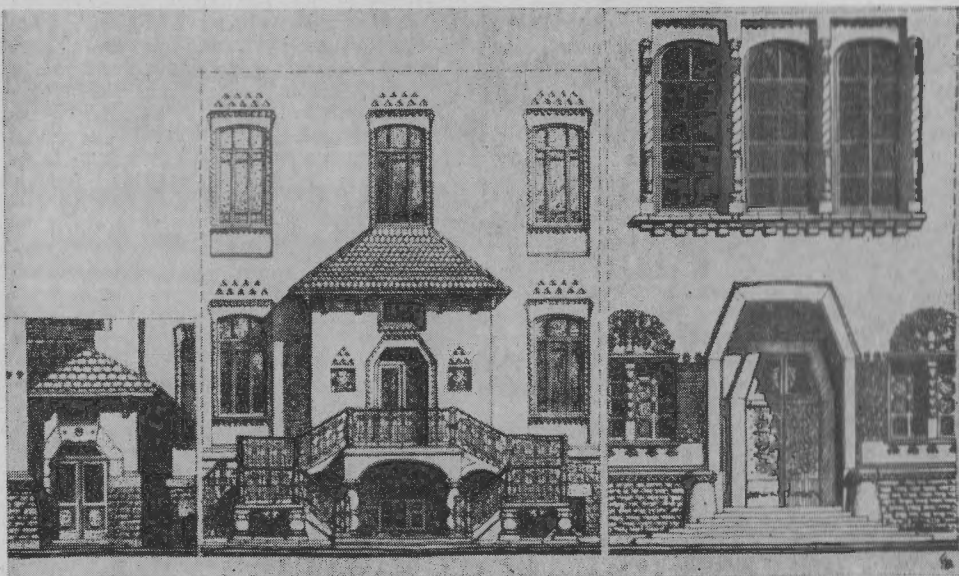
Ідея створення народного стилю в архітектурі виникла завдяки великій роботі митців, які багато років займалися вивченням народного мистецтва свого краю. Саме після успішного проведення двох з'їздів, покликаних знайти засоби поліпшення стану народних промислів Полтавщини, у березні 1903 року С. І. Васильківський, О. Г. Сластіон та В. Г. Кричевський дійшли до думки про необхідність почати розробку народного напрямку в архітектурі, а Полтавське земство, незважаючи на перепони і труднощі, надало можливість реалізувати цей задум. Звернення до народних джерел творчості, багатючих і на той час зовсім забутих надбань архітектурного фольклору, дивовижних витворів безвісних теслярів і різьбярів, гончарів і майстрів настінних розписів, гаптувальниць і килимарниць стало можливим лише тоді, коли розвиток молоді вітчизняної етнографії перейшов від накопичення фактів до їх узагальнення, від аналізу — до синтезу.

Наснаги митцям давала підготовка до урочистого відкриття в Полтаві пам'ятника І. П. Котляревському, зачинателю нової, літературної мови, що ґрунтувалася на народній основі. До створення народної мови архітектури потрібен був лише один крок, але він зайняв ціле століття. Це могло відбутися лише на початку ХХ ст., коли матеріальні, технічні та соціально-культурні передумови сприяли формуванню архітектури народного стилю в нашій країні.

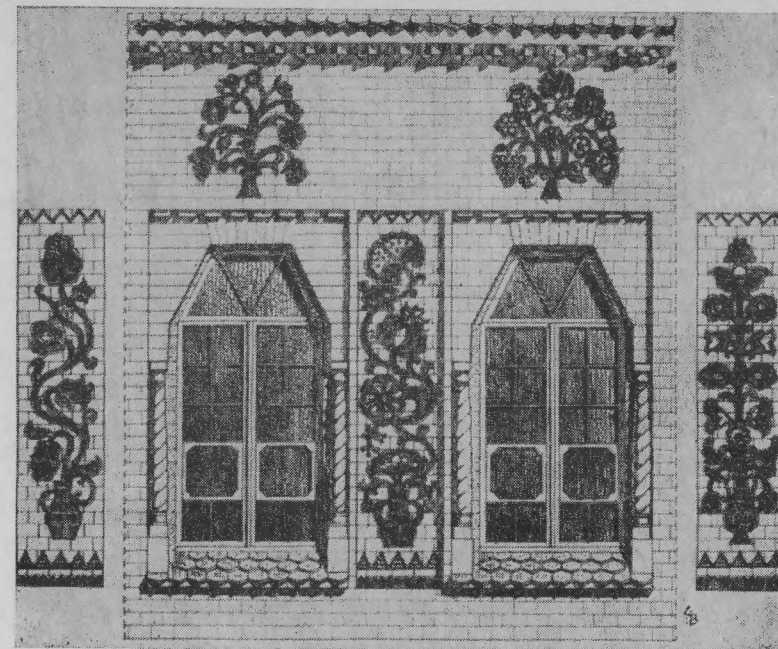
У березні 1903 року земські діячі Полтавщини показали псевдокласицистичні за архітектурою проекти нового будинку Управи Полтавського земства, розроблені академіком І. С. Николаєвим і архітектором О. І. Ширшовим, відомому художнику С. І. Васильківському. Він дав їм негативну оцінку і висловив думку про необхідність спорудження будинку, що відповідав би архітектурним уподобанням нашого народу. Це спричинилося до дискусії на шпальтах «Полтавського вестника», де принципово, з теоретичним обґрунтуванням народного архітектурного напрямку виступив О. Г. Сластіон¹. Отже, в травні було оголошено конкурс на розробку нового проекту фасадів будинку. А в червні на спеціальному засіданні, після бурхливого обговорення конкурсних проектів за активною участю С. І. Васильківського і О. Г. Сластіона, була прийнята робота молодого архітектора, художника В. Г. Кричевського, зроблена в народному архітектурному стилі². Як пізніше скаже відомий тоді бандажист, письменник і прогресивний діяч Гнат Хоткевич: «Це так просто, але це мо-

¹ Див.: К возрождению украинского архитектурного стиля. — «Археол. летопись Юж. России», 1903, № 3/4, с. 218—241.

² Див.: Доклад Губернской земской управы № 121 (28.XI.1903). «О постройке земского дома». — Полтава, 1903, с. 1—41.



Б
Оздблення головного порталу (А), бічного входу (Б)
та надвірного входу до колишнього музею (В).



Вікна з декоративним облямванням.

же скласти епоху»³. Його пророцтво з часом повністю справдилося. Влітку цього ж року після термінового відрядження до Києва і Чернігова для додаткового вивчення зразків народного мистецтва, архітектор опрацьовує робочі креслення будинку, що одразу ж йдуть на будову. Справа в тому, що ще в травні було розпочато будівельні роботи за проектом І. С. Николаєва, тому В. Г. Кричевський був змушений працювати в неймовірно швидкому темпі, замінюючи попередній проект своїм. Це означало не просто замінити одні креслення іншими, а вести одночасно творчий пошук виразних форм архітектури новітнього народного стилю. Наприкінці серпня 1903 року під час свят з нагоди відкриття пам'ятника І. П. Котляревському на Першій українській художній виставці в Полтаві експонували цей проект будинку, який викликає захоплені відгуки в пресі Харкова, Києва, Львова. Саме цей проект дає первісний імпульс для розвитку народного стилю зокрема у Львові, де на той час для цього вже був підготовлений ґрунт, а потім у Харкові, Києві та ряді інших міст.

Спорудження будинку земства велося досить швидко. Під кінець 1903 року стіни піднялися вище другого поверху, до грудня наступного — мур було закінчено, майже через рік завершено будівельні й опоряджувальні роботи у двох бічних крилах будинку, в які на початку 1906 переселилися відділи земської управи⁴. Це пізніше ввело в оману багатьох авторів публікацій (В. Г. Заболотний, Г. А.

³ Хоткевич Г. «Земский дом» у Полтаві. — Артист. вісн., Львів, 1905, № 8, с. 141.

⁴ Див.: Отчет о постройке земского дома Полтавскому губернскому земскому собранию 44 очередного созыва 1908 года. Полтава, 1908, с. 20.

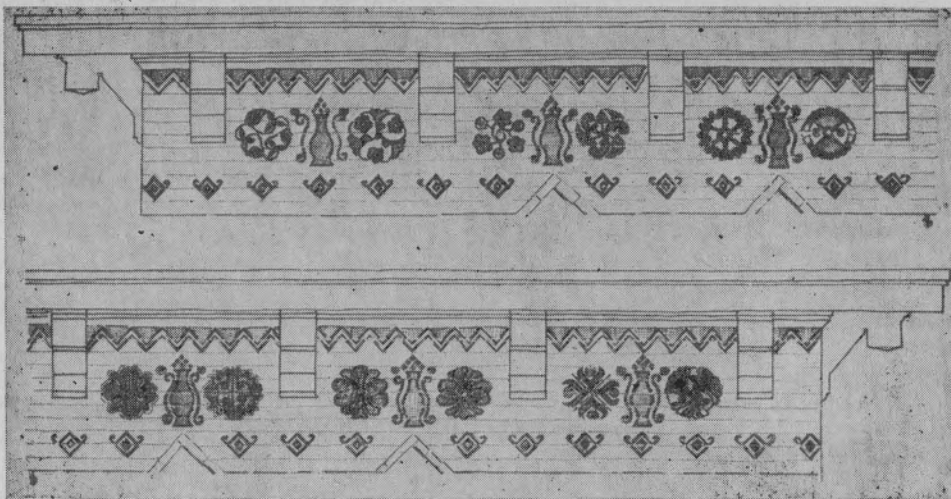
4. Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

Лебедев, М. П. Цапенко, а також автори монографії про Полтавську область), які вважали, що будівництво було закінчене в 1906 році. Насправді воно тривало в центральній частині й середньому крилі, а також на головному фасаді ще в 1906, 1907 і 1908 роках. Під кінець листопада 1908 року всі будівельні, опоряджувальні й оздоблювальні роботи було закінчено⁵.

Знаменною є подальша історія будинку. Протягом перших 12-ти років будинок функціонував за своїм первісним призначенням, з 1920 року його повністю було віддано під музей, який тоді дістав назву «Центральний пролетарський музей Полтавщини». Значно поповнений цінними експонатами, він перетворився у визначний культурний осередок Полтави. Під час Великої Вітчизняної війни німецько-фашистські окупанти, відступаючи з міста, музей пограбували, а будинок спалили, при цьому загинули монументальні розписи, величезна кількість безцінних експонатів і багатющі архіви. В повенний час будинок було відбудовано з частковою його реконструкцією, за проектом професора П. Ф. Костирка та інших. Нині в будинку розміщується Полтавський краєзнавчий музей, в приміщеннях якого розгорнуто експозицію, що охоплює історію краю з найдавніших часів до наших днів. У складі її виділяється багата збірка шедеврів народної творчості.

Таким чином, у Полтаві піднявся перший громадський будинок української архітектури народного стилю. Він постав у всій своїй небаченій красі, народженій розвитком народних мистецьких традицій, доповнених досягненнями новітньої архітектурної думки того часу. Саме тут було зроблено першу спробу органічно поєднати народне й сучасне, про це свідчить аналіз функціонального і конструктивного розв'язання будови, її об'ємно-просторової ком-

⁵ Там же, с. 1—29.



Орнаментальний фриз на головному фасаді: майолікові розети та кронштейни.

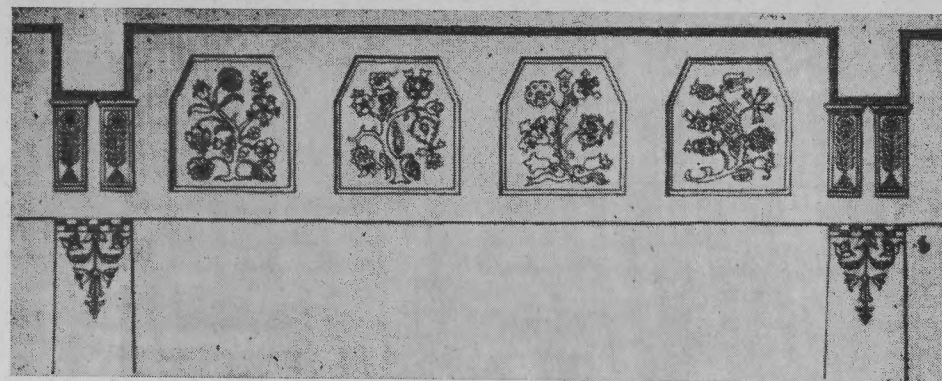
позиції та монументально-декоративного оздоблення. Вона стала типовим прикладом багатофункціональної споруди, в якій було досить вдало поєднано діловитість адміністративної установи — земської управи, парадність залу зібрань, призначеного також і для проведення святкових заходів, урочистість природничо-історичного і етнографічного музеїв, що також розмістилися в будинку. Саме багатофункціональне призначення споруди визначило багатство її композиції і вражаюче розв'язання архітектурно-художнього образу. Насамперед це стосувалося вирішення просторової композиції будинку, де ділова частина мала коридорне планування (робочі приміщення розміщені вздовж коридору). Центральна частина вирішена системою залів з перетіканням простору від вестибюля, розгорнутого в трьох напрямках, а особливо на поздовжній осі через сходовий хол, що завдяки галереї другого поверху, яка надала йому вигляду патіо, прикрашеного квітчастими орнаментальними розписами, став своєрідним просторовим центром композиції. Зал засідань дістав також складну за обрисом хрещату форму, де усі частини мали точно визначену функцію, що помітно вплинуло на розчленування простору і пластику його форм: частина президії виділена звуженням простору, середня — його розширенням і розвитком в глибину, де він закінчувався балконом. На форму залу вплинули як традиції вітчизняних монументальних споруд, так і розвиток просторової традиції світлиці народного житла. Але це було не механічне перенесення відомих зразків, а смілива, новаторська розробка народної теми, переосмисленої і узгодженої з конкретним завданням й тогочасними можливостями. Це також яскраво виявилось і у конструктивному вирішенні інтер'єрів, де пластика форм визначалась проникливим розумінням архітектоники. Зал перекриває плавної форми склепіння еліптичного обрису, яке не повторювало традиційні хрещаті склепіння старшинських кам'яниць, або ж церков, виконаних у цеглі, а було створене на основі металевих сітки, підвішеної до металевих ферм. Килимові розписи склепіння підкреслюва-

ли його пластику і декоративними засобами відтворювали його характер. Конструкції стелі сходового холу набули зовсім іншого характеру: її основою став каркас, що складався з колон і балок. Квадратні за перерізом колони, оздоблені майоліковими орнаментами, і перехресні балки сходового холу, залитого світлом через скляний ліхтар у стелі, несуть у своїх формах ледь помітний відгук традиційних у народній архітектурі форм стовпчиків (слупів) і нерізьблених сволоків. Тут знову стає зрозумілим те глибоке проникнення в сутність форм народної архітектури, майстерна творча переробка народних мотивів, що надала цій частині інтер'єра особливої виразності.

Зовнішні об'єми будинку точно відтворюють розв'язання внутрішнього простору, що є свідченням усвідомлення автором нових функціонально визначених тенденцій, панівних в архітектурі ХХ ст. Так, головний фасад має п'ятичастинне членування мас, в обрисах яких також проглядають форми, нав'язані народною архітектурою. Це передусім два бічні ризаліти, накриті високими черепичними дахами, що нагадують причілковий вигляд даху хати. Дах головного центрального об'єму досить точно передає її цільний вигляд. На цих ризалітах зовнішня поверхня стін подана з певним нахилом усередину і виконана за досить красиво прокресленою кривою лінією. Нахил стін і її кривизна споріднена як з народною традицією будівництва хат і храмів, так і з високопрофесійною рисою, характерною для кількох пам'яток архітектури, що здобули світове визнання.

Цікава в цьому будинку і форма дверних прорізів, яким надано незвичну шестикутну трапецевидну форму. Такі двері нерідко в минулому застосовували як у дерев'яних, так і в цегляних монументальних будівлях на Україні. Іноді вони зустрічаються також і в хатах на Полтавщині, наприклад в Яреськах, що яскраво підтверджують фотоматеріали, зібрані у фондах Полтавського краєзнавчого музею⁶, а та-

⁶ Див.: Полт. краєзнав. музей. Фонди. Фототека, № 1124, 1130, 1133, 4694.



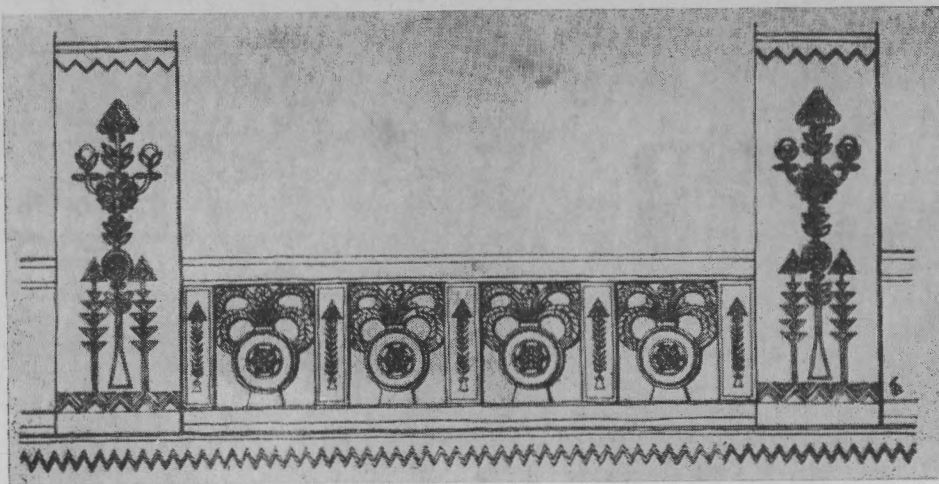
Орнаментальний фриз другого поверху сходового холу.

кож праці О. Г. Сластіона, Д. М. Дяченка, П. Г. Юрченка, В. П. Самойловича, І. О. Ігнаткіна та інших. Ця форма широко застосовувалась в архітектурі Росії, Білорусії, Литви, Латвії, Фінляндії протягом XVII—XX століть, а також Чехії і Словаччини, Німеччини, Бельгії, Італії, як у дерев'яних так і кам'яних будинках. Досить знаменним є те, що геніальний Мікельанджело Буонаротті використав її у своїй відомій урочистій брамі Порта Пія у Римі (1561 р.), всесвітньвідомий майстер барокко з Фландрії Пітер-Пауль Рубенс — у власному будинку в Антверпені (1611—1616 рр.), а також у кількох триумфальних арках у своєму рідному місті. В новітній архітектурі кінця XIX — початку ХХ сторіччя вона набула певного поширення в багатьох країнах. У Росії нею користувався В. О. Покровський, С. В. Малютін та ін., зустрічається вона також у багатьох тогочасних будинках Петербурга, Москви, Нижнього Новгорода, Риги, Хельсінки та інших міст, де на той час розробляли архітектурні форми модерну або створювали свій національний стиль. Певне поширення трапецевидних прорізів у новітні часи стало можливим завдяки застосуванню залізобетонних перемичок, або залізобетонних балок. У будинку Полтавського земства трапецевидні прорізи дістали розмаїту розробку. Так, головний вхід здається найбільш спорідненим з народною традицією, хоча тут застосовано композиційний прийом перспективного порталю, яким не користувались народні майстри. Бічний вхід на південному фасаді, зберігаючи зв'язки з народною темою, надає їй активного пластичного розвитку. Найбільш цікавий надвірний портал, що вів до музею. Тут в композицію було включено розгорнуті сходи з ажурним обгратуванням, шестикутний портал вписувався у висушуваний вперед об'єм ганку, накритий гарно сформованим вальмовим дахом, над яким, закріплюючи вісь композиції, розмістили вікно. Архітектор, захопившись цією формою прорізів, вкомпонував її і у вікна будинку, розробивши їх п'ять типів. Перший, найбільш ускладнений, за своїм характером має барокковий обрис (вікна в цоколі). Другий, де стрункі за пропорцією прорізи доповнені звивистими колонками, на які спираються п'ять трапецій, найошатніший. Проріз вінчає орнамент у вигляді квітучого куща, а між кожною парою цих вікон другого поверху в'ється витягнута по вертикалі орнаментальна смуга, подібна до

гротеску або арабески. Це одна з найцікавіших віконних композицій за своєю оригінальністю і досконалістю. Третій — шестикутна трапецевидна ніша, всередині якої знаходиться вікно з напівциркульною перемичкою (перший поверх). Четвертий — має ледь скошені верхні частини і підкреслену пластикою залізобетонну перемичку (вікна першого поверху на бічних ризалітах). П'ятий — найбільш простий, без додаткових прикрас (вікна четвертого поверху на баштах). Наведена типологічна шкала різних за формою вікон свідчить, що архітектор, взявши народну тему, віртуозно її розробив у різноманітних варіаціях, досягши великого успіху. До речі, варто відзначити, що в будинку широко використані й інші за формою вікна — прямокутні, круглі, з напівколовою чи еліптичною перемичкою. З числа останніх найбільш досконалим здається вікно на другому поверсі, розміщене на бічних ризалітах: воно по-трієне з еліптичними перемичками.

Надзвичайно важливим є широке застосування кераміки і майоліки для облицювання фасадів, вестибюлю і сходового холу. Це вдалося зробити тільки завдяки творчому розвитку чудової школи опішнянських майстрів-гончарів. Бо саме в земських майстернях ці народні майстри вготували більшу частину кераміки, яка використовувалася для оздоблення будинку. В цьому також, крім автора будинку В. Г. Кричевського, є заслуга відомого кераміста-технолога П. К. Вауліна, на той час викладача керамічної технології Миргородської художньо-промислової школи. Він керував керамічними майстернями, набувши досвіду ще в Абрамцевській майстерні біля Москви, і цим самим утвердив ще одну мистецьку нитку зв'язків між відомим на той час прогресивним центром російського національного мистецтва і новим, шойно утвореним осередком українського народного стилю в Полтаві. При виконанні цього замовлення архітектор і технолог разом об'їздили всю Полтавщину, ознайомились з досягненнями народних майстрів і з кращих виробів заклали відділ народної кераміки при Полтавському музеї⁷. Широке

⁷ Див.: О постройке земского дома: Полтавському губернському земському зібранню 40 очердного союзу Губернської земської управи: доклад. — Полтава, 1904, с. 7—10.



Балюстрада другого поверху сходового холу.

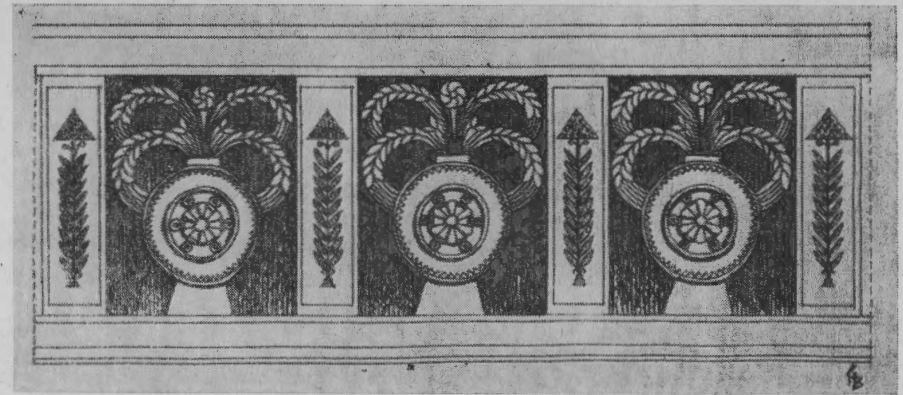
введення майоліки в архітектуру будинку було здійснене не лише зусиллями названих майстрів, але і тому, що громадськість була підготовлена для прийняття цих ідей О. Г. Сластіоном, який під час згаданої полеміки цю ідею роз'яснив і обгрунтував, оперуючи цифрами. Завдяки В. Г. Кричевському ця майоліка була доведена до найвищого мистецького рівня. Вперше в українській архітектурі орнамент народного походження з глечиків і тарілей перейшов на стіни громадського будинку новітньої архітектури і зазвучав там на повну силу. Так, невідома творчість народних майстрів гончарства і хатніх розписів у творчій інтерпретації В. Г. Кричевського набула свого кульмінаційного розвитку і значною мірою визначила успіх справи. Архітектор проникнув у глибинну сутність народної орнаменталі, віднайшов протоорнаментальний код, розгадав його первісний генотип і розвинув у витончені монументальні композиції. Орнаментальні майолікові прикраси будинку включають понад 20 варіантів «вазона», а також «кущів», фризів, витягнутих по вертикалі орнаментальних смуг у вигляді гротесків чи арабесок, трикутних вставок, тондо, облямівок, листів. Одних лише розет на головному і бічних фасадах налічуємо понад 25 типів. Більшість з них розвивали орнаментальні теми народних майстрів-гончарів, починаючи від таких елементів розпису, як «кривулька», «кривулька з накапуванням», «вусики», «курчячі лапки», «овес», «фіялочка», «гілочка», «сосонці», «виноград», «волове вічко», «зірочка», «квітка», «вивідна квітка» та інші. Деякі розетки взяті з крашанок і писанок, а також з паперових витинанок чи мотивів хатніх розписів.

На бічних ризалітах, а також північному і південному фасадах автор створив чудовий підкарнизний фриз. Він складається з органічно вписаних у проміжки між підкарнизними кронштейнами парних розет, що фланкують зображення глечиків. Над ними під самою слізниковою плитою простяглась густа лиштва у вигляді трикутних зубчиків, а нижче розет стелеться розріджена смуга, утворена квадратними зубчиками з ріжками. Фриз цей не просто орнаментальна прикраса фасаду, він виступає як прославлення добробуту, миру і злаго-

ди, яке звучить у народних піснях, мов своєрідне побажання добра і щастя — «щоб ви і ми щасливо жили». Проте в цій композиції помітне і уважне вивчення шедеврів світової архітектури. Завдяки цьому в архітектурі будинку Полтавського земства, нарівні з національною темою, звучить інтернаціональна. До речі, кронштейни в будинку також переконують в оригінальному розвитку народних мотивів — «коників». Одні з них, наприклад, кронштейни під балконом залу глядачів, досить точно відтворюють дерев'яні кронштейни для рушників, інші, ті, що знаходяться в карнизі на бічних ризалітах або під балконом при баштах, споріднені з «кониками». В цих кронштейнах первісні народні прообрази переважають над творчою їх розробкою. Іншими рисами позначені вони на центральному ризаліті — досить монументальні й узагальнені за формою, що узгоджена з матеріалом, з якого зроблені. Отже, при розгляді кронштейнів знову зустрічаємо певну систему розробки форм народного стилю — від досить точного відтворення малюнка народного взірця до його узагальнення і переосмислення та монументалізації.

Народні теми розроблені в різьбленні по дереву, насамперед у дверях, починаючи від головних входних, що стали прикладом оригінального створення орнаментальної композиції, розгорнутої на площині дверної стулки. Тут органічно, в монументалізованих формах за допомогою ритмічного узгодження гілок, суцвіть і квіток розкривається декоративна тема єдності сили і краси. Різьблення на дверях у залі засідань більш витончене, позначене дещо рафінованою артистичністю малюнка, який підіймає її мистецьку довершеність до найвищого рівня естетичної вишуканості. До речі, всі різьблені речі в будинку виконав відомий майстер П. Ф. Юхименко. Тут ще раз зустрічаємося з дивовижною особливістю творчого методу В. Г. Кричевського: вивчення народної основи за першоджерелами, опанування технічними і технологічними тонкощами різьблення, переосмислення цих народних досягнень і розвиток їх до якісно нового, більш високого мистецького рівня, при обов'язковій участі народних майстрів. Цей метод виключав можли-

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3



Деталі балюстради.

вість підробки чи поверхової стилізації, утверджував новий високопрофесійний процес розвитку надбань народного мистецтва. В ньому архітектор і народний майстер-різьбяр виступали, як два творчі, захоплені одним завданням — створенням високохудожньої речі чи деталі, що найкраще передавала в новітніх умовах розвитку й доведена до рівня шедеву народного мистецтва. Подібна ж тенденція виявилась також і в металевих виробках, зокрема дверній фурнітурі.

Особливу увагу дослідників уже давно привернули розписи в інтер'єрах будинку⁸. Тематичні монументальні панно були створені С. І. Васильківським за участю М. М. Уварова, М. А. Беркоса, більшість орнаментальних розписів виконані за ескізами М. С. Самокиша, деякі — С. І. Васильківського. На жаль, не вдалося реалізувати задум орнаментальних розписів В. Г. Кричевського в інтер'єрах вестибюля, сходового холу і залу, проте роботи М. С. Самокиша і С. І. Васильківського по-своєму досить органічно (незважаючи на заперечення В. Г. Кричевського) доповнили задум архітектора. Вони, власне, створили єдиний мистецький ансамбль, де архітектура, історико-тематичний живопис і орнаментальні розписи об'єдналися у нерозривне високохудожнє ціле, сплавлене нехай навіть не зовсім однаковим, але все ж близьким одне до одного розумінням домінуючого значення народних мотивів і тем у новому вітчизняному мистецтві того часу.

Високохудожній ансамбль будинку Полтавського земства започаткував значний список об'єктів народностильової архітектури, що охоплює близько 500 пам'яток на терені всього краю од Перемишля до Товчанська, зведених у передреволюційну добу. Він викликав велику хвилю відгуків у пресі як архітектурно-мистецтвознавчій, так і в літературній та громадсько-політичній. Серед них було багато розмаїтих за своєю глибиною та об'єктивністю суджень і оцінок. Відомо, що фахівці здатні знаходити певні вади навіть у найвизначніших творчав мистецтва, які увінчували, а не тільки починали собою новий художній напрямок.

⁸ Г. Хоткевич (1905), І. Крип'якевич (1912), К. Широцький (1914), С. Таранушенко (1929), М. Безхутрий (1954, 1979), Е. Горбенко (1970), І. Огієвська (1970, 1979), В. Чепелик (1980).

Тим більше є підстави для того, щоб вважати, що і в архітектурі будинку Полтавського земства вад було немало. Насамперед тому, що первісток новітнього народного стилю просто не міг їх не мати. Зокрема не скрізь вдалося ліпше поєднати деякі форми модерну з чисто народними темами. В його архітектурі можна розрізнити і певні запозичення з народних витворів, але значно більше там форм і прийомів, які дістали новаційний розвиток, і немало свідчень новаторської розробки народних тем, доведених до високого рівня мистецької досконалості. Проведений аналіз композиції будинку, його складових частин і їх зіставлення із зразками народного мистецтва, які були для автора невичерпним джерелом форм і образів, дозволяє виявити багату шкалу розмаїтих проявів народного від безпосередніх запозичень до узагальнення, переосмислення, оновлення, а відтак і до новаторського творення форм, що органічно поєднали народне й сучасне. Згадаймо, що на час побудови цього пам'ятника народностильової архітектури початку ХХ ст. тільки було почато узагальнення і синтезування народного в мистецтві. Саме тому автор будинку, знаючи і розуміючи народне мистецтво, повинен був передбачати, точніше передвгадувати багато форм і композиційних засобів, тоді ще не виявлених і не вивчених. Отже, його праця, а вона була доповнена співпрацею з народними майстрами, стала дійсним творчим актом народження новітнього народного стилю в архітектурі, декоративному живописі й декоративно-вжитковому мистецтві. Як бачимо, цей первісток народного стилю не був підробкою під народну архітектуру, не був стилізацією, а став дивовижним прикладом вдалого проникнення в сутність народного мистецтва, його тогочасним високопрофесійним вираженням у культурі початку ХХ ст. Будинок Полтавського земства, створений В. Г. Кричевським за участю С. І. Васильківського, М. С. Самокиша і народних майстрів, у передреволюційну добу став кращим прикладом розробки народних тем у новітній українській архітектурі та мистецтві. Він позитивно вплинув на творчість багатьох радянських митців і цим сприяв формуванню сучасного мистецтва Радянської України.

Київ

В. В. ЧЕПЕЛИК

МЛИНАРСЬКІ СПОРУДИ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Серед багатьох типів будівель, створених народними зодчими, млинарські споруди досліджені найменше. Лише в небагатьох публікаціях знаходимо відомості про млинарський промисел на Україні¹. Тим часом, при спорудженні вітряків, водяних млинів і крупорушок широко виявилась творча та інженерна вдача народних зодчих, їх мудрість, кмітливість у приборканні сил природи. Велика робота, що проводиться останніми роками по виявленню та збереженню пам'яток матеріальної культури, сприяла накопиченню фактичного матеріалу, більш ґрунтовному вивченню типологічних, конструктивно-технічних і архітектурно-художніх особливостей млинарських будівель.

На Україні вітряні та водяні млини почали споруджуватись у середньовіччі. Належали вони переважно поміщикам та заможним селянам, хоч інколи були власністю й сільської громади. Проте водяні млини на Україні, на думку вчених, з'явилися дещо раніше од вітряків²; вони відомі ще з часів Київської Русі. Наявність значної кількості гірських потоків та невеликих річок сприяла широкому розповсюдженню водяних млинів, особливо на Гуцульщині, Бойківщині, Волині, Закарпатті, менше в селах Подніпров'я, Чернігівщині, Полтавщині та Поділля.

На Україні зустрічались два типи водяних млинів — стаціонарні та наплавні. Наплавні млини базувались лише на великих річках, зокрема Дніпрі, Десні, Сеймі³. Основою для влаштування млинарського механізму правили човни. В разі потреби такі млини могли переміщатись уздовж річок.

Для будівництва стаціонарного млина вибиралось місце, яке дозволяло б на потоці створити греблю і подати воду до вертикального колеса-привода, закріпленого на горизонтально встановленому валі. При обертанні колеса відповідно повертався й вал і, через певну систему передач, приводив у дію механізм розмелювання зерна (рис. 1).



Вітряк з с. Олександрівки Херсонської обл. XIX ст. Музей народної архітектури та побуту Української РСР.

Стаціонарні водяні млини в залежності від системи приводу, тобто подачі води до колеса, поділялися на пристрої з верхнім і нижнім боєм. У млинах з нижнім боєм колесо-привід оберталося під тиском течії, а з верхнім — приводились у рух водою, що подавалася по жолобах зверху; спадаючи на лопаті-ковші, вода в такий спосіб обертала колесо.

Конструктивно-технічне та архітектурне вирішення будівель водяних млинів не має істотних відмінностей стосовно традиційних прийомів народного будівництва, характерних для того чи того регіону. Відповідно до місцевих умов корпус млина міг мати зрубну або каркасну конструкцію, рідко кам'яну. Скажімо, водяні млини на Бойківщині, Гуцульщині зрубні, на Поділлі, Подніпров'ї та Полтавщині переважно каркасні, на Буковині здебільшого млини з кам'яними стінами. Для покриття найчастіше використовували солому, гонт чи драницю. Інколи в будівлі, крім приміщення для механізму, влаштовували також житлову кімнату з піччю та двома віконцями, де жив мірошник, або могли заночувати люди, очікуючи своєї черги. На Буковині зустрічались млини, які безпосередньо входили в комплекс житлової будівлі (хати), займаючи частково приміщення сіней. Нерідко, особливо в районах Карпат, водяні млини об'єднували із сукновальнями.

Якщо на Гуцульщині, Бойківщині та Закарпатті мали місце лише водяні млини, то в інших регіонах України споруджувалось чимало й вітряків. У XIX ст. в селах Полтавщини, Слобожанщини, Подніпров'я та Півдня України вітряків було значно більше, ніж водяних млинів. Будували їх просто неба обіч доріг, у полі чи на пагорбах за селом, поодинокі або групами, інколи до кількох десятків. На відміну від водяних, вітряні млини відігравали також важливу роль у забудові сільських поселень, активно впливали на їх архітектурне обличчя і прикрашали сільський ландшафт.

За конструктивно-технічним вирішенням вітряки поділяють на стовпові (козлові) та шатрові. Корпус стовпового вітряка разом з механізмом для розмелювання зерна, валом та крилами встановлювався на нерухомій зрубній чи кам'яній основі — стільці і повертався навколо масивного стовпа, глибоко закопаного або закріпленого на стійкій хрестовині (рис. 2).

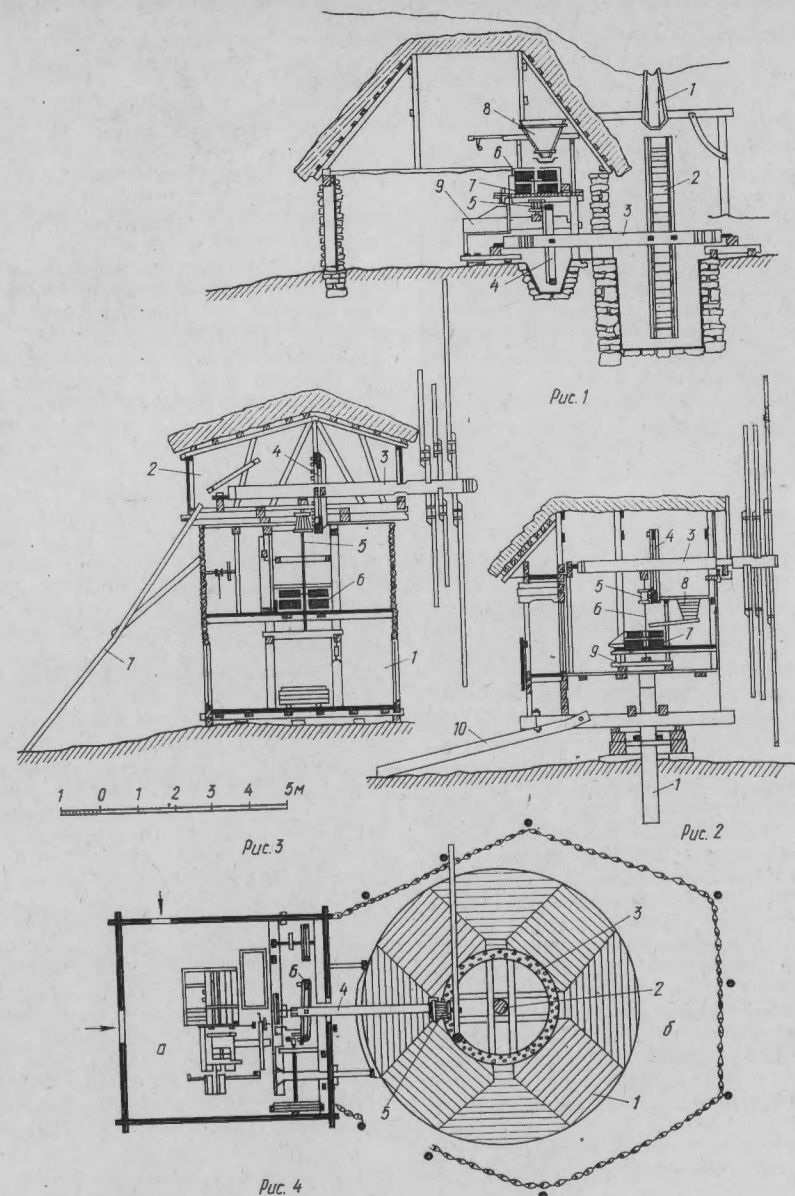


Рис. 1. Водяний млин XIX ст. з с. Ломачинців Чернівецької обл. Музей народної архітектури та побуту Української РСР:

1. Жолоб. 2. Колесо з ковшами.
3. Вал. 4. Мале колесо (з кулачками).
5. «Баклуша». 6. Верхній камінь.
7. Нижній камінь. 8. Кіш для зерна. 9. Скриня для муки.

Рис. 2. Вітряний млин шатрового типу з с. Юнаківки. Полісся. Музей народної архітектури та побуту Української РСР: 1. Корпус вітряка. 2. Шатер. 3. Вал з крилами. 4. Колесо вала. 5. «Веретено» з «баклушено». 6. Каміні. 7. Водило.

Рис. 3. Вітряний млин стовпового типу з хут. Лісового. Полісся. Музей народної архітектури та побуту Української РСР: 1. Стовп вітряка. 2. Крила. 3. Вал. 4. Колесо з «кулачками». 5. «Баклуша». 6. Веретено. 7. Каміні для розмелювання зерна. 8. Кіш. 9. Регулятор помолу. 10. Водило.

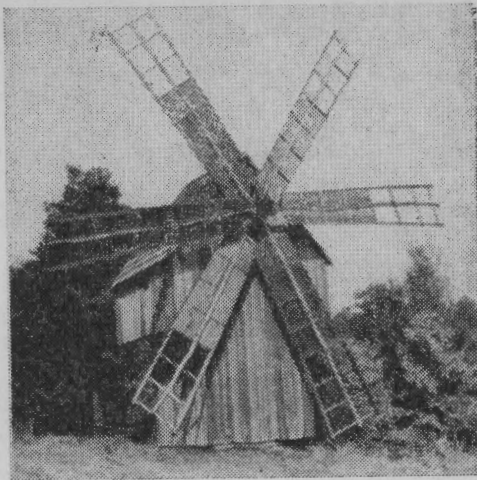
Рис. 4. Крупорушка (гоптак) з с. Архилівки. Полісся. Музей народної архітектури та побуту Української РСР: а) приміщення для механізму розмелювання; б) приміщення, де розміщується привід.

1. Дерев'яний круг для коней. 2. Нахилений вал. 3. Колесо нахилоного вала.
4. Горизонтальний вал. 5. «Баклуша» вала. 6. Колесо горизонтального вала.
5. «Баклуша» вала. 6. Колесо горизонтального вала.

¹ Див.: Горленко В. Ф., Бойко І. Д., Куницький О. С. Народна землеробська техніка українців.—К., 1971, с. 103—107; Таранушенко С. А. Вітряки.—Нар. творчість та етнографія, 1958, № 1, с. 80—82; Бодник А. А. Народная техника и терминология мукомольного домашнего промысла на Бойковщине.—В кн.: Карпатский сборник. М., 1976; Будзан А. Ф. Господарсько-промислові виробництва.—В кн.: Бойківщина. К., 1983, с. 128—129; Самойлович В. П. Українське селянське житло і господарські будівлі.—В кн.: Нариси історії архітектури Української РСР.—К., 1957, с. 253.

² Див.: Горленко В. Ф., Бойко І. Д., Куницький О. С. Народна землеробська техніка українців, с. 104.

³ Див.: Цапенко М. По равнинах Десни и Сейма.—М., 1970, с. 73.



Вітряк з с. Лівенців Чернівецької обл. Музей народної архітектури та побуту Української РСР.

Попередниками стовпових млинів XIX ст. були вітряки з непорушним корпусом, повернутим у бік найбільш можливих вітрів.

На відміну від стовпових, корпус шатрових (голландських) вітряків залишався нерухомим; повертався лише дах (шатро) споруди разом з крилами і валом (рис. 3). Корпус такого вітряка, восьмигранний або круглий у плані, звужувався догори, що надавало більшій стійкості млинарській споруді. На Поліссі, де в основному набули розповсюдження такі млини, зустрічалися в минулому і вежоподібні вітряки з вертикальними стінами. На думку дослідників, це більш давній тип вітряка шатрового типу або так званий «кругляк»⁴.

Як шатрові, так і стовпові вітряки здебільшого мали два рівні. Перший використовувався під комору для зерна та борошна, а в другому містився механізм для розмелювання зерна. В залежності від будівельних матеріалів, у різних історико-етнографічних регіонах України стіни корпусу вітряка були як зрубною, так і каркасною конструкції; на Півдні нерідко використовували камінь. Вітряки вкривали соломою, гонтом, колотими дошками, а в кінці XIX—на поч. XX ст. зустрічалось і металеве покриття.

Принцип роботи всіх типів вітряків майже однаковий. Силою вітру крила, яких могло бути чотири, шість або вісім, повертались і відповідно вводили в дію горизонтальний вал. Разом з валом поверталось насажене на нього колесо з «кулачками», яке через «баклушку» приводило в рух «веретено» з верхнім каменем. Каміні встановлювались на невисокий поміст, над ним закріплювався кіш для зерна. Рівномірна подача зерна досягалась шляхом вібрації спеціального пристрою — «конника». Регулювався також помел зерна. Зустрічались вітряки як на одну, так і дві постави (тобто на два пристрої для розмелювання). Інколи поруч з механізмом помелу влаштовували

і ступи. Для цього у вал вдовбувалось навхрест два чи більше брусів. При обертанні валу бруси поперемінно піднімали товкачі.

Спадаючи, товкачі подрібнювали чи очищали від лушпиння зерно.

Вітряки оснащувались гальмом, а оскільки в більшості випадків механізм встановлювали на другому поверсі, то і пристроєм для підняття мішків із зерном.

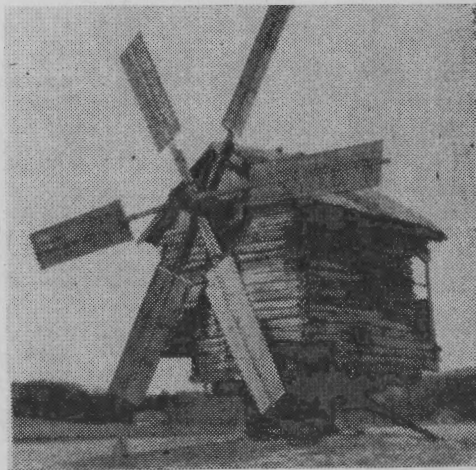
Повертали корпус споруди стовпового типу чи шатро голландського за допомогою водила і прикріплювали його до стовпців навколо споруди.

Незважаючи на однотипність механізму та принцип його дії, у різних історико-етнографічних регіонах вітряні млини відрізнялися особливостями архітектурно-художнього вирішення. На Подніпров'ї та Полтавщині, наприклад, вітряки стовпового типу були масивними, на низенькій основі, мали дещо присадкувату форму. Корпус вітряка тут, як правило, каркасний, шальований дошками по вертикалі. Зустрічались як одноповерхові, так і двоповерхові будівлі. Для останніх здебільшого характерна наявність галерей чи піддашків.

У степових районах України, особливо на Слобожанщині, вітряки були досить високі, інколи сягали понад 10—12 метрів. Стрункий каркасний або зрубний корпус встановлювався на високому дерев'яному стільці і завершувався шоломоподібним дахом з дощатим чи металевим покриттям. Галереї та піддашки оздоблювались нескладним різьбленням, що надавало слобожанським вітрякам привабливості й казковості.

На Поліссі, крім вітряних млинів шатрового типу, побутували стовпові, здебільшого зрубно, хоч зустрічались і каркасні. На відміну від слобожанських, на Поліссі вітряки будували серед невеликих пагорбів у оточенні лісу.

Стовпові вітряки півдня України за характером близькі до слобожанських, але основа споруди у них, як правило, була кам'яною. Зустрічались тут і шатрові,



Вітряк стовпового типу з хутора Лісового Чернівецької обл. Музей народної архітектури та побуту Української РСР.

⁴ Див.: Таранушенко С. А. Вітряки, с. 81.

круглі в плані, з кам'яним бочкоподібним корпусом.

Для Буковини характерні шестикрилі, стовпового типу вітряні млини з вишуканими пропорціями. На рівні другого поверху корпус вітряка мав невеличке розширення в бокових напрямках. Двосхилі дахи тут з гонтовим покриттям.

Досліджуючи будівельну техніку вітряків, приходимо до висновку, що народні майстри, крім конструктивно-технічної та суто технологічної доцільності, дбали і про архітектурно-художню форму. Підтвердженням цього є досить вдале композиційне розташування більшості споруд у структурі сільських поселень, гармонійність окремих частин та всього об'єму будівель, їх пропорційність і масштабність, а також широке використання художньої різьби. Вітряні млини із сіл Вільшаної, Ширяєвого, Лівенців та ін., що експонуються в Музеї народної архітектури та побуту УРСР, вражають архітектурно-художньою досконалістю, вони по праву можуть зайняти належне місце серед видатних пам'яток не тільки української, але й світової архітектури.

У XIX ст. на Україні був відомий ще один мало поширений тип млинів — топтак⁵. Приводився він у рух не за допомогою води чи вітру, а кіньми й волами. Споруда складалася з двох приміщень. В одному містився привід, в іншому — механізм помолу. За привід у такому млині правив нахилений дощатий круг, на який заводили коней. Тварини, тупцюючи, прокручували круг і в такий спосіб обертали вал. Таким чином, щоб млин працював, коні повинні були топтатися на місці. Звідси і назва споруди — топтак, тупчак. Оскільки привід частково заглиблювався, то інколи такий млин називали

⁵ Див.: Горленко В. Ф., Бойко І. Д., Куницький О. С. Народна землеробська техніка українців, с. 104.

ОСТАП ВЕРЕСАЙ У ПЕРШИХ ІТАЛІЙСЬКИХ ПУБЛІКАЦІЯХ

Творчість видатного народного співця XIX ст. Остапа Вересая (1804—1896) — один з яскравих розділів вітчизняної музичної культури. Ще за його життя вона привернула увагу фахівців — дослідників, композиторів, літераторів, артистів, художників. У публікаціях, що тоді з'являлись, висвітлювався життєвий шлях кобзаря, його мистецька біографія. Високі оцінки діяльності талановитого майстра співу та гри на бандурі дали Т. Г. Шевченко, М. В. Лисенко, Л. М. Жемчужников, О. Ф. Міллер, О. М. Серов, П. І. Чайковський, Марко Вовчок, інші представники російської та української культури.

Особливо широкого розголосу відомості про Вересая набули в 70-х роках минулого століття. Його творчість стала темою наукових засідань в Києві і Пе-

ще земляним. В експозиції Музею народної архітектури та побуту УРСР реставровано подібну млинарську споруду — крупорушку, перевезену з села Архипівки, Чернівецької області (рис. 4).

На початку XX ст. водяні та вітряні млини поступово витіснялися паровими машинами, хоч в окремих регіонах селяни для потреб власного господарства ще будували невеличкі, всього до 3—4 метрів заввишки, вітрячки. На Бойківщині та Закарпатті мали місце й ручні млини, що в мініатюрі повторювали механізм вітряка чи водяного млина⁶.

Значні соціально-економічні перетворення, що сталися в селах республіки за роки Радянської влади, механізація та електрифікація сільського виробництва сприяли зникненню традиційних млинів. Тільки окремі млинарські будівлі дійшли до нашого часу. І хоч більшість з них зберігаються як пам'ятники народної архітектури та хліборобського ремесла, ще далеко не скрізь забезпечений належний догляд за цими скромними трудівниками, які, кажучи словами Михайла Стельмаха, увесь вік старалися людям на хліб⁷; ще не все зроблено нами для того, щоб ці надзвичайно цікаві і цінні будівлі, створені талановитими народними зодчими, зберегли свою красу для нащадків. Разом з тим слід сказати, що безпідставно забуті і залишені без використання млинарські будівлі, особливо вітряки, після проведення необхідних реставраційних робіт, могли б використовуватись для розміщення тут історико-етнографічних музеїв чи інших подібних закладів.

Л. В. ПРИБЕГА

Київ

⁶ Див.: Будзан А. Ф. Господарсько-промислові виробництва, с. 128.

⁷ Див.: Стельмах Михайло. Чотири броди.— К., 1979, с. 278.

тербурзі, багатьох виступів преси. Саме на цей час припадає поява й закордонних відгуків. Пробудженню інтересу зарубіжної громадськості до виконавця народних дум і пісень сприяли, зокрема, наукові події, що сталися 1874 року в Києві. По-перше, це вихід у світ 1-го тому «Записок Південно-Західного відділу Російського географічного товариства», де було широко представлено дослідницькі матеріали про творчість Вересая, а також тексти виконуваних ним творів і ноти до них¹. Видання це зацікавило не тільки вітчизняні, а й зарубіжні наукові товариства і університети.

Іншою подією, яка спричинилася до поширення відомостей про кобзарське мистецтво, став проведений в серпні місяці 3-й всеросійський археологічний з'їзд, пе-

¹ Зап. Юго-Зап. отд. императ. Рус. геогр. о-ва. Том 1. За 1873 год.— К., 1874.

ред учасниками якого запросили виступити Вересая. Саме тут його вперше побачили і почули іноземні вчені — гості з'їзду. Один з них — французький дослідник Альфред Рамбо — після повернення з Києва надрукував у червні 1875 року в паризькому журналі «Огляд двох світів» статтю «Україна та її історичні пісні», а наступного року — книгу «Епічна Росія», де розповів про свої враження від виступів Вересая, використавши опубліковані в 1-му томі київських «Записок» реферати про кобзаря. Ці ж самі матеріали послужили основою для статті (з розповіддю про Вересая), яку вмістив у лондонському журналі «Атенеум» (серпень 1874 р.) англійський письменник і славіст В. Ральстон. Про виконавця народних дум і пісень тоді ж дізналися й представники наукових кіл зарубіжних слов'янських народів — сербського, польського та ін.

До аналізу цих відгуків зверталися у своїх працях Ф. І. Лавров, Г. А. Нудьга, Б. П. Кирдан, А. Ф. Омельченко та інші радянські дослідники². Проте резонанс, що його набуло мистецтво Вересая, певно, був сильніший, ніж відомо досі. Серед країн, куди в 70-ті роки XIX ст. долинули звістки про видатного українського кобзаря, була також Італія. Перша спроба розглянути цей факт зроблена у статті Г. А. Нудьги, присвяченій загальному історії української пісні і думи в цій країні³. В ній названо італійські публікації про Вересая, що з'явилися у флорентійському журналі в 70-ті роки минулого століття заходами Де Губернатіса, наведено цікаві подробиці з них. На жаль, поза увагою дослідника лишився ряд важливих аспектів згаданих публікацій. Прагнучи змалювати історичне тло подій, автор разом з тим припустився деяких невмотивованих характеристик стану громадських, культурних та інших зв'язків східних слов'ян з Італією, зокрема у першій половині XIX ст.

Під час наукової роботи в архівах, бібліотеках і музеях Італії нам вдалося розшукати неопубліковані документи, які проливають світло на становлення російсько-українсько-італійських фольклористичних зв'язків. Першоджерелом виявлених свідчень є збірник у відділі рукописів Центральної національної бібліотеки м. Флоренції архів літературознавця, письменника й етнографа, професора Флорентійського та Римського університетів Анджело Де Губернатіса (1840—1913 рр.).

З кінця 60-х — початку 70-х років XIX ст. він та ряд його університетських колег встановили зв'язки з вченими і письменниками слов'янських народів, в тому числі Росії. Ці контакти набагато

розширилися, коли Де Губернатіс почав видавати у Флоренції з грудня 1869 року значний за обсягом громадсько-політичний та літературний щомісячний журнал «Рівіста еуропа» («Європейський огляд»). Головною метою нового видання було ознайомлення італійської громадськості із здобутками російської та інших слов'янських літератур. Професор вів жваве листування з науковцями і письменниками в Петербурзі, Москві, Львові, Києві та інших містах. Серед його кореспондентів були О. І. Герцен, П. А. Лавров, О. Ф. Писемський, О. М. Плещеев, Я. П. Полонський та ін. У редакційному журналі систематично друкувалися переклади з російської літератури, статті про її окремих представників⁴.

Надаючи значення розвитку славістики, редакція регулярно вміщувала статті і замітки про цю галузь досліджень. Тоді ж вона зацікавилася й культурою українського народу. Сам Де Губернатіс займався пропагандою творів Т. Г. Шевченка, інших українських літераторів. Як свідчать неопубліковані документи флорентійського архіву, він був у курсі поточних подій наукового життя в Росії і на Україні. Йому та іншому італійському дослідникові Доменіко Компаретті, який разом з Алессандро Д'Анконою започаткував 1870 р. випуск багатотомної збірки «Пісні та перекази італійського народу», були надіслані запрошення для участі в 3-му археологічному з'їзді задовго до його початку⁵. Хоча тоді з Італії ніхто не зміг прибути до Києва, її вчені вчасно ознайомилися з результатами роботи з'їзду та іншими заходами, пов'язаними з вивченням на Україні народно-поетичної спадщини, зокрема й кобзарського мистецтва.

Перегляд комплектів журналу «Рівіста еуропа» дає підставу твердити, що на його сторінках раніше, ніж у Франції, подавалися докладні характеристики життя і творчості Вересая. Вже в травні 1874 року під рубрикою «Літературні звістки з Росії» редакція надрукувала бібліографічну статтю без назви, присвячену найновішим виданням з історії та етнографії Росії й України. Значна частина її присвячена огляду фольклористичних праць, вміщених в першому томі «Записок» Південно-Західного відділу географічного товариства. Журнал, зокрема, відзначав, що надруковані в київському томі «дві статті (реферати.— М. В.) О. Руссова «Остап Вересай, один з останніх малоросійських кобзарів» і М. Лисенка «Характеристика особливостей малоросійських пісень і дум, виконуваних кобзарем Вересаєм» становлять важливі студії про одного з найвидатніших представників старовинного українського бардизму, що його щаслива доля зберегла до відкрит-

тя відділу географічного товариства в Києві»⁶. Слід зазначити, що анування київських публікацій супроводжувалося оцінками їх змісту, а також довідками, спеціально призначеними для необізнаного з українським фольклором італійського читача.

Щодо першого реферату, то журнал зупинився на ньому побіжно, що пояснювалося, як побачимо нижче, особливими планами редакції відносно висвітлення діяльності Вересая. Було лише згадано, що тут «подається біографія оповідача та співця, з якої, крім його цікавих мандрів, дізнаємося про те, як влаштували раніше школи співців-сліпців».

Весь подальший виклад статті ґрунтувався на дослідженні М. Лисенка, яке становило «музичну студію про інструмент кобзу, або бандуру». В цьому місці пояснювалося, що кобза — «вид гітари з 12—25 струнами». Праця, говорилося, містить аналіз «речитативних пісень, ...дум, ...і, нарешті, танців, виконуваних сліпим народним трубадуром (trovatore)».

Далі наголошувалося на методі порівняльного дослідження, використаному в рефераті: «Студія Лисенка (видає кращої музичної збірки українських народних пісень, Лейпціг, 1870, 1872) завершується паралельними спостереженнями щодо української народної музики, великоруської, сербської і частково угорської». Відзначалося також, що поряд з двома дослідницькими працями до київських «Записок» додано портрет Вересая та пісні з його репертуару з музичними нотами, а центральне місце серед них посідають «Дума про бурю на Чорному морі», «Дума про втечу трьох братів з Азова з турецького полону», «Дума про смерть козацького ватажка Федора Безродного». Називаючи після цього «Пісню про Правду і Неправду», сповнену, як відомо, найсильнішого соціального протесту проти панів-гнобителів, стаття підкреслювала, що згаданий твір «цілком проінятий демократичним духом». Закінчувався перелік найбільш значущих творів з Вересаєвого репертуару згадкою «жартівливої пісні про весілля шиглика».

В останніх рядках публікації ще раз зверталася увага на спільні моменти в народних піснях і переказах різних країн. Говорючи, зокрема, про думи та творчість грецьких рапсодів, журнал зазначав, що «любителі народної поезії і музики зможуть знайти матеріал для паралельного дослідження особливо в репертуарі українського кобзаря». Як теми для інших аналогічних називалися твори, зібрані «досвідченим Пітре» в його «Бібліотеці сіцилійських народних переказів»⁷.

Як практикувалося в «Рівіста еуропа», статті та замітки бібліографічного характеру друкувалися без підпису або під ініціалами. Згадана публікація була підписана літерами «М. Д.» Під цим псевдонімом тут виступав член Російського географічного товариства, викладач Київського університету М. П. Драгоманов, який згодом еволюціонував до буржуазного лібералізму й консерватизму,

але у зазначений період співробітництва у флорентійському журналі ще дотримувався певних демократичних та прогресивно-ліберальних поглядів⁸, що відбилося, як бачимо, в його статті і листуванні цих років.

Слід відзначити, що редактор журналу Анджело Де Губернатіс та його дружина — Софія (перекладачка на італійську мову багатьох творів російської літератури) самі старанно вивчали видані в Києві фольклористичні матеріали про Остапа Вересая. Так, з неопублікованого листа від 2 червня 1874 р., відправленого Драгомановим до Флоренції з Гадяча Полтавської губернії, дізнаємося, що Софія Де Губернатіс в цей час працювала над матеріалами про кобзаря. «Как идет перевод Вересая? — запитував автор листа у Де Губернатіса. — Не трудно ли супруге Вашей справиться с малорусским языком? Если встретится какое затруднение, — напишите. Я предлагаю свою помощь к объяснению»⁹.

Про який саме переклад йшлося, дає відповідь інша публікація, що з'явилася в січневому номері «Рівіста еуропа» за 1875 р. Складена на основі відомостей, наведених у згаданому рефераті Руссова, вона була підписана ініціалами Софії Де Губернатіс. Однак те, що опублікувала вона, відрізнялося від звичайного бібліографічного переказування київської праці. Запозичивши з реферату матеріал, який містив переважно розповіді самого Вересая про своє життя, авторка оклала, таким чином, докладну біографію кобзаря. Незважаючи на складні діалектні звороти у висловлюваннях Вересая, вона пододала труднощі під час перекладу спогадів, донесла до італійського читача оригінальність стилю і барвисту мову народного співця.

Починається публікація з вказівок про те, що дата народження Вересая є приблизною — 1803—1805 роки, а батьківщина його — село Каложинці Прилуцького повіту. Наводився тут і незабутній спомин кобзаря про велику патріотичну подію у житті народів Росії — Вітчизняну війну 1812 року. Далі переказувалися свідчення про батька Остапа — «сліпого жебрака», про Семена Кошового, «у якого Вересай брав перші уроки гри на бандурі», а також інших його учителів-слепців, про обставини навчання.

У статті розкривалася тяжка доля мандрівного співця-музиканта, наводилися конкретні епізоди. Щоб підкреслити манеру розповіді Вересая, авторка скористалася вміщенням у київському рефераті твердженням про те, що «стиль, яким він оповідає про своє життя, справляє таке ж враження, що і читання Нестора або Геродота»¹⁰.

Завершувалася публікація перекладом «деяких висловлювань Вересая». Серед них Софія Де Губернатіс зупинилася головним чином на соціально-загострених думках кобзаря. «Багаті, — цитувала вона

² Див.: Лавров Ф. І. Кобзар Остап Вересай. — К., 1955, с. 26; Нудьга Г. А. Українська пісня серед народів світу. — К., 1960, с. 19; Кирдан Б. П., Омельченко А. Ф. Народні співці-музиканти на Україні. — К., 1980, с. 19—20, 109; тощо.

³ Нудьга Г. Українська пісня і дума в Італії. — Жовтень, 1969, № 1, с. 112—122.

⁴ Посередницька діяльність Де Губернатіса між італійською та російською літературами висвітлена в монографії: Потапова З. М. Русско-итальянские литературные связи. Вторая половина XIX в. — М., 1973.

⁵ Firenze. Biblioteca nazionale centrale, f. A. De Gubernatis, cassetta 47, № 9.

⁶ Rivista europea, 1874, maggio, p. 591.

⁷ Ibid., p. 592.

⁸ Див.: Історія Української РСР. Корот. нарис. — К., 1981, с. 186.

⁹ Firenze. Biblioteca nazionale centrale, f. A. De Gubernatis, cassetta 47, № 9.

¹⁰ Rivista europea, 1875, gennaio, p. 417.

його, — більш жадібні, ніж ті, хто заробляє свій хліб працею. Бідний дає борошно, сіль, хліб, якщо має, багатий — нічого. І я кажу, співаючи по селах, що багатий не поспішає на той світ раніше бідного...»¹¹.

Біографічний нарис, що містив багато автобіографічних елементів, був надрукований з позначкою «переклад і скорочення» під назвою «Остап Никитич Вересай, останній з слов'янських рапсодів». На характер назви вплинула поширена в ті роки в українській і російській фольклористиці тенденція вважати Вересая останнім чи одним з останніх народних співців-музикантів на Україні. Таку трактовку, зумовлену станом тодішньої науки, запозичили і за кордоном — не тільки в Італії, але й у Франції та інших країнах. Втім, вона відіграла і позитивну роль, примусивши дослідників особливо уважно поставитися до діяльності Вересая. Разом з тим назва італійської публікації відбивала важливий погляд на творчість українського кобзаря як вияв глибокої історичної спільності українського, російського та інших слов'янських народів. Саме тому Софія Де Губернатіс назвала Вересая «слов'янським рапсодом».

Цю думку розкривала й вміщена в тому ж номері журналу кореспонденція про роботу 3-го археологічного з'їзду в Києві. В ній говорилося, зокрема, про знайомство учасників наукового форуму з виконавцем «героїчних пісень» Остапом Вересаєм й зазначалося, що «багато хто, не тільки іноземці, але також росіяни вперше побачили цього малоросіянина, діставши змогу гідно оцінити і вивчити його творчість. Далі повідомлялося, що «етнографічна секція Географічного товариства в Петербурзі запрошує бандуриста Вересая до Петербурга»¹². Як відомо, ця поїздка відбулася 1875 р. і пройшла дуже успішно.

Виявляючи увагу до Вересая як глибоко народного явища засвідчив і виявлений у флорентійському архіві факт, пов'язаний з поширенням відомостей про кобзаря. Ознайомившись з надрукованими в київських «Записках» матеріалами і побачивши в них фотографію Вересая, Анджело Де Губернатіс попросив, щоб у Києві зробили з портрета 600 копій! Заовладнання, як видно з листування професора, було виконане, але іншим способом. «Копії, — читаємо у згаданому листі, — вряд ли будут хороши, так как негатив уже достаточно употребляли для тысяч копий, какие делало общество (географічне. — М. В.). Как можете видеть из образца, что при книге, и первые копии были не из лучших... Мы остановились на том, что пошлем Вам несколько портретов большего формата, — а Вы, если хотите, сделайте во Флор(енции) меньший негатив и копии лучше и дешевле.

Книжний магазин Ильницкого, вероятно, уже выслал Вам фотографии»¹³.

Історія із замовленням копій фотографії неспростовано свідчить про наміри італій-

ського вченого якнайширше популяризувати у себе на батьківщині постать Вересая не тільки шляхом друкування статей, а й розповсюдженням портретів «народного трубадура».

Опублікування у Флоренції в 1874—1875 рр. статей, присвячених Остапу Вересая, та інші заходи італійських шанувальників його творчості не були випадковим явищем. Все це відбувалося на тлі розгортання на півночі і півдні Італії збирацької діяльності, фольклористичних студій, пошуків методів вивчення народної поезії й музики і в зв'язку з цим звертанням місцевих дослідників до наукових розробок в інших країнах, в тому числі в Росії.

В ці роки Де Губернатіс зацікавився оригінальною студією професора ботаніки Київського університету О. С. Роговича «Досвід словника народних назв рослин Південно-Західного краю»¹⁴, яка з'явилася в київських «Записках» географічного товариства, а також окремим виданням. Водночас у «Рівіста еуропеа» він систематично друкував статті знавців італійського фольклору та етнографії. Найактивнішим автором серед них був Джузеппе Пітре з м. Палермо, який збирав і вивчав перекази та пісні свого краю.

Що ж до діяльності кобзарів, то вона знайшла відображення в подальшій роботі Де Губернатіса. Так, у своїй багатотомній «Загальній історії літератури», у п'ятому томі, присвяченому народному епосу різних часів і народів, він вмістив розділ про Росію. Усвідомлюючи спільні історичні корені народної поезії двох народів, автор вказував на особливості виконання билин та інших зразків епосу. Згадуючи «кобзарів Мадоросії», він підкреслював одну з характерних рис їхнього мистецтва — супровід оповіді грою на музичному інструменті¹⁵.

Наукова та науково-популяризаторська діяльність італійського професора набувала міжнародного громадського звучання, що відзначали вже його сучасники. В цитованому вище листі (1874 р.) до Де Губернатіса, Драгоманов, висловлюючи думку багатьох російських та українських дослідників, писав, у зв'язку з поширенням матеріалів про Вересая в Італії, що «в деле ознакомления Запада с Русью... мы должны быть благодарны таким усердным трудам, как Ваши»¹⁶.

Поява звісток про Вересая в Італії послужила одним із стимулів посилення фольклористичної діяльності в цій країні. Італійські вчені виявляли жвавий інтерес до підтримуваної російськими й українськими дослідниками ідеї культурної спільності народів, продемонстрованої, зокрема, на творчості Вересая. Флорентійські публікації, отже, засвідчили плідність міжнародного обміну результатами досліджень, які налагоджували понад сто років тому представники громадськості в галузі фольклористики та етнографії.

М. М. ВАРВАРЦЕВ

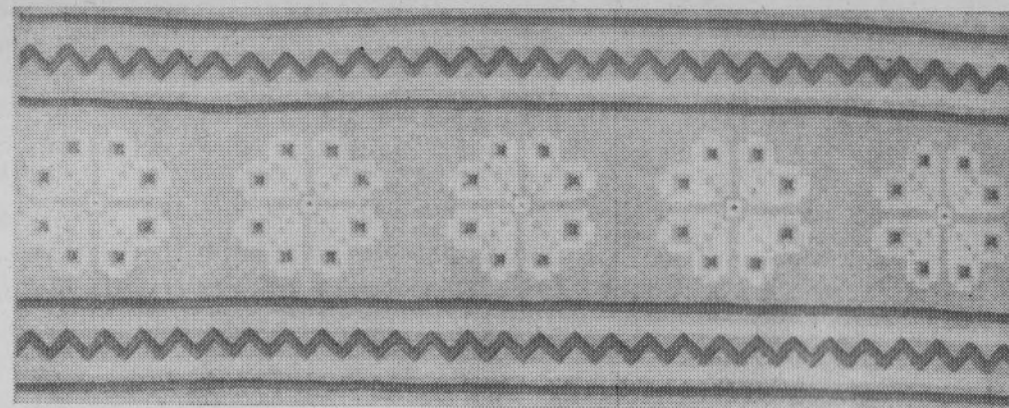
Київ

¹¹ Ibid.

¹² De Gubernatis A. Storia universale della letteratura. Milano, 1883, vol. 5, p. 218.

¹³ Firenze. Biblioteca nazionale centrale, f. A. De Gubernatis, cassetta 47, № 9.

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3



Трибуна молодого дослідника

НАРОДНИЙ ОДЯГ ПОДІЛЛЯ В ЗБІРКАХ ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ НАРОДІВ СРСР У ЛЕНІНГРАДІ

При дослідженні ряду проблем, пов'язаних з художніми особливостями одягу Поділля, велике значення має збірка колекцій народного вбрання, яка зберігається в Державному музеї етнографії народів СРСР у Ленінграді. Як відомо, цей науковий осередок є своєрідною скарбницею унікальних етнографічних колекцій різних національностей СРСР та народів світу. Серед збірок музею чільне місце займають предмети матеріальної культури українців (близько 20 тис. номерів), з них 2 тис. експонатів репрезентують народний одяг різних областей України¹.

Цікава історія формування цих збірок, зокрема колекції народного одягу Поділля. Експедиції по збору етнографічного матеріалу відправлялись, згідно з тогочасним територіально-адміністративним поділом України, до окремих губерній. За часом збору колекції поділяються на два періоди: дореволюційний (др. пол. XIX ст.—до 1915 р.) та радянський (20—30 рр.).

Систематичне збирання українських колекцій почалося після постанови Ради Етнографічного відділу Російського музею від 6 квітня 1902 року, в якій вказувалося, що придбання етнографічних колекцій з України доручається І. А. Зарєцькому. В комплектуванні подільських колекцій брали участь спеціалісти україн-

ської і слов'янської етнографії Н. М. Могилянський, М. А. Фріде, А. М. Коларковська, А. І. Заремський, Б. Г. Крижановський, Е. П. Даніні, А. Я. Дуйсбург, А. М. Прусевич, студент-краєзнавець К. В. Шероцький та ін. Іншими джерелами поповнення колекцій були експонати, придбані від приватних осіб, а також установ і з виставок. У наступні роки, в зв'язку з відкриттям етнографічних експедицій, регулярні експедиційні виїзди на Україну припинились і колекції поповнювались нерегулярно.

Початок формування Подільської колекції поклав К. В. Шероцький. 1909 року він за дорученням музею відвідав північні та східні повіти Подільської губернії і зібрав колекцію речей народного побуту, вбрання, фрагменти вишивок, різноманітні доповнення до одягу тощо. Всього з 1909 по 1914 роки Шероцьким у Подільській губернії було зібрано понад тисячу експонатів.

У 1924—1925 роках на Поділля споряджались експедиції під керівництвом Б. Г. Крижановського. Вони виїздили в західні, східні та південні райони. Учасники експедицій не тільки закуповували речові матеріали, але і виконали велику кількість фотографій, замальовок, збрали фактичний інформаційний матеріал, який дав можливість підготувати ряд цікавих робіт про народне мистецтво і художні ремесла Поділля.

У повоєнні роки плідну роботу по збиранню експонатів продовжили працівники Музею А. С. Бежкович та Н. М. Хазова.

Збірка подільського народного вбрання у Державному музеї етнографії народів СРСР є цінною науковою базою для дослідників художньої культури цього регіону. Важливо, що в інвентарно-наукових описах подаються детальні відомості — де і з якого району чи села придбана річ, тобто представлена географія окремих компонентів одягу, вказані

¹ Детальніше про це див.: Скуратівський В. Т. Українські експонати в Ленінградському музеї етнографії народів СРСР.— Нар. творчість та етнографія, 1982, № 6, с. 78.

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

¹¹ Ibid., p. 418.

¹² Ibid., p. 414, 416.

¹³ Firenze. Biblioteca nazionale centrale, f. A. De Gubernatis, cassetta, 47, № 9.

назви різних технік вишивок, матеріалів, елементів орнаментики. Цінно й те, що окремі частини одягу скомпоновані в ансамблі, а це, в свою чергу, дає змогу визначити спосіб ношення одягу, манеру поєднання його частин і доповнень тощо.

Характеризуючи жіночий народний костюм, його основні компоненти, слід почати з найбільш давніх частин костюма — прикрас та головних уборів, без аналізу яких не можна уявити цілісний, завершений ансамбль народного вбрання жінок. У музеї зберігається надзвичайно цікава і численна колекція різноманітних жіночих головних уборів та прикрас, які не завжди можна зустріти в етнографічних збірках інших музеїв.

З жіночих прикрас голови збереглися у фондах музею тільки віночки, квіти, стрічки.

Як відомо, живі або штучні квіти дівчата або просто встромлювали у волосся або ж сплітали у віночки. Різні назви свідчать про багатство прийомів плетіння віночків. Скажімо, віночок «золотий» плівся із соломки, провощеної вгорі і обрамленої сусальним золотом; віночок «сухенький» виготовлявся із безсмертників, нашитих на гарусну тасьму тощо. З живих квітів найбільш ужитковими були маки, чорнобривці, мальви, васильки, а восени — жоржини і крокуси. Прикрашали дівчата голови і стрічками — «биндами», затканими квітами різних кольорів. Такі прикраси у великій кількості прив'язували до вінка і опускали на спину.

На Галицькому Поділлі дівчата прикрашали волосся гусачим пір'ям, яке попередньо замочували в розтопленому зеленому воску, а деколи ще обліплювали позолотою («шумихою»).

Аналіз наявних у збірках головних прикрас дає можливість стверджувати, що це твори високого художнього рівня, важливі, домінуючі декоративні акценти народного костюма.

Окрему групу становлять шийні прикраси — намиста, дукачі, згарди, селянки тощо. Намиста — найстаріший вид прикрас. Особливого поширення набули корали («добре намисто»), пізніше їх почали замінювати намиста з дутого скла різних кольорів. Широко були в ужитку ві й дукачі — золоті, срібні та мідні монети (дукати), які носили з намистом або на окремому шнурку чи ланцюжку. Особливо оригінальні за композицією, різноманітні за технікою виконання селянки — «гердяник», «галочка», «згардочки», «пупчики». Зустрічались вони лише в західних областях України та на Поділлі. Виготовлялись селянки з різнокольорового бісеру у вигляді стрічки, нанизували намистинки бісеру на волосяну або шовкову основу і зав'язували на шиї. Орнамент селянок виключно геометричний. Прикраси дівчат відзначалися великою різноманітністю та невичерпним багатством.

Досить багата колекція і жіночих сорочок. В Кам'янецькому, Вінницькому, Проскурівському, Ямпільському, Ольгопільському повітах шили сорочки переважно з домотканого вибіленого полотна (льняного чи в суміші з конопляно-бавовняних волокон — «бамбок»). Їх крій повільно піддавався зміні. Найдавніші

вироби — це довгі, додільні сорочки з прямими широкими рукавами, круглим вирізом горловини, яка густо призбирувалась на обшивку, вузьким розрізом пазушки. Зустрічаються також і короткі жіночі сорочки «до підточки», які часто одягались окремо від «підточки»; це пояснюється, очевидно, чисто економічними міркуваннями, бо ж «підточки» шили переважно з невибіленого полотна, витканого з грубонапрядених ниток. Такі сорочки мали аналогії з деякими чоловічими виробами — «бойками». За кроєм «установкові» були з коміром, здебільшого стоячим, широкими рукавами, а внизу закінчувалися манжетом. У сорочках такого типу вся вишивка робилася у 2—3 смуги на уставці. Згодом почали вишивати пазушки, коміри (стоячі й відкладні), вишивка на яких була домінуючою. Нею зашивали часто всю площину рукавів. Вишивки ці дуже багаті орнаментикою, складні та різноманітні за техніками. Від пазушки по обидва боки йдуть орнаментальні смуги, мотиви яких аналогічні до уставок. Вишивався й низ рукавів, які збирались у «рюш» або манжети. Орнамент вишивок геометричний, з великою кількістю елементів, зокрема: ромбів, зірочок, хрестиків-«кривульок». З вишивальних технік поширеними були «настил» білим по білому, «кафасор», «качалкова гладь», «стебнівка», «вирізування» і «виколювання». Колорит таких вишивок традиційний — чорно-синій, чорно-червоний, згодом на їх зміну приходять і поліхромні — з додаванням біло-жовтого, синього або фіолетового кольорів.

Окрему групу становлять жіночі сорочки, на рукавах яких вишивалось так зване «дерево життя», яке часто нагадувало зображення людських постатей з піднятими до голови руками. Цей давній мотив, який пережив культове значення і перетворився в чисто декоративний елемент, по-різному вводився в композицію вишивки рукавів подільських сорочок.

До іншого типу, виходячи з характеру розміщення вишивок, належать сорочки «придністрянські» або «буковинські», які, вважалося, побутували лише на Західному Поділлі. Ленінградська збірка показала, що на Східному Поділлі, зокрема в Кам'янецькому повіті, зустрічались короткі сорочки, в яких вишивка густо вкривала рукави, уставки, манжети, а по станку спереду і ззаду робилися смуги-«погрудки» тощо. Як уже згадувалось, такі вироби мали пряму аналогію з сорочками Тернопільщини.

Чоловічі сорочки шили з льоно-конопляного або лляного полотна. За кроєм це сорочки-«чумачки»; шили їх «вперекидку» без плечових швів, часто на їх місце нашивалась кокетка. Сорочки мали з обох боків «бочки», які робили їх досить вільними. Широкі рукави інколи закінчувалися манжетами. Вишивка наносилася на комір або стойку, низ рукавів, пазушку, а подекуди на місця з'єднання станка з рукавами і навіть уздовж усього рукава. Застібка робилася найчастіше асиметричною; від неї по центру пазушки пришивалась подвійна «маніжка», яку густо вишивали складними геометричними узорами. Часто в святкових сорочках (парубочьких) у вишивці застосовували кольо-

ровий бісер. У порівнянні з жіночими сорочками, чоловічі були скромніше декоровані, підкреслювались лише конструктивні лінії.

На основі аналізу жіночих та чоловічих сорочок, які збереглися у фондах музею, можна зробити висновок, що в характері їх художньо-образного вирішення є відмінні риси, притаманні для районів Східного і Західного Поділля. Одночасно можна говорити і про спільні характерні риси, які спостерігаємо у виборі матеріалів, характері орнаментів, колориті, вишивальних техніках.

Цікаву групу в збірках музею становить жіночий поясний одяг Поділля. Саме тут найдовше збереглися найбільш примітивні форми незшитого поясного жіночого одягу, зробленого з одного полотнища, яке тісно обгортало талію і притримувалося за допомогою крайки. Зверху одягали попередницю — фартух («плат»).

Запаска, як найдавніший тип жіночого поясного одягу, складається з двох поздовжніх полотниць із зав'язками — «учіпками» на верхніх кутах. Ткали запаски чинуватим переплетенням («в стежку»). Основою для ткання запасок правили вовняні нитки одного кольору, а підканя — різнокольорові нитки тугого скручування. Ззаду одягали ширшу запаску, а спереду — вузьку; при цьому з обох боків виглядала сорочка. Більш розвиненою формою поясного одягу була обгортка (горботка, опинка). Це суцільне вовняне полотнище з поздовжніми орнаментальними смугами, яким обгортали стан, підперезуючись крайкою. Опинку підтикали за один або два краї. За кольоровим вирішенням та формотворенням горботки гармонували з плечевим одягом — сорочками. Подільські горботки

ЖАНРОВА КЛАСИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Історія української народної інструментальної музики найповніше розкривається через її жанри. Завдання їх систематизації, зокрема інструментальних, досить складне.

В схемі жанрової класифікації української традиційної інструментальної музики (ІМ), яку подаємо нижче, розглядаємо такі суттєві моменти: функціональна приналежність фольклорних жанрів, їх практичне використання і відповідність конкретним життєвим явищам; історичний шлях формування: від раннього синкретичного поєднання місцевих, де ІМ виконувала допоміжну роль, до самостійних творів; зв'язок матеріального й духовного в різні історичні періоди еволюції жанрів, тобто — поступова зміна співвідношення прикладної і художньо-естетичної функцій з посиленням ролі останньої.

Один з ранніх етапів становлення української інструментальної музики пов'язав-

мають деяку аналогію з молдавськими та румунськими катринцями. Для обгортки характерним було чорне або вишневе тло, розташування і добір барв орнаментальних смуг робив їх дуже різноманітними. Для опинок буковинського Поділля характерне зіставлення теплих відтінків з перевагою червоного, для районів північного Подністров'я та Східного Поділля — холодних, з домінуванням чорного.

З кінця XIX ст. на території України з Заходу на Схід йшла поступова заміна незшитих форм поясного одягу новим — спідницею. Шили їх як з домотканих напіввовняних та вовняних тканин, так і з фабричних. У залежності од ширини полотниць виготовляли спідниці з кількох пілок (4—6). У верхній частині спідницю закладали в дрібні складки — заціпи і підшивали їх під обшивку, тобто пояс. На подільських вовняних спідницях-літниках, до яких вдягали довгі полотнянки або кабати, все поле тканини заповнювали нескладним за малюнком і технікою орнаментом у вигляді ритмічно повторюваних різнокольорових смуг або клітки. Крім полотняних спідниць з набивним орнаментом, на Поділлі носили також виготовлені з суміші вовняних (підканя) і льоно-конопляних (основа) ниток. При поясі вони густо збирались, а на подолі оздоблювались тканим орнаментом або обшивались. Іноді їх ткали з поздовжніми різнокольоровими або тільки синіми («синятки») смугами.

Отже, музейні колекції народного костюма Поділля, що зберігаються в Ленінграді, допомагають чіткіше визначити традиційні форми, які були в активному вжиткові наприкінці минулого століття.

З. О. ТКАНКО

Львів

1. ІМ в трудових діях.
2. ІМ сигнальна.
3. ІМ, супроводжуюча спів, танець, дію в обряді або народній театральній виставі.
4. ІМ для слухання, як частина обрядової церемонії і як гра для себе.

ІМ — слово

ІМ — рух

1. ІМ — супровід співу.
2. ІМ, що виконує відносно самостійну роль у вокальних формах (інструментальні вступи, заключення, інтермедії).

1. ІМ — супровід танцю.
2. ІМ танцювальна для слухання (може існувати як у співвідношенні з танцем, так і без нього).

ІМ

1. Імпровізації на пісенні й танцювальні мелодії.
2. Програмні й непрограмні п'єси.
3. Інструментальні поеми.
4. Жанрові зарисовки.
5. Самостійні награвання-імпровізації.
6. Концертні сюїти, фантазії та інше.

Moderato [Трембіта]

Allegro [Трембіта]

них кварто-квінтових мотивів. Характер мелодичної лінії, її графіка залежать від строю, інструмента й виконавських навичок трембітара, його вміння добувати з натурального тоноряду потрібне число звуків. У наведених прикладах оригінальний стрій трембіти (пр. № 3) забезпечив яскраву переливчастість чистої та лідійської кварт. Короткі, гранично чіткі за

мелодичним малюнком, з переважанням квартових ходів поспівки-сигнали набули широкого використання під час колядування. Часто трапляються випадки інтонаційного збігу колядного й чабанського сигналів, що пояснюється єдністю їх комунікативної функції.

Серед багатьох народних творів вирізняється особлива група, що відноситься до обрядової ІМ. В обрядах вона завжди функціональна. Входячи в розгалужену систему їх жанрів, де тісно переплітаються музичні й позамузичні фактори, інструментальні твори відіграють неоднозначну роль. Це може бути супровід співу



Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

чи танцю, або епізодичне включення в ігри, ритуали, як, наприклад, марш-похід під час весілля, або похорону. Роль, яку відігравала ІМ в обрядах, сприяла закріпленню стійких властивостей жанру, що проявилось у залежності наспіву від виконуваної функції. Багаторазова повторюваність сюжету призводила до повторюваності музичних форм, музично-виразових засобів, що поступово уніфікувались, а в сприйнятті слухача виникали конкретні асоціації.

Функціональність інструментальних обрядових жанрів позначилась і на співвідношенні прикладного й художньо-естетичного. В деяких обрядах виникли спеціальні інструментальні твори для слухання (награвання при плетінні весільного вінка, за вечерею в хаті молодої чи в момент прощання молодої з батьками, пр. № 4).

(♩ = 84) [Скрипка]

В них простежуються зв'язки з традиційними українськими пісенними й танцювальними жанрами: характерна структурна пропорційність, наявність типових мелодіотонаційних і ритмічних зворотів. Проте інструментальні риси виражені досить слабо і виявляються лише в деяких специфічних прийомах і штрихах, характерних для даного інструмента.

До інструментальних награвань належать спеціальні ритуальні мелодії похоронного обряду (пр. № 5).

флюари з хрипкими горловими призвучками, що видобуваються виключно виконавським прийомом — одночасним сильним напруженням мускулатури горла.

Функціональним критерієм народних інструментів і творів, що виконуються на них, є народна практика, зрозуміла тільки в контексті історичної, соціальної та національної специфіки. Обрядові інструментальні жанри для слухання входять до синкретичної обрядової дії, а тому цілком і повністю залежні від її змісту. Вони відігравали важливу роль у подальшому розвитку народного інструменталізму, завдяки сформованій в них тенденції індивідуалізації музично-виразових і виконавських засобів. Це сприяло повному відокремленню самостійної жанрової групи ІМ для слухання, яка виконує переважно художньо-естетичну функцію. Синкретизм мистецтва, що входять в обряд,

сприяв не лише їх єдності, а й створив необхідні умови для диференціації пісенного, танцювального й інструментального видів творчості. Появі творів для слухання передувала кристалізація двох сфер музичного фольклору — пісенної і танцювальної. В парному поєднанні ІМ з словом і ІМ з хореографією склались сприятливі умови для розвитку українського національного інструменталізму.

Не всі вокально-інструментальні жанри допускають рівнозначну участь інструмен-

(♩ = 80) [Скрипка]

Іх вирізняє поступова нисхідна спрямованість мелодичної лінії, м'якість переходів інтонацій, незамкненість форм. Національна інструментальна специфіка проявляється в характері тембро-інтонацій і виконавських можливостях, що закладені в манері інтонавання й звуковидобування. Траурного колориту набуває звучання

тальних елементів. Деякі вирізняються розвиненим інструментальним супроводом і своєрідною відповідністю інструмента жанрові. Закріплений за жанром тембр або тембровий комплекс зумовлює семантичну визначеність.

Так, на Україні виконання духовних віршів або моралістичних пісень у на-

5. Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

родному розумінні пов'язується з тембром ліри, дум та історичних пісень — звучанням кобзи, бандури, рідше ліри, танцювальної музики — ансамблем «троїсти музики».

Більш детально зупинимось на думі, що відіграла суттєву роль у розвитку традиційної ІМ. При наявності строгих канонів і логічних основ у структурній організації думи провідного значення набуває імпровізаційність. Не зупиняючись на детальній характеристиці музично-виразових засобів думи, що в основному залежать від ритмічної природи поетичного тексту з вільною і гнучкою строфічною основою, зазначимо, що особливу роль відіграє інструментальний елемент, який виходить за рамки звичайного супроводу.

Композиційна структура дум передбачає обов'язкове включення інструментальних епізодів: вступні й заключні перегри, інтермедії, що мають складні формотворчі й смислові функції (емоційне узагальнення, психологічну і драматичну кульмінацію). Саме в них імпровізаційний талант виконавця досягав найвищого прояву. Кожний співець мав свій запас художньо-виразових і виконавських засобів, що залежали від обдаровання, а також — традицій певної виконавської школи.

В радянський період, із зміною тематики і вдосконаленням бандури, роль інструментальних засад зросла: ускладнилися виконавські прийоми і завдяки введенню додаткових супроводжуючих голосів активно виявлялась тенденція мелодизації фактури. Інструментальні епізоди деяких сучасних дум часом становлять розгорнуті прелюдії.

З усіх різновидів вокально-інструментальних жанрів думу відзначили не випадково, пов'язуючи з нею один із етапів кристалізації інструментальних форм. Саме дума — жанр українського музичного фольклору, де процес творчості органічно пов'язаний з виконавством, а інструментальні форми поряд з вокальними (речитацією і декламацією) виступають як характерний тип народного музичного мислення. В рамках даного жанру, на основі професіоналізації виконавства, сформувалась важлива якість — спрямованість на слухача. Полум'яні агітатори й пропагандисти, натхненники народних мас кобзарі й лірники своїм мистецтвом підготували ґрунт для появи й сприйняття інструментальних жанрів для слухання, розуміння їх місця і значення серед інших видів народної музичної творчості.

Інструментальна музика особливо тісно пов'язана з танцем. В побуті українців з давніх давен збереглися традиційні танцювальні форми, що об'єднують музику, слово і рух. Поступово зв'язки пісенно-танцювальних та інструментальних форм ускладнювались і з часом виявились у переінтонуваних пісенних і танцювальних мелодій. В безтекстових сюжетних танцях чітко визначилась тенденція пошуку інструментальних засобів індивідуальної характеристики образу. Вона створила основу для формування звуковиразових елементів музичної мови у програмних п'єсах-імпровізаціях для слухання. Отже, щоб відтворити природні яви-

ща («Метелиця», «Гони вітер»), повадки та звички птахів і тварин («Гусак», «Бичок»), а також працю людей («Швець», «Коваль», «Косар») виробляється методика й техніка інструментального звуко-наслідування.

Багаторазове повторення однієї теми і традиція виконання на слух сприяли закріпленню в танцях варіантно-імпровізаційної форми розвитку. Кількість варіантів залежала від тривалості танцю, а їх зміни — від загального рівня музичного мислення і суб'єктивних факторів (ситуації, майстерності й настрою виконавця). Таким чином, ступінь змінності варіацій у зіставленні з основною темою є одним з критеріїв еволюції танцювально-інструментальних жанрів.

Нові якості інструменталізму в танцювальній музиці виявляються в індивідуальних можливостях інструментарія та удосконалюванні виконавської майстерності. Для сольного супроводу танців використовувались традиційні українські інструменти — цимбали, скрипка, сопілка або її різновиди. Значною мірою еволюція ІМ пов'язана з появою цимбал. Специфіка акомпанування на них дозволяє одночасно виконувати мелодію танцю, багато орнаментовану, і простий гармонійний супровід. У фактурі знайшли відображення такі прийоми гри, як арпеджовані акорди, пасажи на всіх регістрах інструмента, тремоло, гліссандо.

Широкі імпровізаційно-виконавські можливості дає супровід танців на духових інструментах. Мелодична лінія збагачується мелізмами, короткими форшлагами, змінами регістрів, індивідуальними засобами звуковидобування.

Першість у сольному акомпануванні танцям займає скрипка. Вона внесла в традиційну ІМ докорінні зміни. Із скрипкою пов'язана найбільша група жанрів: обрядових і необрядових, приурочених і неприурочених. Її мелодичні можливості сприяють розширенню діапазону танцювальних тем, виникненню нових форм їх розвитку, шляхом використання гармонічних та мелодичних фігурацій. Технічні й виражальні можливості скрипки зумовили ладоінтонаційні особливості танців, оригінальне поєднання структурної і ритмічної чіткості з мелодичною свободою. Так, мелодично розвинені зразки танцювальної ІМ виконуються і поза танцем, як самостійні віртуозні імпровізації.

З появою скрипки сформувався традиційний ансамбль «троїсти музики», головною функцією якого — створення й виконання музики для танців, а пізніше — для слухання. Домінантна ознака «троїстих музик» — тембро-фонічна сторона, залежна від складу інструментарія. Існує традиційна темброва модель ансамблю, оскільки в ньому завжди наявна звукофонічна константа — скрипка. Стабільною ознакою ансамблю є строга функціональна диференціація та ієрархія нерівноцінних за технічними й виражальними можливостями інструментів, а також виконуваних партій. Це обов'язкова умова злагоженої гри. Без дотримання функціональної логіки неможлива була б групова інструментальна імпровізація. Розподіл функцій залежить від природних якостей інструментів. Скрипці відво-

диться роль мелодичного голосу, тоді як інші інструменти виконують ще дві обов'язкові функції: гармонічну і метроритмічну. Саме наявність цих трьох стабільних функцій, а не трьох інструментів, як інколи помилково вважають, і їх строге закріплення за виконавцями — провідна ознака ансамблю. При збільшенні числа і видів інструментів зміст кожної з трьох партій може розширюватись. Так, при введінні ще однієї скрипки або інтонаційно-рухливого духового інструмента основна мелодична лінія збагачується підголосками, як правило, віртуозного характеру і з багатою орнаментикою. А інструменти з бурдонними голосами (фляра, дводендівка, дуда) виконують одночасно дві функції: мелодичного підголоска й гармонічного баса, що також надає особливого національного колориту і виразності звучанню ансамбля.

Поряд з функціональною диференціацією в національній ансамблевій грі діє принцип функціональної змінності голосів, зумовлений імпровізаційним типом мислення і характером колективної виконавської практики. Троїсти музики — група рівноправних учасників, гра яких відрізняється строюю логічною організацією та індивідуалізацією, що досягається функціональною змінністю голосів. Будь-який з учасників може «здатитон». Передача функцій інструментами відбувається настільки майстерно, що навіть дуже вибагливе вухо не завжди може вловити ці моменти. Провідну роль у досягненні такого ефекту відіграє імпровізаційна техніка «плетива» мелодичних варіантів-підголосків і наявність типових конструктивних елементів-зв'язок. Це створює акустичний ефект. Багаторазова повторюваність основної теми танцю настільки установлюється у свідомості слухачів, що ніби продовжує звучати і тоді, коли музиканти її не виконують. Поступово з окремих елементів вимальовується основна тема, що знову звучить у своєму початковому вигляді. На певному етапі масштабної за часом і структурної танцювальної форми виявляється композиційна закономірність: своєрідна тричастинність, де середня частина збігається з максимальною імпровізаційною активністю.

На основі аналізу ряду танцювальних форм зробимо деякі висновки: протягом усього танцювального циклу зберігається інтонаційно-мелодична єдність; наявність метроритмічності є однією з головних конструктивних елементів форми, а імпровізаційно-варіантне розгортання відбувається на основі стереотипних ритмо-мелодичних формул; широкий розвиток виражально-люстративного начала в безтекстових сюжетних танцях сприяє розвитку інструментальної специфіки і формуванню нового типу програмного інструменталізму.

Еволюція інструментальної музики в жанрах для слухання проявляється передусім в перевтіленні інтонаційного строю і удосконаленні культури слухача. В них прикладне призначення зводиться до мінімуму, а художньо-естетична функція стає провідною. В складному процесі формування інструментальної інтонаційності, що не завжди підлягає контро-

лю й аналізу, виявляються дві паралельні лінії. Перша пов'язана з поступовим виходом ІМ із первісного синкретизму і тривалим збереженням (майже до нашого часу) інтонаційної спорідненості з вокальними й танцювальними формами. Друга виникає з архаїчних трудових і сигнальних награвань, мелодична основа яких суто інструментального походження. Інтонаційний зміст цієї відносно самостійної лінії формувався паралельно з удосконаленням інструментарію і виконавства. До того ж, говорячи про розвиток інструментів, маємо на увазі не тільки реконструкцію, а й змінні принципи інструментального прояву їх властивостей і емоційно-смислової виразності. Очевидно, саме цей зв'язок враховував Б. Асаф'єв, запроваджуючи поняття «темброінтонації». Справа в тому, що не на всіх народних інструментах можна передати плавні переходи від звука до звука, що в поєднанні зі стрибками створюють широкі мелодичні лінії. В жанрах ІМ для слухання тембро-інтонація поступово набуває характерної виразності власної семантики. Відображаючи специфічні національні особливості мелосу, вона стає однією з суттєвих ознак народного інструментального мислення.

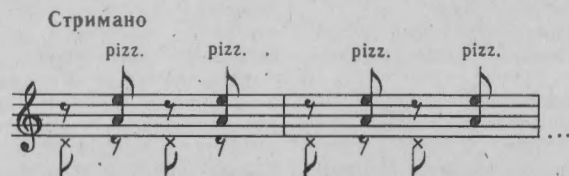
Виходячи з того, що ІМ для слухання — мистецтво виключно інтонаційне, виникає не менш суттєве питання про його сприйняття. Потрібен був певний час, перш ніж у селянському середовищі склались умови для появи неприурочених інструментальних жанрів, що вимагають високої слухацької культури, здатності довгого зосередженого сприйняття музичної форми. Характер звучання інструментів, їх тембри сприяли тривалому слуханню і розумінню, викликаючи естетичне задоволення. Це визначалося звичними слуховими асоціаціями і стійкими інтонаційними зв'язками із знайомими й улюбленими традиційними жанрами, звуками побуту й природи. Всі ці елементи і в наш час посідають певне місце в концертних імпровізаціях народних виконавців, як важливий засіб комунікації.

Генетичний зв'язок ІМ з трудовими явищами і обрядовим синкретизмом зумовили її загальну програмність¹, що не однаково проявлялась у творах для слухання. Разом з тим неможливо не враховувати і відносну самостійність розвитку ІМ та формування в ній на певному етапі інтонаційності, що має позапрограмну художню змістовність.

ІМ для слухання можна поділити на дві групи: програмну й непрограмну. До першої належать різноманітні сюжетні п'єси, жанрові мініатюри, звукообразувальні замальовки, що відтворюють життя людей, природу і тварин, а також теми за мотивами казок, легенд, переказів. Як правило, вони маломаштабні. Прагнення народних музикантів якомога точніше передати окремі штрихи й деталі сюжету сприяли посиленню у творах даної групи ролі звукообразовальності. Ви-

¹ Див.: *Мацневский И.* О программности в инструментальной народной музыке. — *Вопр. теории и эстетики музыки*, 1969, вып. 9.

конувани програмні п'єси є своєрідною народною творчою лабораторією, в якій сформувалась техніка інструментального музичного наслідування. Сюди входять копіювання, імітації і більш складні прийоми, що відтворюють специфічні явища природи чи повсякденного життя і побуту. Найбагатшим інструментом з цього погляду є скрипка. Так, у невеличкій замальовці «У кузні» (пр. № 6) скрипаль прийомом поєднання *pizzicato* на відкритих струнах «ля» і «мі» та ударів колодочкою смичка по верхній деці інструменту імітує передзвін молотів у кузні. Інколи виконавці полюбляють наслідувати звучання окремих народних інструментів, імітуючи при цьому характерні для них прийоми гри.



Серед програмних п'єс популярною є гра із словесним коментуванням виконавця. Перед початком гри музикант коротко переловідає зміст свого твору, а потім жестами й мімікою зосереджує увагу слухачів на найцікавіших моментах. Буває, що він веде свою розповідь упродовж усього виконання. Але текст — як важливий компонент жанру (він спрямовує музичну думку й форму) не є основним виражальним засобом. Більш того, мовна інтонація часто відображається в інтонації музичній, як, наприклад, у п'єсі «Про бичка»². За формою цей жанр — своєрідна сюїта, в якій майстерно поєднані мініатюрні музикальні побудови-образи. Специфічне музичне начало виявляється в прийомі тембро-інтонаційної персоналізації. У названій вище п'єсі всі «дійові особи» — дівчина, бичок, велетень, собаки, мисливці — набули індивідуальної музичної характеристики. При цьому народний виконавець знаходить особливі штрихи та прийоми звуковидобування, що точно відтворюють якусь характерну рису того чи іншого образу. Сполучною темою у даній п'єсі служить лейтінтонація плачу дівчини, що загубила в лісі бичка. Неодноразово повторюючись у різних варіантах, ця тема сприяє наскрізному музичному розвитку, а текст виконує функцію уточнення, а не розкриття образів. Загалом цю жанрову групу характеризує театралізація, що проявляється у виконавській манері, виборі музично-виразових засобів, а також у реакції публіки.

Група непрограмних творів, або, точніше, з узагальненою програмністю, включає інструментальні награвання, поеми, фантазії, концертні віртуозні сюїти, ліричні й лірико-епічні, рідше лірико-драматичні п'єси. Їх вирізняє масштабність, структурна незамкненість, вільна безрепрізна форма, в основі якої лежить імпровізаційно-варіантний метод розвитку.

Безкінечність мелодико-інтонаційних, ладо-гармонічних, ритмічних, фактурних змін у поєднанні з віртуозним виконанням, що наповнюють форму різноманітними додатковими елементами, ускладнюють вивчення творів цього жанру. Крім того, невичерпна фантазія, винахідливість музикантів у творенні нових варіантів основних тем викликають у слухачюму сприйнятті відчуття стихійності творчого процесу, але це не зовсім так. Імпровізація здійснюється на основі типових композиційних формул, що зберігаються в народній пам'яті. Виконавець спирається на традиції певної школи, жанри, технічні засоби інструменту, що служать максимальному розкриттю головної ідеї твору, його художньо-образного змісту.

Імпровізаційність підсилює інтенсивність горизонтального розгортання, сприяє подоланню структурної дискретності. Народні митці добре розуміють: чим багатша й емоційніша форма, тим яскравіша ідея, сила її впливу на людину. Звичайно, драматургічні прийоми в народній інструментальній творчості мають свої особливості. Досить часто експресія звучання досягається виключно інструментально-виконавськими засобами. Активне роззвічення тем від варіанту до варіанту декоративними прикрашаючими елементами, вільне, регламентоване тільки індивідуальним смаком виконавця застосування складних пасажів і прийомів гри динамізують форму, емоційно й колористично наснажують її.

З мелодико-інтонаційного погляду непрограмні п'єси для слухання нерідко становлять собою різноманеврий синтез вокальних і танцювальних інтонацій, характерних ритмо-формул прикладних жанрів тощо. В поєднанні з тисово інструментальною мелодикою вони сприяють утворенню широкої системи асоціативних зв'язків. З мелодико-тематичним змістом пов'язані конкретні емоційні стани, зміна яких є важливим драматургічним засобом. У великих інструментальних творах поєднання контрастних настроїв досягається швидкими образно-емоційними переключеннями. Варто відзначити, що контрастне звучання виникає не тільки завдяки мелодичним, але й іншим композиційним прийомам: розвитку ритміки, динаміки, ладо-гармонічних засобів, фактури, зміни темпів тощо. Особливого значення у процесі динамізації форми набувають прийоми й штрихи, що не фіксуються у нотному записі. До них відносяться перестроювання струн, оригінальна аплікатура або вібрація, що впливає на акустичні параметри звука і надає йому особливого відтінку. Виконавці також звертаються до прийомів звуконаслідування та імітації, що служать імпульсом для творчої уяви митця. В умовах суто інструментального тематизму звукообразальність виконує художньо-естетичну функ-

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

цію. Такі твори відрізняються максимальною індивідуалізацією почуттів, де митці досягають найвищого самовираження. Посилення ролі індивідуального начала в створенні й виконанні ІМ не виключає дії колективного фактору і дещо зміцнює свої форми. Колективне, з одного боку, проявляється у стійкості традицій і їх послідовному розвитку, з другого — в

БАГАТОГРАННІСТЬ ТАЛАНТУ ДОСЛІДНИКА

Серед двадцяти двох описів українського весілля, що побачили світ у серії «Українська народна творчість» («Весілля». — К.: Наукова думка, 1970) значиний інтерес становить запис «Весілля на Сокальщині», зроблений І. Чабаном у 1922—1927 рр. У примітках до тому упорядники М. М. Шубравська та О. А. Правдюк зазначають, що «запис І. Чабана — рідкісний в етнографічно-фольклорній практиці випадок, коли весь опис весілля ведеться музикантом»¹. Високо оцінюючи запис весілля, зроблений І. Чабаном, упорядники наголошують: «Особливості західноукраїнського весілля найвиразніше виявлені, на нашу думку, в запису І. Чабана з Сокальського повіту на Львівщині, який можна прийняти за своєрідний еталон»².

Життя та творча спадщина І. Чабана, за винятком «Весілля на Сокальщині», не знайшли належного відображення в літературі. Тим часом ряд матеріалів, що зберігаються у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка АН УРСР³ та у родичів, дають змогу більш-менш повно висвітлити це питання. Так, у фондах бібліотеки є автобіографія І. Чабана, його «Опис Сокальщини» та деякі інші матеріали, які дають яскраву картину життя галицького села кінця XIX — початку XX ст., містять цінні дані до історії, культури й побуту українського народу. Запис «Весілля на Сокальщині» зберігається в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР⁴. В автобіографії І. Чабан описує не лише свій життєвий шлях, а й подає відомості про життя діда, батька, характеризує становище населення Галичини кінця XIX — початку XX ст.

Народився Іван Григорович Чабан 18 травня 1868 року в с. Тудорковичах (нині Федорівка) на Сокальщині Львівської області у сім'ї сільського ремісника. Від матері перейняв допитливий хлопчина любов до народної пісні, музики, захоплювався також малюванням. Як згадував він пізніше: «Я від 5-го року життя вже вчився грати на скрипці...», вмів співати народні стародавні пісні, як десятилітній хлопець взяв-

¹ Весілля: 3 2-х кн. К., 1970, кн. 2, с. 468.

² Там же, кн. 1, с. 45.

³ Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаніка АН УРСР. Відділ рукописів, ф. О(Н-823/Далі—ЛНБ АН УРСР. В. р.).

⁴ Фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР, ф. 29—3, од. зб. 317.

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

співучасті аудиторії у виконавському процесі. Отже, в жанрах інструментальної музики для слухання функція впливу на аудиторію набуває головного значення, а процес творення — невіддільний від виконавства.

І. П. ГОРЯЧЕВА

Київ

ся до рисования з книжок, фотографій, на-тури»⁵.

З семи років І. Чабан пішов до місцевої школи, в якій прочився три роки. Вчитель, виявивши в нього неабиякі здібності, рекомендував батькові віддати сина на навчання у Сокаль, де він і закінчив четвертий клас. В автобіографії він детально описує процес навчання в тогочасних школах, знаряддя письма, спосіб виготовлення чорнила, подає ноти й тексти пісень, яких його навчали.

По закінченні початкової школи І. Чабан продовжив навчання у Львові. Крім того, він відвідував «години рисунків», які вів український художник, талановитий портретист, автор побутових та історичних картин, ілюстратор Теофіл Копистинський.

Важко було здобути освіту вихідцям з трудового народу. Й без того скрутне матеріальне становище ускладнюється з переїздом його батьків на Волинь, яка в той час входила до складу царської Росії. Хлопець змушений був залишити стаціонарне навчання в гімназії і здавати іспити за 7—8 класи екстерном. Незважаючи на гарну успішність, до складання випускних екзаменів він не був допущений. На прожиття заробляв малюванням портретів заможних міщан, разом з Т. Копистинським брав участь у реставрації живопису в Успенській церкві⁶. Юнак навчався також у майстерні польського художника А. Грабовського, але через несприятливі обставини покидає навчання і влаштовується на роботу в Ставропігійську друкарню. Від постійного недоїдання він захворів і змушений був залишити роботу й повернутися до Сокаля. Згодом влаштувався в конторі інженером-землеміром. У вільний від роботи час замальовував архітектурні пам'ятки Сокальщини, зразки одягу, збирав народні пісні.

У 90-х роках XIX ст. І. Чабан навчався в агрономічній школі в Городенці на Івано-Франківщині, працював у Скольому, Гримайлові, пізніше знову повернувся в Сокаль. Працюючи дрібним службовцем, він одночасно займався і культурно-освітньою діяльністю — заснував оркестр, хор, драматичний гурток, в якому брали участь представники різних національностей — українці, поляки, євреї. За поширення розповідей про страйки львівських робітників 1903 року і жорстоку розправу поліції над страйкуючими його перевели на роботу в глухе карпатське село Устріки Долішні. Але

⁵ ЛНБ АН УРСР. В. Р., ф. О(Н-823. Автобіографія, с. 57, 70—81, 87.

⁶ ЛНБ АН УРСР. В. р. ф. О(Н-823. Автобіографія, с. 132.

² Див.: Інструментальна музика: Укр. нар. творчість.— К., 1972, с. 408.

й там він не вживається з властями, оскільки поширював серед селян освіту, культуру⁷.

1921 р. йому все-таки вдалося повернутися до рідних місць. У Тудорковичах І. Чабан працює вчителем музики, а переїхавши 1922 р. до Сокаля, засновує хор, збирає фольклор. Його записи «Весілля на Сокальщині» та народних пісень дістали високу оцінку відомого вченого Ф. Колесси: «Ця збірка, — писав він йому в листі, — вже з поверхневого перегляду є дуже цінним етнографічним матеріалом»⁸.

Після возз'єднання західноукраїнських земель у єдиній Українській Радянській державі І. Чабан надсилає свої записи народних пісень та закінчений варіант «Весілля на Сокальщині» до львівського відділу Інституту українського фольклору, який запропонував йому стати кореспондентом по збору фольклорних та етнографічних матеріалів. Одночасно він працює агрономом⁹.

Напад фашистської Німеччини перервав соціалістичні переворотні на західноукраїнських землях, приніс горе і страждання радянському народові. Всі жахи війни переніс на собі і сімдесятитрьохрічний І. Чабан. Тільки завдяки щасливому випадкові йому вдалося уникнути розстрілу.

З перших днів визволення Сокальщини І. Чабан, незважаючи на похилий вік, включається в будівництво нового життя: працює в будинкууправління, пізніше — історико-краєзнавчому музеї в Сокалі. Не залишає також малювання, веде активну краєзнавчу роботу. Помер І. Чабан 14 квітня 1957 року на 89 році життя.

Вище зазначалося, що «Весілля на Сокальщині», записане І. Чабаном, здобуло високу оцінку спеціалістів. Упорядники збірника «Весілля» вважають його своєрідним еталоном західноукраїнського обряду. Беручи безпосередню участь у багатьох весіллях, І. Чабан описував усі подробиці обряду. Велику увагу приділяє він опису весільної музики, прийомам гри на тих чи інших інструментах. Ансамбль музикантів на Сокальщині мав чотири інструменти: дві скрипки, бас і тамборок. І. Чабан детально описав такий музичний інструмент, як тамборок, зробив малюнок. До речі, І. Чабан сам був добрим музикантом. «Мій батько, — згадує він, — вмів усі зміни акордів у майже всіх гамах, мене він навчив, а радше впоїв у мені такі здібності і ще тоді, коли я був малим хлопцем. Я від п'ятого року життя вже вчився грати на скрипці, а в 12-му році життя, як кажуть, я вже був, по-їхньому, добрим музикантом»¹⁰.

Описуючи весілля на Сокальщині, І. Чабан відзначає, що ведучим — «провідником» усієї розважальної частини цього обряду був «хорунжий». «Мусить хорунжий бути говірким, шуткарем, сміховиком, байкарем. Він забавляє на весіллі гостей, а що вмє співати усі весільні пісні і знає весільні порядки і звичаї, тож і керує цілою весіль-

ною дружиною»¹¹. Цікавим є спостереження фольклориста про побутування на весіллях Сокальщини чеських і угорських танців, що, ймовірно, були занесені сюди місцевими селянами, які відбували військову службу в австро-угорській армії.

Повнота опису, багатий пісенний та ілюстративний матеріал ставлять запис І. Чабана на одне з чільних місць серед записів української народної весільної обрядовості.

У відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки АН УРСР ім. В. Стефаника зберігається розвідка І. Чабана «Опис Сокальщини»¹², яка до цього часу не привертала уваги дослідників. Вона містить цікаві матеріали для етнографів, істориків, мовознавців. Це чорновий варіант, який автор планував доповнити ще багатьма матеріалами та ілюстраціями, спеціально залишивши вільні місця з відповідними зауваженнями.

Починається розвідка повідомленням про заснування Сокаля. І. Чабан посилається на збірник грамот, який колись знаходився в архіві Сокальської Миколаївської церкви (пам'ятка архітектури XVI ст. — О. П.) і був скопійований чиновником місцевого повітового суду Рожанковським¹³. Дані про заснування Сокаля, що їх наводить автор рукопису, підтверджуються сучасними дослідженнями¹⁴.

Автор описує природно-кліматичні умови Сокальщини, тобто подає коротенький географічний нарис її території. Викликають інтерес його повідомлення про велику кількість рукавів, а також пороги на річці Західний Буг в районі с. Яструбичів, про назви приток Бугу та навколишніх озер. Простежується давнє походження назв деяких сіл: Війславичів (тепер Волинське), Перв'ятичі, Волсвин, Роятин, Боб'ятин, Хоробрів (тепер Правда), Скоморохи, Варяж (Новоукраїнка), Опільсько та ін.

Характеризуючи села Сокальщини, І. Чабан повідомляє, що перед першою світовою війною Сокальський повіт умовно «був розподілений на менші і більші райончики»¹⁵, населення яких відзначалося однако-вим одягом і його назвами. В межах цих районів побутували однакові пісні, звичаї, спільно проводилися обрядові свята. Таких районів автор нарахує сім.

Далі в «Опису...» подається антропологічна характеристика населення Сокальщини, зарисовки окремих типажів тощо. Висвітлюючи питання про місцеві говори, І. Чабан детально зупиняється на мові мешканців окремих сіл, наводить її зразки.

Підкреслюючи, що основним заняттям населення Сокальщини було хліборобство, автор характеризує знаряддя праці, дає малюнки цих знарядь, причому опис деяких з них, надзвичайно детальний, включає і спо-

¹¹ Весілля, кн. 2, с. 131.

¹² ЛНБ АН УРСР. В. р., ф. О/823. Опис Сокальщини.

¹³ ЛНБ АН УРСР. В. р., ф. О/Н-823. Опис Сокальщини, с. 1.

¹⁴ Див.: УРЕ, т. 13, с. 293; УРЕС, т. 3, с. 312; Янко М. Т. Топонімічний словник-довідник Української РСР. — К., 1973, с. 138; История городов и сел Украинской ССР. Львовская область. — К., 1978, с. 585—586.

сіб їх виготовлення та матеріал. Ось, наприклад, як описує І. Чабан предмети господарського вжитку: «До ношення води вживали коновок. Вони були дерев'яні, клепки із соснового дерева, вухо з дубового, дно теж дубове, а обручі з ліщини». Поряд із хліборобством населення Сокальщини, як зазначає автор, займалося гончарством. Він подає опис гончарного круга, печей для випалювання гончарних виробів. «Гончарі в Сокалі, — пише він, — виробляли т. зв. гладушки, макітри, миски, ринки. Були майстри, які виробляли дитячі забавки — коники, коровки, когутики, свистки»¹⁶.

Цікавими є спостереження про скляну гуту в присілку Сільця, де виготовлялися «шкелка» до газових ламп, склянки, пляшки та інші скляні посуд, про сокальське килимарство, добування й підтримування вогню у селянському господарстві в другій половині XIX ст. Для добування вогню, відзначає дослідник, селяни переважно використовували кресало й губку, а для його підтримування «на сніні при печі, біля 1/2 м високо від землі, був уміщений коминок, на якому через цілий день і цілу ніч господня палила смільні скалки, дим виходив діркою в стіні до сінєй, прямо до комина. З того світла користалися ввечері, а з жару господня роздмухувала вогонь в печі»¹⁷.

Цікавий інтерес для етнографів, істориків, дослідників народної архітектури та побуту становлять записи І. Чабана про спорудження житлових та господарських будівель. На Сокальщині, відзначає він, будували житлові будинки з соснових бруствів, які на рогах з'єднувалися замками. Житло складалося з кімнати, сінєй, комори, двох прибіків. У кімнаті було троє невеликих вікон, значну її частину займала піч. Стіни хати і піч побілені білою глиною, долівка глинобитна. В лівому кутку, навпроти печі, стояло ліжко, під стінами лавки, в правому — стіл або скриня з одягом. З правого боку при вході в хату знаходився мисник, на правій стіні під стелею — дерев'яна довга полиця. Над ліжком в узголів'ї висіла жердка, на якій вішали шоденний одяг. У сінєях стелі не було. Проти дверей кімнати, через сінєй, знаходилася комора, за коморою був один прибік, другий — за кімнатою, з протилежного боку сінєй. В останньому зберігали продукти, прядиво, клубки ниток. Двері закривали великими дерев'яними замками. Покривали житло соломом¹⁸.

Господарські будівлі ставили на цьому ж подвір'ї. По правому боці хати знаходилася «шіпка» на дрова, за нею — хлів для

¹⁵ ЛНБ АН УРСР. В. р., ф. О/Н-823. Опис Сокальщини, с. 210.

¹⁶ Там же, с. 127—131.

¹⁷ Там же, с. 210.

¹⁸ Там же, с. 168—172.

свиней, стайня для овець, корови, шопи на сіно, соломю. Всі ці споруди мали один дах. У стайнях або шопях до лат прив'язували голубники для голубів. Курям робили так звані «вишки» над хлівом. Гусей тримали в окремому хлівці. За господарськими спорудами, інколи перед ними, знаходився сад, в якому стояла пасіка. В саду споруджували т. зв. «шпихлір» на зерно¹⁹.

Характеризуючи народний одяг Сокальщини, автор додає ряд власноручних зарисовок верхнього костюма, головних уборів, взуття. Він зазначає, що перед першою світовою війною на Сокальщині сорочки вшивали лише чорними нитками, а звичай оздоблювати кольоровими поширився вже після війни. В його розвідці є цінні матеріали про заняття населення різними ремеслами, цікаві спостереження про народних ветлікарів та ряд інших матеріалів, які ще чекають дослідження. Суттєво доповнює його розвідку «Карта давнішого Сокальського повіту», на якій, крім детально нанесених пунктів, вказані ріки, різні види доріг, зазначено ґрунти, сіножаті.

В автобіографії І. Чабана є згадка і про те, що до «Опису Сокальщини» він виготовив 200 ілюстрацій, з яких багато не збереглося. В його творчому доробку є віршована обробка народних легенд про графа Потоцького-Каньовського, оповідання про боротьбу з кріпацтвом, вірші, афоризми.

Важко встановити обсяг спадщини І. Чабана як художника. В автобіографії згадуються роботи олією, аквареллю, темперою. Більшість із них загинула, а деякі зберігаються у родичів. Так, в Ольги Антонівни Бак зі Львова, знаходиться колекція робіт І. Чабана, виконаних олівцем, аквареллю, тушшю. Значний інтерес викликає серія малюнків краєвидів та архітектурних пам'яток Сокальщини, копії портретів видатних історичних діячів, пейзажі Наддніпрянщини, ескізи декорацій до театральних вистав. Переважна більшість їх виконана у 30-х роках. Серед художніх робіт І. Чабана збереглась колекція цікавих творів польського художника Владислава Журавського. Так, зокрема, виділяються виконані на високому професійному рівні портрет відомого західноукраїнського художника Осипа Сорхтея, ліногравюри та дереворити на теми Гуцульщини, цикл рисунків олівцем «Вчителі Сокальської гімназії» та ряд інших.

Отже, творча спадщина І. Г. Чабана, різноманітність його зацікавлень дають можливість високо оцінити його працю як збирача фольклору, музиканта, етнографа, народного художника і краєзнавця.

О. А. ПОЛЯНСЬКИЙ

Львів

¹⁹ Там же, с. 173—182.

⁷ Там же, с. 240—247.

⁸ Там же, с. 413—414.

⁹ Там же, с. 415—418.

¹⁰ Весілля, кн. 2, с. 468; ЛНБ АН УРСР. В. р. ф. О/Н-823. Автобіографія, с. 102.



Публікації

З ПІСЕНЬ ПРО ВЕЛИКУ ВІТЧИЗНЯНУ ВІЙНУ

Помітне місце в фольклорі періоду Великої Вітчизняної війни становлять «невільницькі пісні» — творчість радянської молоді, силоміць вивезеної у фашистську Німеччину з тимчасово окупованих територій. Тяжка каторжна праця, насильство, знущання, голод, холод, зневага людської гідності, вічна загроза смерті, — ось що зустріли невольники на чужині. Але їх серця не корилися поневолювачам. Свою ненависть і протест, своє горе і скорботу, журбу за рідним краєм вони виливали в піснях. В них відбито гіркий час розлуки з родиною, з країною, нестерпне життя й підневільну працю на заводах і на шахтах, і теплі спогади про «милу Україну», рідну матусю, яка вмивається гіркими сльозами, побиваючись за дочкою чи сином. Незважаючи на трагізм ряду ситуацій про які йдеться в піснях, вони пройняті гарячим радянським патріотизмом, впевненістю в неминучості перемоги над ворогом.

Народна поетична творчість Великої Вітчизняної війни є неocenним художнім документом, свідком тих буремних років, які віддаляє від наших днів ось уже понад чотири десятиліття. Ці твори і нині мають велике пізнавальне і виховне значення.

Ще у воєнні роки, незважаючи на складні умови, зразки фольклору Великої Вітчизняної війни записувались від бійців Червоної Армії, партизанів, від населення тимчасово окупованої території. Вже тоді співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР здійснили ряд експедицій, під час яких зібрано чимало зразків фольклору. Активізувалась також збирацька робота серед збирачів-аматорів по всій території України. З того часу і до наших днів рукописні фонди ІМФЕ АН УРСР поповнились незліченною кількістю записів фольклору Великої Вітчизняної війни. Серед них знаходимо багато збірок із зразками «невільницьких пісень». Деякі з них мають характерні назви: «Голос з-за колючого дроту», «Пісні із Бухенвальду», «Вогонь Бухенвальду», «Бухенвальдські мотиви» тощо. Нерідко збирачами цих творів були ті люди, які перебували в концентраційних таборах —

Бухенвальді, Освенцимі, Майданеку та ін. Рукописні фонди Інституту і тепер продовжують поповнюватись новими записами фольклору Великої Вітчизняної війни. Нещодавно передала у рукописні фонди дві збірки народних пісень, записаних Г. Г. Верьовкою, його дружина — Е. П. Скрипчинська. Серед них — багато пісень воєнних років. Один із найстаріших на Україні збирачів народної творчості І. І. Гурін, який проживає в м. Миргороді Полтавської області, також надіслав не так давно більше двох десятків «невільницьких пісень», записаних від людей, які перебували в німецько-фашистській неволі.

Нижче подаємо невелику добірку «невільницьких пісень», записаних в різний час і в різних місцевостях збирачами народної поетичної творчості.

Київ

Г. Т. РУБАЙ

В ФАШИСТСЬКІЙ НЕВОЛІ

В фашистській неволі
Я мучусь — конаю.
Йди, батьку-гвардійцю,
Я тебе чекаю.

Йди, батеньку, швидше
Дочку визволяти,
Вже годі їй бідній
Сльози проливати.

Записав 1948 року Стельмах М. П.
від Глушенко Г. Ф. (1922 р. нар.)
у с. Думанцях Черкаського р-ну
Черкаської обл.

ПРИЙШЛА ЛЮБАЯ ВЕСНА

Прийшла любая весна
Та ще й чарівная
Моя мати з Германії
Мене виглядає.

Ой як світить гарне сонце,
Але не для мене.
А для мене все на світі
Все було чуже.

Не бачила навіть сонця,
Як сходить, заходить,
Бо на фабриці великій
Все время проходила.

Ой як вийду на минуто
Із того заводу,
Очі зразу повернуться
К сонячному сходу.

Там на Сході усі рідні
І рідна Україна,
Як згадаю все домашнє —
Плачу безупину.

Поки очі не виплачуть
Усі свої сльози,
І ще раз на світ погляну,
Наче на порозі.

Записав 1948 року М. П. Стельмах
в с. Квітках Корсунь-Шевченківського р-ну
Черкаської обл. від Цюп К. П.

ЧУЖИНА

Встану ранесенько,
Стану на порозі,
А з того порогу
Видно три дорозі.

Одна доріженька,
Що я приїхала,
Там моя матінка,
Там моя матінка
За мною млівала.

Не плач, матусенько,
Не плач, не журися,
Щаслива буду я,
Щаслива буду я,
Додому вернуса.

Додому вернуса,
Будем говорити,
Яке нам горенько,
Яке нам горенько,
На чужині жити.

Складена дівчатами, які були
в фашистських концтаборах.
Подала Яровенко Г. із с. Гусакового
Звенигородського р-ну Черкаської обл.

ЛИСТ ДО МАТЕРІ

Віє вітер із Заходу
І гілля колише.
Невільниця до матері
В цей час листа пише.

— Ой, коли б я, мамо,
На це право мала,
То я б тобі, моя мамо,
Про все написала.

Ой ви, пташки сізокрилі,
Хоч і мало вас літа,
Віднесіть на Україну
Мой матері листа.

Прилетіла пташка,
Сіла на калину,
Заспівала пісню
Про чужу чужину.

ПІСНЯ АНАСТАСІЇ НАТРОБИ

Мой бабусі, Анастасії Сергіївні Натробі, 73 роки. Живе вона одна у своїй хатині на околиці Дніпродзержинська. В молоді роки працювала швачкою, потім — прибиральницею в гуртожитку, зараз — на пенсії. Навчалася вона недовго, закінчивши всього чотири класи; в сім'ї було дев'ятеро дітей, а вона — найстарша.

Минулого літа приїхала я до бабусі погостювати. А вона мені й хвалиться: «Ось послухай, онучко, яку я пісню придумала. Це про твого діда Семена». І бабуся неквапливо заспівала:

Зацвів терен коло хати,
В нього цвіт біленький,
В сорок першому поїхав
На війну мильський...

Голос у бабусі, незважаючи на її роки, дзвінкий і приємний, вона знає багато українських народних пісень, любить їх спі-

Заспівала пташка
В зеленім садочку,
Розказала мамі
Про рідненку дочку.

Не плач, стара мати,
Я буду співати
І про твою дочку
Звісточку давати.

Твоя рідна дочка
Живє на чужині,
Встає до роботи
О п'ятій годині!

Встає до роботи
Вмивається сльозою
Промиває книжки
Чистою водою.

Вона в тебе, ньенько,
Цвіла, як та квітка,
А в чужій країні
Стала, як намітка.

Зап. Мищенко Н. в с. Дівочині,
Оратівського р-ну Вінницької обл.
від дівчат, які були вивезені
у фашистську неволю. Подав Гурич І. І.

ЗАКУВАЛА ЗОЗУЛЕНЬКА

Закувала зозуленька,
Сидя на калині,
Плаче мати на Україні,
Дочка — на чужині.

Зозуленька на калині
Почала кувати —
Вийшла мати воду брати
Та й стала ридати:

Зозуленько, прошу тебе —
Лети на чужину
Та принеси мені звістку
Про мою дитину.

Де там ходить моя доня,
З ким там розмовляє,
Чи згадає свою ньеньку,
Чи дуже скучає?

Скажи ти їй, зозуленько,
Що я тут журюся,
Як на серці важка туга —
На фото дивлюся...

Тяжко стане, як згадаю
Ту рідну хатину,
Де матуся зісталася...
Я ж в неволі гину.

Записано в січні 1945 року в м. Вилуші
від українських дівчат,
затяганих гітлерівцями в неволю.
(Ф. 14—3, од. зб. 222, арк. 3).

вати. Сусіди в навколишніх будиночках звикли до цього і знають — якщо Настя співає, значить здорова, а коли її довго не чути, то хтось із сусідів ні-ні, та й покличе через паркан: «Сергіївно, що це твое радіо (так вони її жартома називають) мовчить? Чи не захворіли?»

— Слухаючи, як бабуся Настя веде мелодію, я раптом збагула, що спонукало її придумати пісню. Кілька років тому моя мама активно взялася розшукувати сліди свого батька, що, як вважалося, пропав безвісті під час Великої Вітчизняної війни. І от одного разу, близько року тому, з Центрального військового архіву прийшов лист, у якому повідомлялося, що мій дідусь загинув 13 серпня 1941 року під Києвом у селі Яхні, а в Київському облвійськоматі повідомили, що прізвисько його буде згодом викарбувано на обеліску у цьому селі поруч з іменами інших воїнів, які загинули, захищаючи від фашистської навали підступи до Києва того далекого літа.

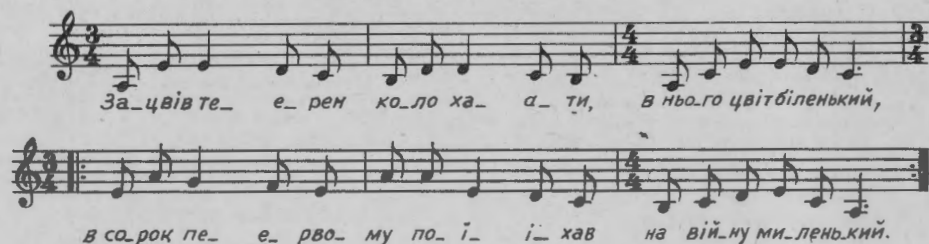
Цей факт надзвичайно вразив бабусю, сколихнув у її душі таке сумне і дороге, що вона весь час тільки й говорила про дідуся Семена, пригадувала різні подробиці з їх довоєнного життя, розглядала пожовклі фотографії, де йому було стільки ж років, як мені — двадцять чотири. І навіть придумала про нього пісню...

Мабуть, пісня ця схожа на багато інших, але мені вона дорога, особливо зараз, напередодні святкування 40-річчя Великої Перемоги. Адже її склала в наш час бабуса, вдова солдата, що віддав життя за нашу Батьківщину.

О. А. БЕХ

Київ

ЗАЦВІВ ТЕРЕН КОЛО ХАТИ



Зацвів те_ е_ рен ко_ ло ха_ а_ ти, в ньо_ го цвітбіленький,
в со_ рок пе_ е_ рво_ му по_ ї_ ї_ хав на вій_ ну ми_ ленький.

Зацвів терен коло хати,
В нього цвіт біленький,
В сорок першому поїхав¹
На війну миленький.

Як від'їздив з України,
Низенько вклонився,
Подививсь на рідну веньку,
Слізюньками вмився.

— Не плач, мамо, не журися,
Я не забарюся,
Війну з Гітлером закінчим.
Додому вернуся.

А ти, мила, чорнобрива,
Розкажи все синю,
Як ми билися за рідну
Та й за Батьківщину.

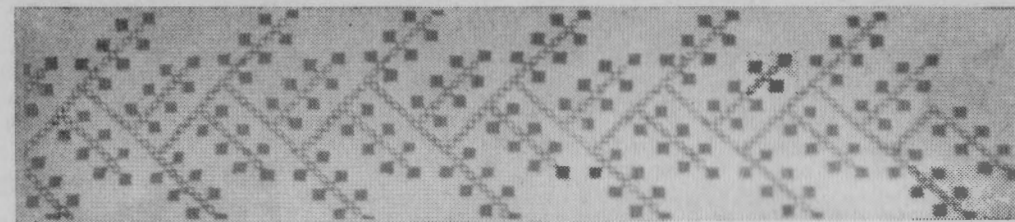
Ждала мати, ждала мати,
Днями і ночами.

Та й полягла в домовину
З гіркими сльозами.
А я плачу, а я плачу,
Плачу та й ридаю,
Та все ж свого мяленького
Й досі дожидаю.

Не плач, не плач, не журися,
Не плач, моя мила,
Та й приїзди в село Яхни,
Там моя могла.

Цвіте терен коло хати,
В нього цвіт біленький,
Не приїхав, не вернувся
Із війни миленький.

¹ Два останні рядки в кожній строфі повторюються двічі.



З'їзди, конференції, наради

КАРПАТО-БАЛКАНІКА:
ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ
(Міжнародна наукова конференція
«25 років МКККБ»)

За ініціативою польських і чехословацьких учених для координації досліджень культури та побуту населення Карпат була створена Міжнародна комісія. Поступово в її роботу включилися науковці всіх країн, у територію яких входять Карпати, в тому числі й вчені Радянського Союзу.

1959 року в ПНР та ЧССР відбулося кілька засідань комісії, на яких обговорювався загальний план роботи та було визначено коло проблем. Згодом програма спільних досліджень поширилась і на Балкани. Змінилася при цьому й назва цього міжнародного наукового об'єднання — Міжнародна комісія по дослідженню народної культури населення Карпат і Балкан (МКККБ).

Комісією створено ряд підкомісій, які безпосередньо займаються певними проблемами: високогірним пастівництвом (відгонним скотарством), народною архітектурою і поселеннями, фольклором народно-визвольних рухів, музичним фольклором тощо. Ці підкомісії об'єднують вчених країн соціалістичної співдружності, до складу яких входять Карпати і Балкани.

За 25-річну діяльність МКККБ накреслено комплексну програму наукових досліджень культури і побуту населення Карпат та Балкан, яка успішно реалізується. Зокрема, видано серію бібліографічних покажчиків. Кілька випусків «Карпатського збірника» опубліковано в Радянському Союзі. Складені єдині програми підготовки міжнародних наукових праць з проблем народної архітектури і житла, відгонного скотарства, фольклору народно-визвольних рухів та інших.

Підсумкам діяльності МКККБ за 25 років та вшануванню чвертьстолітнього ювілею була присвячена міжнародна наукова конференція, яка проходила 15—21 жовтня 1984 р. на базі Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. У ній взяли участь відомі вчені СРСР та країн соціалістичної співдружності.

Львів, як місце проведення міжнародної конференції, обрано не випадково. Саме тут понад 150 років тому силами діячів «Руської трійці» було започатковано дослідження карпатської проблематики, яка продовжувала хвилювати наступні покоління прогресивних українських учених. Вони намагалися відкинути довільні і тенденційні домисли щодо етнічної історії українського населення Карпат, зокрема походження та історико-культурної сутності трьох основних територіально-етнографічних груп українських горян — бойків, лемків, гуцулів. Особливу роль в цьому відіграли праці львівських прогресивних діячів — Івана Франка, Володимира Гнатюка, Філарета Колесси та інших. На підставі численних фактів вони виявили глибоке коріння етнічної і культурної єдності українських горян з усім українським народом, єдності, яка базується на безумовній приналежності заселеної ними території до складу Київської Русі, спільності їх історичної долі, мови, фольклору, звичаїв та обрядів.

Цю давню традицію продовжують і розвивають на нових методологічних засадах сучасні львівські етнографи. Ними опубліковано значну кількість наукових робіт з питань культури і побуту населення Карпат. Позитивну оцінку за межами республіки здобули такі роботи, як «Населення українських Карпат: Заселення. Міграції. Побут» Ю. Г. Гошка, «Етнографічне дослідження Бойківщини» Р. Ф. Кирчіва, «Народне харчування українців Карпат» Т. О. Гонтар, «Народне лікування українців Карпат кінця XIX — поч. XX століть» З. Є. Болтарович, «Полонинське господарство Гуцульщини кінця XIX — 30-х рр. XX ст.» М. Д. Мандибури, колективна монографія «Бойківщина» та ряд інших робіт. Крім того, підготовлені такі фундаментальні праці, як «Гуцульщина», «Народна архітектура українців Карпат XV — поч. XX століть».

Згадані вище роботи свідчать про вагомий внесок львівських етнографів у виконання комплексної програми МКККБ. На цьому наголосив, зокрема, у своєму привітанні учасникам міжнародної конференції завідувач відділу науки Львівського обласного комітету Компартії України Ю. В. Савицький.



М. І. Стратіак.
Бессмертя. Гравюра.
Київ. 1976.

Пленарне засідання відкрив директор Інституту етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР академік Ю. В. Бромлей, наголосивши на важливості комплексних наукових досліджень, які спільними зусиллями ведуть сьогодні країни соціалістичної співдружності на території Карпато-Балканського регіону, де протягом багатьох століть формувались не тільки слов'янські, а й інші народи, здійснювались міжетнічні контакти, відбувалися взаємовпливи як у матеріальній, так і в духовній культурі. Учасники конференції заслухали доповідь Генерального секретаря МКККБ Вацлава Фролеца «Народна культура в Карпатах і на Балканах у планах досліджень соціалістичних країн». Він окреслив пройдений шлях наукового співробітництва, наголосив на здобутках і сьогоднішніх проблемах, що постали у зв'язку з підготовкою міжнародних наукових праць про народну архітектуру, пастівництво, фольклор народно-визвольних рухів, музичний фольклор Карпато-Балканського регіону. За чвертьвікову діяльність комісії зібрано конкретні дані про окремі явища культури в Карпатах і на Балканах, проведено аналіз цих явищ і зроблено деякі теоретичні висновки, які начебто завершують цей етап і одночасно служать вихідними даними для дальшої наукової роботи вчених соціалістичних країн над синтетичними працями.

Підсумкам лінгвістичних досліджень в Карпато-Балканському регіоні присвятив свою доповідь С. Б. Бернштейн (Інститут слов'янознавства і балканістики АН СРСР).

На пленарному засіданні були заслухані співдоповіді голів національних секцій МКККБ про хід реалізації комплексної програми в їхніх країнах.

Протягом 17—19 жовтня відбувалися засідання авторських колективів. На засіданні авторського колективу узагальнюючої праці про народну архітектуру в Карпато-Балканському регіоні, яке проходило під головуванням Вацлава Фролеца (ЧССР), було обговорено стан підготовки рукописів запланованих розділів міжнародного наукового збірника «Народне житло в Карпатах і на Балканах» та ілюстрацій до розділів.

На засіданні авторського колективу узагальнюючої праці «Пастівництво в Карпатах і на Балканах», яке проходило під головуванням Броніслава Копчинської-Яворської (ПНР), було накреслено дальшу програму робіт, пов'язаних з її підготовкою, визначено конкретних виконавців запланованих розділів.

Засідання авторського колективу міжнародної праці «Фольклор соціального протесту Карпато-Балканського регіону XVII—початку XX століть» проходило під головуванням Б. М. Путилова (Ленінградське відділення Інституту етнографії АН СРСР). Тут проаналізовано стан виконання попереднього етапу узагальнюючої праці. Як позитивний момент відзначалося завершення підготовки бібліографічного покажчика, детальна розробка програм і анкет з тем «Фольклор і народний побут», «Грові, хореографічні, театральні форми фольклору», «Фольклор і професіональна

культура», якими повинні керуватися всі виконавці узагальнюючої праці.

Найважливішим етапом у роботі міжнародної конференції було розширене засідання Президії МКККБ. Зі звітом про діяльність міжнародного секретаріату за 1982—84 роки виступив Генеральний секретар МКККБ Вацлав Фролец (ЧССР). Розглянуто організаційні питання. Центром Міжнародного секретаріату МКККБ до 1990 року залишається Етнографічний інститут Словацької Академії наук у Братиславі. Генеральним секретарем на цей термін знову обрано Вацлава Фролеца (ЧССР). Затверджено план роботи на 1985 рік. Зокрема, Я. Ботік (ЧССР) інформував про хід підготовки до наступної конференції МКККБ, яка відбудеться в 1985 році в ЧССР (м. Смоленіце). З проектом плану роботи МКККБ на 1986—90 рр. виступила Б. Філова (ЧССР). Президія МКККБ вирішила продовжувати підготовку до друку узагальнюючих праць «Народна архітектура в Карпато-Балканській області», «Фольклор народно-визвольних рухів» та «Пастівництво в Карпато-Балканській області».

Крім раніше розроблених тем, Президія МКККБ визнала доцільним продовжувати підготовку узагальнюючих праць про народну пісню і народну культуру в Карпатах і на Балканах (керівник О. Елшек, ЧССР), розробити проект і скласти бібліографію порівняльного дослідження землеробства і транспорту в Карпато-Балканському регіоні (керівник Я. Подолак, ЧССР).

Враховано пропозицію П. Влаховича (СФРЮ) про включення до програми досліджень МКККБ у майбутньому теми громадського життя в Карпатах і на Балканах та пропозицію академіка Ю. В. Бромлея (СРСР) про необхідність дослідження сучасних етнокультурних процесів. Конститувалося також про необхідність більш тісного співробітництва з лінгвістами у вирішенні Карпато-Балканської проблематики та комплексного дослідження матеріальної культури і мови народів, які заселяють цю зону. З цією метою рекомендовано національним секціям звернути особливу увагу на історико-етимологічне вивчення карпатської лексики.

Для цього чехословацькій національній секції МКККБ запропоновано організувати в 1988 р. міжнародну конференцію на тему «Етнографічні, фольклористичні та лінгвістичні аспекти Карпато-Балканських досліджень».

Президія МКККБ заслухала інформації керівників авторських колективів узагальнюючих праць: по фольклору соціального протесту Б. Н. Путилова (СРСР), пастівництву — Б. Копчинської-Яворської (ПНР) та народній архітектурі — В. Фролеца (ЧССР). Вирішено узагальнюючу працю про фольклор та народну архітектуру завершити 1985 року, редакційну підготовку її здійснити в 1986 р. і подати до видавництва у 1987 р., а працю про відгонне скотарство подати до видавництва у 1989 р.

Прийнято пропозицію Б. Гунди (УНР) про видання збірника про віварство в Карпатах. Затверджено склад редакційної комісії збірника: Б. Гунда (УНР) — відп.

редактор, Я. Подолак (ЧССР) — відп. секретар, члени редколегії: Ю. Гошко (СРСР), Б. Копчинська-Яворська (ПНР), І. Владуціо (СРР), А. Палладі-Ковач (УНР), В. Зеленчук (СРСР).

Видання узагальнюючої праці про фольклор здійснює АН СРСР, про пастівництво — Польська АН, про архітектуру — Словацька АН. Згадані роботи публікува-

тимуться російською, а резюме — західно-європейськими мовами.

Учасники міжнародної конференції під час перебування у Львові ознайомилися з архітектурними та історичними пам'ятками міста, побували в Карпатах.

К. М. КУТЕЛЬМАХ,
С. П. ПАВЛЮК

Львів

НА ВІДЗНАЧЕННЯ ЮВІЛЕЮ Ю. ФЕДЬКОВИЧА

18—20 жовтня 1984 р. у Чернівецькому державному університеті відбулася республіканська наукова конференція, присвячена 150-річчю з дня народження видатного письменника-демократа і громадського діяча Юрія Федьковича. Вона стала завершальним етапом у відзначенні ювілею буковинського Кобзаря, з нагоди якого 4 червня відбувся ювілейний вечір у Чернівцях, 5 серпня — урочистий мітинг на батьківщині письменника — в селищі Путила Чернівецької області, а 8 серпня — республіканський ювілейний вечір у Києві.

Конференція була досить представницькою. Вона збрала учених, працівників культури, вчителів з 30 наукових установ, вузів, шкіл Києва, Львова, Харкова, Ужгорода, Дрогобича, Івано-Франківська, Луцька, Ровно, Тернополя, Одеси, Миколаєва, Кіровограда, Ніжина, Сум, Запоріжжя, Донецька, Ворошиловграда, Чернівців.

Конференцію відкрив ректор Чернівецького державного університету, заслужений працівник науки УРСР, професор К. О. Червінський. На першому пленарному засіданні було виголошено чотири доповіді. Ф. П. Погребенник (м. Київ) підсумував досягнення у науковому вивченні життя і творчості Ю. Федьковича, визначив основні завдання у цій важливій справі. К. Ф. Герман (м. Чернівці) розповів про боротьбу буковинського Кобзаря за встановлення єдиної нової української літературної мови на західноукраїнських землях. В. М. Лесин (м. Чернівці) зупинився на питанні «Ю. Федькович і наша сучасність», вказавши на те, що кращі твори письменника близькі, зрозумілі, дорогі й нашим сучасникам, усім радянським людям. Б. І. Мельничук (м. Чернівці) простежив створення образу буковинського співаця дорадянськими і радянськими митцями слова. На пленарному засіданні виступили письменники Радянської Буковини (В. Фольварочий, М. Івасюк, В. Колодій, Г. Тарасюк, Б. Бунчук, В. Вознюк), додавши до ювілейного вінка шани видатному співець своє поетичне слово. Літературознавець і письменник Б. Мельничук прочитав власні переклади віршів про Ю. Федьковича сучасних російських поетів П. Градова, В. Демченка, Л. Кондрашенка, молдавського поета Г. Бостана.

Розмаїтою була тематика доповідей, виголошених на секційних засіданнях конференції (секції працювало вісім). Доповіді чотирьох літературознавчих секцій були присвячені різним питанням творчості Ю. Федьковича, його місця в історії україн-

ської та світової літератури. В окремих з них йшлося про зв'язок творів буковинського Кобзаря з фольклором. М. М. Пазяк (м. Київ) розповів про здобутки у вивченні фольклоризму письменника, а С. Г. Барабаш (м. Кіровоград) зупинилася на фольклоризмі його поезій.

У ряді доповідей подавався аналіз проблематики та поетики, ідейно-художнього змісту творів Ю. Федьковича. О. А. Міхно (м. Ворошиловград) висвітлив патріотичні та інтернаціональні мотиви творчості поета. В. Ф. Маремпольський (м. Запоріжжя) прокоментував його твори, присвячені Наддніпрянській Україні, зокрема Запоріжжю, в яких він найяскравіше висловив свої загальноукраїнські патріотичні почуття. В. В. Туряниця (м. Ужгород) подав загальний огляд віршів Ю. Федьковича на антирелігійну тему, а І. М. Білогуб (м. Ворошиловград) проаналізував їх у певному аспекті — як такі, що виражали ідею вільної боротьби. В. Ф. Шевченко (м. Запоріжжя) на матеріалі твору «Лук'ян Кобилиця» показав Ю. Федьковича як майстра історичної поеми, а О. О. Рисак (м. Луцьк) охарактеризував його як талановитого дитячого поета. А. М. Добрянський (м. Чернівці) розкрив жанрово-строфічну розмаїтість поезії буковинського Кобзаря, Ю. А. Гречанюк (м. Чернівці) — елементи сатири в антирелігійних творах письменника, Р. Б. Чопик (м. Чернівці) — своєрідність його творчого процесу (на матеріалі різноваріантних поезій).

Предметом спеціальної уваги на конференції була й епістолярна спадщина Ю. Федьковича. Ж. П. Ляхова (м. Донецьк) розглянула листи письменника як матеріали для характеристики його особистості, самобутнього таланту, а Л. А. Ковальчук (м. Одеса) наголосила на їх громадянському пафосі.

На спеціальній секції розглядалися питання творчого методу та індивідуального стилю Ю. Федьковича. М. П. Бондар (м. Київ) зробив спробу визначити основну концепцію художнього світу буковинського співаця. З. П. Гузар (м. Дрогобич) розкрив місце і своєрідність романтичного у прозі письменника. В. М. Івашків (м. Київ) доповів про дослідження типу романтичного героя у його трагедії «Довбуш». Л. З. Мороз-Погрібна (м. Київ), говорячи про жанрову своєрідність трагедії Ю. Федьковича, вказала і на деякі характерні риси його творчого методу та індивідуального стилю. У доповіді О. С. Кухара-Онишка (м. Миколаїв) йшлося про основні стильові доміканти прозових творів письменника, у доповідях Т. Я. Солдатенко, О. І. Вертія (м. Суми) та О. М. Івасюк

(м. Чернівці) — відповідно про образ автора, принципи освоєння народної моралі та етики, елементи ліризму в цих творах.

Велика група доповідей була присвячена вивченню в різних аспектах проблеми «Ю. Федькович у контексті української літератури».

Йшлося про освоєння письменником традицій своїх попередників. Й. М. Голомбівський (м. Ровно) поінформував, зокрема, про традиції в творчості буковинського співця Шевченківської антиклерикальної поезії, а В. В. Твардовський (м. Івано-Франківськ) — письменник «Руської трійці». Ю. І. Клим'юк (м. Чернівці) дослідив використання та інтерпретацію Т. Шевченком і Ю. Федьковичем притчі про сіяча.

Широко висвітлювалися громадсько-культурні зв'язки Ю. Федьковича з його сучасниками. М. І. Юрійчук (м. Чернівці) простежив вплив літературного оточення на життя і творчість письменника, а М. Г. Івасюк (м. Чернівці) розповів конкретніше про його особисті й творчі контакти з окремими громадсько-культурними діячами свого часу. Ці доповіді доповнювалися розповідями П. М. Никоненка (м. Ніжин) про взаємини Ю. Федьковича із С. Воробкевичем, М. І. Грицика (м. Дрогобич) — з М. Бучинським, П. І. Арсенича (м. Івано-Франківськ) — з громадсько-культурними діячами Прикарпаття (Івано-Франківщини).

М. О. Мороз (м. Львів) прокоментував виявлені ним у львівській польській газеті «Kujter Lwowski» статті І. Франка про Ю. Федьковича, що були надруковані без зазначення автора. М. П. Ткачук (м. Тернопіль) зробив повідомлення про оцінку творчості буковинського співця Лесею Українкою.

З'ясувалися також традиції Ю. Федьковича в українській літературі. Здобутки і завдання в цій справі висвітлив М. Й. Шалата (м. Дрогобич). Г. І. Сінченко (м. Чернівці) доповів про продовження газетою «Буковина» (1895—1909 рр.) започаткованої Ю. Федьковичем, її першим редактором, справи збирання, публікування та вивчення фольклорно-етнографічних матеріалів. Про освоєння творчого досвіду буковинського Кобзаря українськими поетами кінця XIX — початку XX ст. говорилось в доповідях Л. Г. Голомб (м. Ужгород), А. О. Фаріона (м. Чернівці), О. Ф. Пашко (м. Львів), О. Ю. Романенка (м. Чернівці). Про популярність Ю. Федьковича на Закарпатті та розвиток його традицій письменниками цього краю повідомив В. С. Поп (м. Ужгород).

На засіданнях секції «Ю. Федькович у міжлітературних взаєминах» виголошувались доповіді, що охоплювали, з одного боку, дослідження інонаціональних мотивів у творчості буковинського співця, а з другого, — його зв'язки з різними літературами світу: німецькою, англійською, італійською, шведською, польською, сербською, чеською, словацькою, угорською та молдавською.

В. Ф. Погребенник (м. Київ) зробив загальну доповідь про інонаціональні мотиви в поезії Ю. Федьковича. О. С. Романець (м. Чернівці) розповів конкретніше про розробку письменником молдавської, а М. В. Гуць (м. Київ) — південнослов'янської тематики. Г. К. Бостан (м. Чернівці) розкрив значення записаних Ю. Федькови-

чем на Буковині й нещодавно опублікованих народних пісень для вивчення українсько-молдавських фольклорних зв'язків.

В окремих доповідях говорилось про освоєння письменником здобутків світової культури. С. С. Бобинець (м. Ужгород) доповів про творче сприйняття ним літературної спадщини Ф. Шіллера, а М. О. Комолова (м. Чернівці) проаналізувала його переробку з В. Шекспіра «Як козам роги виправляють».

Найчастіше все ж у доповідях цієї секції викладався матеріал про освоєння та критичне осмислення творчості Ю. Федьковича за межами України. В. Т. Полек (м. Івано-Франківськ) доповів, зокрема, про переклади творів Ю. Федьковича та критичні відгуки про них у слов'янських країнах. М. Я. Гольберг (м. Дрогобич) повідомив про перші сербські переклади буковинського співця. Г. Е. Гуць (м. Київ) прокоментувала західноєвропейські критичні та літературознавчі праці про нього. В. Ю. Васович (м. Ужгород) дослідила питання «Ю. Федькович і угорська література кінця XIX ст.». А. А. Гедеш (м. Ужгород) зупинилася конкретно на угорських перекладах творів письменника. Для Л. О. Бостан (м. Чернівці) об'єктом вивчення стали молдавські переклади творів Ю. Федьковича та молдавські літературно-критичні джерела про нього.

Л. І. Барабан (м. Київ) виступив з доповіддю, в якій розглянув творчість Ю. Федьковича у контексті сучасного культурного процесу в нашій країні і за рубежом.

Ряд доповідей, виголошених на засіданнях секції «Ю. Федькович і питання освіти та культури», було присвячено дослідженню педагогічної спадщини Ю. Федьковича, вивченню його життя і творчості у школі. В. В. Струбицький (м. Луцьк) висвітлив погляди Ю. Федьковича на особу, місце і призначення вчителя в школі. М. М. Паночко (м. Дрогобич) говорив про розкриття семантики слова під час вивчення творчості Ю. Федьковича в школі. Досвідом викладацтва творчості письменника в молдавській школі поділилися Ф. Д. Китар (м. Чернівці) та М. Г. Гергележіу (Чернівецька область). Про використання творчості Ю. Федьковича в позакласній роботі та на факультативних заняттях з літератури повідомив Л. І. Миронюк (Чернівецька область). Про А. Крушельницького як продовжувача освітніх традицій Ю. Федьковича розповів В. С. Филипчук (м. Чернівці).

Другу значну групу доповідей секції становили ті, в яких йшлося про створення мистецького образу Федьковича, Г. В. Дем'ян (Чернівецька область) проаналізував зібраний ним самим пісенний та оповідний фольклор про буковинського поета. Увагу А. Ф. Яківчука (м. Чернівці) привернула творчість народних майстрів декоративно-прикладного мистецтва (М. Юсипенка, Г. Гараса, М. Катеринюка, Р. Стратійчука, С. Ковалюка, Я. Пеграшука та ін.), присвячена письменникові. Про відтворення поетаті Ю. Федьковича засобами образотворчого мистецтва говорив І. А. Співак (м. Чернівці), а засобами кіно — С. В. Дубенко (м. Київ). Я. В. Шлюсар-Бак (м. Івано-Франківськ) висвітлила питання «Ю. Федькович і музика». П. М. Нечаєва

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

(м. Чернівці) розглянула оповідання О. Ільченка «Італійське каприччо», присвячене буковинському співцеві.

На одному із засідань секції виступили завідувач Чернівецьким літературно-меморіальним музеєм Ю. Федьковича О. І. Филипчук та завідувачий музеєм-садибою письменника в селищі Путила Чернівецької області Б. І. Лисак. Вони розповіли про широке вшанування його пам'яті в нашій країні.

На конференції працювали також три лінгвістичні секції, на яких обговорювалися проблеми дослідження мови творів видатного письменника-демократа. Окремі доповіді взяли за об'єкт свого дослідження апелятивну лексику творів Ю. Федьковича. З. М. Бичко та Н. І. Бичко (м. Львів) подали структурно-семантичну характеристику назв квітів у творах письменника, здійснили структурний і семантичний аналіз фітоназв, визначили їх стилістичне навантаження. І. В. Зінченко (м. Чернівці) виступила з повідомленням про назви художніх та побутових виробів з дерева. Д. В. Костюк (м. Ужгород) дослідив германізми у творах Ю. Федьковича на жовнірську тематику. Л. В. Катеринюк (м. Чернівці) розглянула східнороманські лексичні елементи у творах письменника.

Значна група доповідей присвячена дослідженню ономастичної лексики. Л. В. Чувашова (м. Чернівці) дослідила систему особових імен, визначила основні способи їх творення, змістовне і психологічне навантаження в художньому творі. Б. Б. Близнюк (м. Тернопіль) доповіла про набір особових імен і прізвисьл у творах Ю. Федьковича, зробила спробу визначити автентичність, національно-регіональну та соціально-ареальну специфіку. К. М. Лук'янюк (м. Чернівці) вивчив склад прізвисьл, засвідчених творами письменника, визначив їх пізнавальні і стилістичне навантаження та дослідив зв'язок з сучасною антропонімічною системою Східного Прикарпаття і з фольклорною антропонімією. Л. М. Адамова (м. Чернівці) повідомила про свої спостереження над порівняльно-зіставним аналізом системи особових назв в оригіналі комедії В. Шекспіра «Приборкання непокірної» та у вільній переробці Ю. Федьковича «Як козам роги виправляють». Д. Г. Бучко (м. Чернівці) дослідив лексичний склад топонімів, визначив їх пізнавально-естетичні функції.

У доповіді Т. П. Заворотної (м. Чернівці) йшлося про використання лексичних засобів, про їх відбір письменником для створення системи образів, зокрема іменних метафоричних словосполучень. І. Ю. Кобил'янський (м. Чернівці) дослідив перефразистичні звороти у творах Ю. Федьковича.

Доповідачі поділилися цікавими спостереженнями над фразеологією творів Ю. Федьковича. Н. Д. Бабич (м. Чернівці) збрала і дослідила фразеологію прозових творів письменника, зокрема визначила її джерела, стилістичні параметри, з'ясувала співвідношення і природу загальнонародних, локальних та індивідуально-авторських фразеологізмів. М. І. Філон (м. Харків) доповів про деякі специфічні особливості семантики і структури фразеологізмів, які мають значення як для вивчення індивідуальних особливостей стилю письменника, так і

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

для глибшого дослідження фразеологічної системи мови. М. Т. Демський (м. Дрогобич) зробив спробу з'ясувати ономастичні функції фразем у прозових творах письменника.

В. В. Яківчик (м. Чернівці) зробила спробу виявити і дослідити основні фонетичні особливості поетичних творів письменника, а О. С. Біла і О. Т. Лук'янюк (м. Чернівці) — з'ясувати основні типи діалектної акцентуації.

У доповідях порушена проблема синтаксису творів Ю. Федьковича. І. І. Слинько (м. Чернівці) знайшов у творах письменника чимало таких рис, які дозволяють розглядати ці твори як додаткове надійне джерело для вивчення історичного синтаксису. В. І. Голоух (м. Луцьк) намічає основні групи синтаксичних діалектизмів у творах письменника. Л. С. Донець (м. Миколаїв) у широкому плані простежує давньоруські мовні традиції, які проявляються у збереженні синтаксичних конструкцій, виборі граматичних форм та використанні окремих слів. На мовознавчій секції виступили Н. В. Гуїванюк (м. Чернівці), Б. І. Ключковський (м. Львів), Н. Т. Єрменчук, М. Ф. Кобил'янська, С. В. Маковійчук, С. С. Перепелиця (м. Чернівці).

Окремі доповіді були присвячені вивченню конкретного твору. Н. М. Арват (м. Ніжин) здійснила структурно-композиційний аналіз тексту повісті «Три як рідні брати», а М. В. Леонова (м. Донецьк) провела комплексний лінгво-стилістичний аналіз поеми «Лук'ян Кобил'яца». У доповіді М. І. Вихристюка (м. Чернівці) йшлося про образне слово письменника, про специфічні риси, джерела та засоби реалізації образності у творах Ю. Федьковича.

Питання демінутивного словотвору та стилістичної функції засобів словотвору були об'єктом дослідження В. В. Грещука (м. Івано-Франківськ) та В. І. Статеевої (м. Ужгород). У доповіді А. О. Загнітка (м. Донецьк) йшлося про родові опозиції іменників як художній прийом у творах Ю. Федьковича.

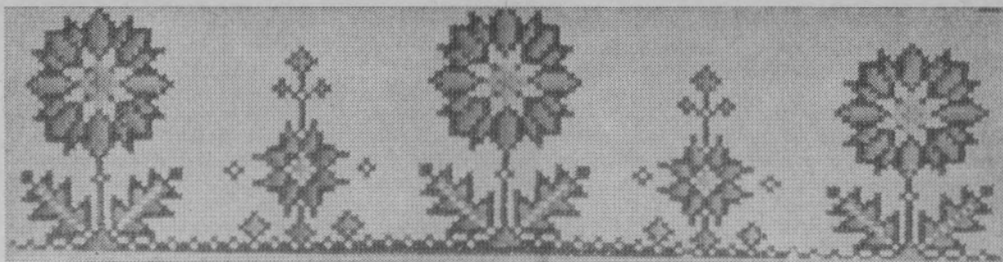
Е. Я. Бобер (м. Чернівці) виступила з аналізом перекладів повісті «Три як рідні брати» російською мовою, а О. В. Косяченко та В. В. Михайленко (м. Чернівці) проаналізували Федьковичеві переклади «Макбета» та «Гамлета» В. Шекспіра.

На заключному пленарному засіданні конференції було підведено підсумки її роботи, одноставно визнаю, що вона мала важливе значення для вивчення життя і творчості буковинського Кобзаря, його ролі в розвитку літературної мови на народній основі, місця в українській та світовій культурі.

Учасники конференції відвідали могилу, літературно-меморіальний музей Ю. Федьковича в Чернівцях, музей-садибу письменника в селищі Путила Чернівецької області, познайомилися з новою роботою Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобил'янської — з виставою за п'єсою буковинського співця «Запечатаний двірник», переглянули присвячений йому художньо-документальний фільм.

*К. М. ЛУК'ЯНЮК,
М. І. ЮРІЙЧУК*

Чернівці



Огляди, рецензії, анотації

НЕЗАБУТНІЙ МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ

Воспоминания о Максиме Рильском
(Сост. Е. Дейч, Б. Рильский). —

М.: Сов. писатель, 1984 г. — 448 с.

Про М. Т. Рильського як людину і митця, видатного громадського діяча і організатора написано чимало книг, наукових досліджень, монографій, дисертаційних робіт. Йому, як справедливо підкреслював М. Тихонов, завжди була притаманна властивість зафіксувати і передати не просто факт, настрої, почуття, але й барви події, живий зміст того, що відбувалося. Визначення і порівняння у М. Т. Рильського виразно соціальні, а відтінки буття гострі й точні. Нова, словнена цікавих роздумів та спостережень книга «Спогади про Максима Рильського» якраз і відтворює ці індивідуальні риси у різних аспектах та виявляє розкриває не тільки незвичайну широту інтелекту митця, не тільки коло художніх та наукових інтересів, прозорість ліричних поезій, але і його щоденне піклування про утвердження народних джерел мистецтва, щедру добросердечність та палку закоханість у народну пісню, музику, приказку чи прислів'я, народне оповідання, переказ, жарт чи дотеп. Як справедливо відзначив у вступній статті «Пророк зорі» М. Тихонов, ще над коліскою Максима Тадейовича неодноразово звучала пісня і рідна земля завжди радувала його око, веселила душу, давала натхнення у праці.

У книзі вперше опубліковані спогади про життєлюбність, невичерпну доброту М. Т. Рильського, його неповторну творчість. Серед них — А. Венцилові «Велике серце», О. Дейча «Дорогою дружби», П. Северова «Тепло твоєї руки», К. Чуковського «Максим Рильський», С. Чіковані «Як вічність молодий», Л. Нікуліна «Чарівник слова», О. Прокоф'єва «Каменярь», І. Козловського «Слово про друга», М. Ушакова «В зацінку жайворонка», В. Інбер «Влада поета».

Серед матеріалів, на наш погляд, вирізняється стаття-роздум Л. Озерова «Троянди, терни, роки», своєрідне есе про пе-

режиті літа і щире спілкування двох майстрів художнього слова, обмін думками, спостереженнями тощо. Торкаючись стилістики і поетики творчості митця, Л. Озеров відзначає, що Максим Тадейович був великим знавцем українського фольклору і народних інструментів, «він був, за справедливим визначенням автора, імпровізатором — кобзарем-лірником і разом з тим трубадуром, трувером, сказителем, шаїри, олонхосутом» (с. 237).

М. Т. Рильський склав теоретичне міркування міг втілити у прості, дохідливі слова-поняття, щоб їх зрозумів науковець і хлібороб, інженер і робітник. Саме такими є його міркування «Про наш мистецькі справи» (1944), «Свято народних талантів» (1949), «Краса» (1956), «Народ іде на декаду» (1960), цикл «Вечірні розмови» (1963), присвячені одній з найважливіших ознак справжніх художніх творів — народності. В них академік наголошує, що сила радянської літератури і мистецтва в тому, що вона керується інтересами народу й держави, і натхненником для митців є КПРС.

Кожна стаття у книзі по-своєму відрізняється від іншої — із змістом, і структурою задуму, і стилем викладу. Але зібрані воедино, вони доповнюють одна одну, вкладаються в загальне ідейно-тематичне спрямування, щоб всебічно, без панегіричних тонів, висвітлити постать Максима Тадейовича, відтворити райдужно-величну мозаїку його життєвих доріг, передати найяскравіші деталі побуту, оточення, істинну славу майстра слова, його невичерпний оптимізм. Та кожен з авторів книги підкреслює одну деталь, а саме те, що дотичність до творчості такого видатного письменника як М. Т. Рильський дає змогу по-справжньому відчувти буття як діяння, бо смак паляниці і води, благодатність тепла, щедристь землі для нього не прості слова, а конкретно відчута, пережита реальність, від якої, зрештою, залежить існування всього людства, а отже, і наше майбуття. Такими реальними для великого художника слова виступають і поняття добра та зла, справедливості, а найбільше — високі моральні якості радянської людини, її активна життєва позиція. Вражає вміння Максима Тадейовича передбачати

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

ситуацію і відстоювати висловлене твердження чи судження, іноді трудне до неймовірності.

Про це йдеться у статтях О. Гончара «Щедрий серцем», Є. Дроб'язка «Могутній галакт», П. Воронька «Великий словом і душею», Г. Вервеса «Він жив серед нас», О. Ющенко «Невичерпне джерело», Ю. Мартича «Хвала життю». В кожній статті підкреслюється, що яскравим життєлюбством, вірою у світлі ідеали людства, пристрасним утвердженням нашої соціалістичної дійсності пройняті всі твори письменника і саме цим вони приваблюють, в цьому їх краса і свіжість, мудрість і безсмертя. За поетичними чи науково-публіцистичними рядками — безкінечна галерея людських портретів, написаних найтеплішими тонами. Творчість його — це гімн людській красі, осуд дріб'язковості, тупості, нечесності та пустоті. Володіючи кількома іноземними мовами, М. Т. Рильський завжди, коли помічав прекрасне в людині, любив сказати добре слово співбесідникові його мовою, а потім додати ще й синоніми, підкріпивши їх тотожними з інших мов.

Найхарактерніша риса письменника, — як засвідчують матеріали книги, — гармонійність, і вона виявляється насамперед у тому, що внутрішній світ ліричного героя, світ його психології, душевних переживань і світ зовнішній, джерело людських вчинків, у М. Т. Рильського органічно між собою пов'язані, єдині, нерозривні, з однаковим потенціалом художності. Звідси походять основні риси стилю досвідченого письменника, тільки йому притаманне вміння завжди ставити теми великого суспільного значення і розвивати їх так, щоб висловлена думка і почуття, вчинок чи подія зливалися в гармонійному ритмі створеного образу, поетичного рядка, написаної статті чи дослідження, щоразу світлих і міцних у своїй основі. В багатій спадщині митця думки стислі, метафорично-образні, насичені повнозвучними акордами часу, доби, епохи. Досягалося це нелегко, копіткою щоденною працею у поті чола, великим трудолюбством, як образно визначив це академік АН УРСР О. Гончар у статті «Щедрий серцем» (1960). Звідси й витоки афоризму великого майстра: «Ми працюємо любимо, що в творчість перейшла...»

М. Т. Рильський усе своє свідоме життя любив народну творчість, її багатство і красу, довгі роки був головним редактором єдиного за профілем журналу «Народна творчість та етнографія» — і це теж неодноразово наголошується на сторінках книги «Воспоминания о Максиме Рильском». Зрештою, він один з перших в системі Академії наук УРСР став основоположником етнографічних досліджень, а згодом — створення спеціального наукового етнографічного напрямку. У Спілці письменників України він гуртує навколо себе перекладачів з іноземних мов, щоб якнайбільше світових творів красного письменства, в тому числі неперевершених слов'янських балад, донести до широких мас. Про це йдеться у статтях Бориса Тена «В творчій співдружності»,

Абрама Кацнельсона «Вчитель», Тетяни Стах «Про світле минуле», Івана Білодіда «Невтомний трудивник», Олексі Ющенка «Невичерпне джерело», Леоніда Вишеславського «Рідніший рідного», Гранта Багратяна «Незабутне» та багатьох інших. Автори наводять відомі і маловідомі, або зовсім невідомі досі факти, події з життя і художньої діяльності М. Т. Рильського, які тісно переплітаються з тогочасним соціальним розвитком, усім суспільним та літературно-мистецьким життям нашої держави, країн соціалістичної співдружності. Окремі такі моменти лягли в основу віршів і, перш за все, в книгу «Троянди й виноград», рефреном до якої можуть бути поетичні рядки самого митця: «У щастя людського два рівних є крила: троянди й виноград, красиве і корисне».

Чимало матеріалів, вміщених у книзі «Спогади про Максима Рильського», друкувалися в українських виданнях, зокрема і на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія» (скажімо, В. Шпілевич, «Дні юності»), однак зібрані в книзі, вони набувають певної викінченості, логічної завершеності як певні штрихи в життєпису академіка і літератора. Особливу цінність вони матимуть і для тих, хто в майбутньому досліджуватиме невичерпну художню і громадську діяльність М. Т. Рильського, проникатиме в таїнство його художнього хисту, структуру і стилістику поезій, есе, публіцистику, розглядатиме спеціальний цикл «Вечірні розмови», науково-аналітичні розвідки про театральне, образотворче, музичне і кіномистецтво, народне декоративно-прикладне мистецтво з усіма його розгалуженнями та інші сфери його зацікавленості.

Книга завершується «Автобіографією» М. Т. Рильського, яку він написав 1958 року для Спілки письменників СРСР російською мовою, а пізніше доповнив, і в якій прояснив чимало цікавих моментів із свого життя, праці, захоплень, зустрічей з видатними письменниками, громадськими діячами, простими трудівниками, зарубіжними прогресивними представниками літератури та мистецтва, розповів про свою працю на посаді керівника Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР. Завершуючи автобіографію, М. Т. Рильський пише: «Любов до далеких небосхилів поєднується з любов'ю до квітучих вишневих і яблуневих садів, верб і беріз, дубів і кленів, шум яких був для мене першою колісковою піснею. І любов ця невіддільна від любові до людей, до їх пісні, до їх прекрасної праці...». Цим підтверджується давня, ще з античного світу, думка про те, що великі істини прості. Максим Тадейович постійно закликав серйозно дивитися на життя, любити живу історію свого часу, не забувати минуле і прокладати дорогу в майбутнє. Про ці прості і водночас безсмертні істини ще раз нагадала прекрасна книга «Спогади про Максима Рильського», якій судилося довге життя.

Л. І. БАРАБАН

Київ

З ДОРОБКУ БІЛОРУСЬКИХ ЕТНОГРАФІВ

Пилипенко М. Ф.

Этнография Белоруссии. —

Минск: Высшая школа, 1981.—192 с.;

Титов В. С.

Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов: XIX — начало XX в.

Минск: Наука и техника, 1983.—151 с.;

Музей старожытнабеларускай культуры: Каталог экспазыцыі.

Минск; Навука і техника, 1983. — 175 с.

За останні десятиліття білоруська радянська етнографія піднялась на якісно новий щабель свого розвитку, значно виросла і зміцніла. Поруч з вивченням фундаментальних проблем матеріальної і духовної культури, історії науки, етногенезу в республіці багато зроблено в галузі дослідження сучасних етнічних і культурно-побутових процесів, актуальних питань соціалістичної обрядовості, фольклору, народного мистецтва і промислів, які розглядаються, як правило, у взаємозв'язку традицій та інновацій, спадкоємності і оновлення. Курс білоруських вчених на створення синтетичних, підсумовуючих досліджень підтверджують і рецензовані нами праці.

Монографія М. Ф. Пилипенка привертає до себе увагу не лише як оригінальний навчальний посібник, а і як найповніше комплексне дослідження з білоруської етнографії, опубліковане в радянський період. Воно складається з вступу, п'яти розділів і списку використаної літератури.

У першому розділі подано короткий нарис розвитку білоруської етнографії від періоду пізнього середньовіччя до наших днів. Автор аргументовано виділяє ряд етапів, враховуючи діяльність різних наукових шкіл або напрямків, які домінували протягом XIX—XX століть. Керуючись принципами марксистсько-ленінської історіографії, М. Ф. Пилипенко характеризує дореволюційний період розвитку білоруської етнографії як боротьбу двох головних напрямків: реакційного і демократичного. У праці справедливо наголошується, що у вивченні культури білоруського народу поряд з місцевими силами важливу роль відігравали російські, українські, польські вчені.

Якісно новий етап розвитку білоруської етнографії пов'язаний з встановленням Радянської влади, коли розгорнули свою діяльність спеціалізовані установи етнографічного профілю. Особливо уважно розглядається у книзі науковий доробок Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН БРСР як основного етнографічного центру в республіці у повоєнний час.

У другому розділі простежується історія формування етнічного складу населення Білорусії, починаючи від середнього давньо-кам'яного віку. У цьому зв'язку розглядаються такі важливі питання як поява індоєвропейців на території Східної Європи, етнокультурні взаємини балтських і слов'янських племен, генезис білоруської народності. У світлі найновіших досягнень

радянської історичної науки М. Ф. Пилипенко переконливо реконструює процес складання слов'янських протонародностей в етнічне утворення — єдину давньоруську народність. Вдало розв'язані й не менш складні проблеми формування специфіки комплексу традиційної культури, побуту, мови білоруського етносу, відтворені історичні обставини розвитку буржуазної нації. Консолідація білоруського народу в соціалістичну націю, як наголошує автор, була завершена після звільнення Західної Білорусії й прийняття її до складу БРСР, а також внаслідок докорінних перетворень в галузі економіки, соціальної структури та ідеології.

Великий фактаж містить третій розділ монографії, присвячений розгляду господарства і матеріальної культури білорусів. М. Ф. Пилипенко цілком слушно розпочинає його характеристикою землеробства, послідовно розглядаючи цикл обробітку землі й збирання врожаю, технологію вирощування різних культур, систему землекористування і сільськогосподарський інвентар. У полі зору автора й такі традиційні галузі господарства як тваринництво, рибальство, мисливство, бджільництво тощо. Побіжно говорить він про найбільш важливі промисли і ремесла: ковальство, гончарство, ткацтво, обробку дерева і шкіри, зупиняється на основних напрямках промисловості в БРСР у радянський час. Слід, проте, відзначити, що структурна побудова третього розділу, на наш погляд, не зовсім вдала. Варто було б виділити в окремий підрозділ матеріали про народну кулінарію, як це зроблено з матеріалами про поселення і житло. Шкода також, що автор не знайшов місця для характеристики народного одягу, без чого уявлення про традиційну матеріальну культуру дещо збіднюється.

У четвертому розділі проаналізовано громадський і сімейний побут білорусів. Як і попередній розділ, він побудований на зіставленні традицій і інновацій. Серед явищ першої групи дослідник зупиняється на таких пережиткових формах общини як «дворище», «громада», розглядає деякі звичаї і стереотипи колективного дозвілля. Позитивної оцінки заслуговує поданий у книзі огляд становлення безрелігійної святковості в Білорусії від перших пролетарських майвок до сучасних форм розвинутої соціалістичної обрядовості. Важливим показником змін у сімейному побуті є, зокрема, весільний ритуал.

Завершальний, п'ятий розділ монографії має назву «Традиційна духовна культура». У ньому автор розглядає такі складові частини народної творчості як фольклор, музику, хореографічне і прикладне мистецтво, трактуючи їх як форму народної свідомості, засіб пізнання і перетворення оточуючого середовища. Обсяг і завдання роботи диктували лапідарний стиль викладу. Проте М. Ф. Пилипенку вдалося висвітлити істотні ознаки головних жанрів традиційної народнопоетичної творчості, розкрити їх специфіку і художні особливості. Білоруський радянський фольклор характеризується як «яскравий художній літопис будівництва нового суспільства, формування нової людини, утвердження комуністичного світогляду» (с. 147).

Книга «Етнографія Білорусії» не лише

дає струнку, чітко осмислену систему теоретичних знань, але й дозволяє краще орієнтуватися в сучасних етнокультурних і національних процесах.

Зупиняючись на книзі В. С. Тітова «Історично-етнографічне районування білорусів», слід підкреслити насамперед те, що вона підсумовує працю не одного покоління етнографів. Складність наукової проблеми, винесеної у заголовок монографії, полягає в тому, що в Білорусії, на однію, скажімо, від Литви або України, досі нема чітко визначених, загальноприйнятих культурно-історичних областей, хоча потреба в такому районуванні відчувається вже давно.

В основу районування Білорусії покладена цілісна система критеріїв, що включає такі компоненти, як особливості етнічної історії, природно-географічні умови, господарсько-побутовий уклад, організація житлового середовища, народний одяг, місцеві діалекти, топоніми тощо. Комплексний аналіз усіх перелічених показників дав змогу авторів досить переконливо обгрунтувати існування на території Білорусії XIX—початку XX ст. шістьох історико-етнографічних регіонів — Північного (Поозер'я), Східного (Подніпров'я), Центрального, Північно-Західного (Поніманія), Східного і Західного Полісся.

Основний задум роботи визначив її структуру. Умовно вона поділяється на дві частини. У першій за даними переважно матеріального комплексу традиційної культури білорусів обгрунтовується правомірність виділення названих регіонів, у другій — кожен з них характеризується окремо як певна сума етнокультурних ознак.

Етногеографічні відмінності на території Білорусії вдається простежити ще в дослов'янський період. Своєрідність місцевих слов'янських культур на ранньому етапі, як показано в книзі, посилювалась за ра-

ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОГО ЖИТЛА

Сополіга Мирослав.

Народне житло українців
Східної Словаччини.

Братіслава — Пряшів, 1983, 385 с.

У північно-східній частині Словаччини компактно проживають українці. Незважаючи на майже тисячолітнє відторгнення од корінного народу, вони зберегли чимало рис народної культури східнослов'янського походження, які мають давньоруський і загальноукраїнський характер. Тому дослідження матеріальної і духовної культури цієї частини населення Словаччини стають великим науковим інтересом.

Відомо, що найважливішим і найбільш яскравим показником культури народу є житло. В його будові, обладнанні, прикрасах відбиваються не тільки природне середовище, розвиток продуктивних сил і суспільний лад, характер і рівень цивілізації, але й етнічні риси. Про це красномовно свідчить книга М. Сополіги «Народне житло українців Східної Словаччини», яку видали Словацьке педагогічне видав-

хунок асиміляції елементів литовського і угро-фінського походження. Чітко окреслюється культурно-побутове районування Білорусії за феодалізму, в умовах якого розвиток виробничих сил сприяв формуванню внутрішньоетнічної мозаїчності.

У роки Великої Вітчизняної війни була безповоротно втрачена значна частина цінних музейних колекцій Білорусії. У республіці гостро відчувалась потреба у науковому закладі, який би зміг комплексно представити весь процес становлення і розвитку білоруської художньої і матеріальної культури на різних історичних етапах. Таке широке коло завдань поставив перед собою Музей давньобілоруської культури Інституту мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР. Він був відкритий у травневі дні 1979 року, коли урочисто відзначалося 50-річчя Академії наук БРСР.

Підготовлений колективом авторів за редакцією члена-кореспондента АН БРСР С. В. Марцелєва каталог музейної експозиції є наслідком великої пошукової і дослідницької діяльності. Грунтовне видання вперше вводить до наукового вжитку багатий колекційний матеріал, який знайомить з різними галузями народної культури білорусів.

Варто відзначити той факт, що в експозиції музею давньобілоруської культури поруч з виробами народної традиційної творчості середньовіччя, XIX—початку XX ст., широко представлені твори сучасних майстрів декоративно-прикладного мистецтва. Це ще один переконливий доказ того, що прогресивні традиції творчої спадщини білоруського народу в наші дні не лише дбайливо досліджуються і охороняються, а й розвиваються на нових соціалістичних засадах.

О. В. КУРОЧКІН

Київ

ництво у Братіславі та відділ української літератури в Пряшеві.

Монографія Мирослава Сополіги складається з шести розділів: «Дослідження народного будівництва східнослов'янських українців», «Житло та навколишнє середовище», «Техніка побудови житла», «Просторальне планування народного житла», «Житловий інтер'єр та побут», «Основні напрямки розвитку народного житла після 1945 року».

Як відзначає автор, головним фактором у формуванні народної архітектури в даній області були соціально-економічні умови. Характер і спосіб виробництва визначили основні риси народного будівництва. Хата, як складова частина самостійного дрібного господарського комплексу, була взаємозв'язана з іншими його будівлями. Від цього залежали планування житла та інтер'єр окремих приміщень.

Важливу роль у формуванні житла, як відомо, відігравали природно-кліматичні умови. Вони визначали розташування будівель, способи ізоляції від холоду і вологості, форми дахів.

У житлі українців, словаків і поляків, які проживають в одному географічному середовищі, є чимало спільного. Проте при близькому контактуванні однієї культури

з іншою виникають нові якості, своєрідний симбіоз різних елементів. Подібне маємо на словацько-українському пограниччі (глиняні елементи в будівництві, форма печі, будівельна термінологія, назви побутових речей).

Цінним, на нашу думку, є виділення автором зон будівельних матеріалів, якими користувалось українське населення. У східній зоні це переважно дерева широколистих порід (бук, граб, вільха, береза, тополя), центральній — змішані породи широколистих і хвойних, західній — лише хвойні дерева.

Дехто із заможних українців Східної Словаччини завозив гонти для покриття з Горлицького повіту (нині ПНР), а також з території сучасної Закарпатської області, де були більш якісні хвойні породи дерев. Зокрема, з с. Лютої Велико-Березнянського району на початку ХХ ст. через посередництво різних підприємців транспортувались цілі хати на Східну Словаччину. Тут вони іноді зовні перероблялись відповідно до місцевих уподобань.

У будівництві українців Словаччини переважали зрубні конструкції, а каркаси займали допоміжну роль. При побудові притул, воріт до боїш, перегоронок на горіщах використовувалось і плетіння; зрідка притули виготовляли також з дощок, поставлених вертикально.

На східній і частково центральній частині території, заселеній українцями, зруб робили з малоякісних дерев, а тому поверхні стін вирівнювали обмазкою й білили. Торці кутів при цьому залишали відкритими. У західній частині етнічної території українців хати будували з хвойних порід дерев, які мають рівні стовбури, тому стіни залишали відкритими.

Дахи були чотирисхилі і двосхилі. Останні більше побутували при покритті гонтом, хоч зустрічались двосхилі солом'яні покриття. У причлках такі дахи мають різні піддашся. Трикутні фронтони в них зашиті вертикально дошками, в яких вирізані різних форм отвори. Завдяки цьому горіще освітлювалось і провітрювалось.

Житлові будівлі українців Словаччини за формою, зовнішнім оздобленням та плануванням подібні до таких же споруд мешканців Великоберезнянського, Перечинського і частково Мукачівського районів Закарпатської області. В обох районах панівними типами виступають «довга хата» і трикамерне традиційне житло. Тому можна говорити про територію, заселену українцями в Словаччині і сусідніх районах Закарпатської області, як одну архітектурно-етнографічну область — Лемківщину з бойківськими впливами на пограниччях.

Не зовсім точними, на наш погляд, думки автора щодо походження хат з плануванням: сіни + хижа + комора, яке зустрічається в деяких списко-замагурських селах. Згадане планування є основним на території Бойківщини, зокрема і в «довгих хатах», де під одним дахом знаходяться житло та господарські приміщення. Український радянський дослідник М. Приходько хати з плануванням сіни + хата + комора на основі літературних і архівних матеріалів відносить до одного з основних типів житла на Україні, який побутував в

XV—XVIII ст. у забудові замків і жител заможніших селян¹. Отже, тип хати з плануванням сіни + хижа + комора аж ніяк нема підстав пов'язувати з волохами, зміною сезонних жител на більш тривалі.

Не досить точно зарахування цього типу житла до асиметричного з тієї причини, що сіни займають крайнє положення. Симетрію в хаті, мабуть, треба виводити не з сіней, а за основою її частиною — житловим приміщенням. Окремі бойківські хати зі згаданим плануванням, згідно досліджень П. Жолтовського, за композиційними та естетичними особливостями належать до класичних зразків української народної архітектури. В основі їх лежить розвинена гармонійна система пропорційних залежностей, яка виражена в простих і ясних взаємовідношеннях, у тому числі й золотого перетину².

Цікавою є класифікація меблів за їх функціональним призначенням, яку подає дослідник в розділі «Житловий інтер'єр і побут». Він виділяє предмети для відпочинку та зручностей у побуті, предмети для зберігання продуктів і речей домашнього вжитку.

З боку етнографії становить інтерес розділ «Організація хатнього побуту та функціонування окремих житлових приміщень», де аналізуються окремі частини хати — кухонна, репрезентативна, спальна і робоча. Наводяться матеріали про зміну внутрішнього обладнання при весіллі, похоронах, хрестинах, великих святах та спосіб організації життя в хаті влітку і взимку.

У монографії на основі фактичного матеріалу робляться логічні висновки, що найдавніші будівельні пам'ятки в досліджуваній області — багато їх ознак та компонентів (наприклад, конструкція печі, хата з боковою коморою, хата з сіннями — боїщем, різні прибудови у формі причілок, а також покуття за столом, окремі види меблів і т. д.) — це яскраві докази того, що культура цього народу має українську основу і є її складовою частиною. Цей висновок науково правильний і підтверджується багатьма попередніми дослідженнями.

Монографія має багатий ілюстративний матеріал, зокрема фотографії, зарисовки, креслення, карти поширення типів житла, форм даху, типів планування, форм печей, будівельних матеріалів тощо. З приводу останнього хочеться зауважити, що українські радянські етнографи мало застосовують метод картографування у фіксації матеріалів народної культури.

Отже, монографія М. Сополіги — цінний внесок у дослідження матеріальної і духовної культури українського населення Карпат.

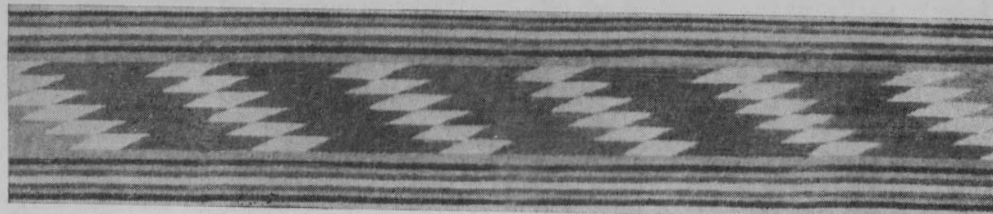
Львів

А. Г. ДАНИЛЮК

¹ Див.: Приходько Н. П. Некоторые вопросы истории жилища на Украине. — В кн.: Древнее жилище народов Восточной Европы. М., 1975.

² Див.: Жолтовський П. О пропорціях в народном зодчестве Украинских Карпат. — Сов. этнография, 1975, № 9.

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3



З нашої пошти

СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВЕ СТАНОВИЩЕ ЖІНОК У СУЧАСНИХ СІМ'ЯХ РОБІТНИКІВ-МЕТАЛУРГІВ ДОНБАСУ

При соціалізмі докорінним чином перетворюються родинні стосунки в робітничих сім'ях, створюється на їх основі комуністична мораль, руйнуються старі традиції і звичаї у взаєминах між подружжям, родичами та дітьми. Хоч жінка в робітничих родинах і до революції була більш рівноправною, аніж у буржуазних чи селянських, однак ні про яку цілковиту рівноправність дружини стосовно чоловіка не могло бути й мови. Як правило, в робітничих родинах главою був чоловік, а дружина мала підкорятися йому, виконуючи при цьому значну частку домашніх обов'язків.

Лише за Радянської влади здійснилася віковична мрія жінок про рівноправність і свободу. Рівність подружжя у родинних стосунках чітко простежується при розгляді питання про главу сім'ї. Для багатьох сучасних сімей питання главенства не є принципово важливим, ним може бути як чоловік, так і дружина; нерідко воно взагалі відкидається, особливо в молодих сім'ях¹.

Саме поняття «глава родини», що базувалося в минулому на економічному пануванні чоловіка в родині, нині відмирає. Це відзначають як етнографи, так і соціологи. Дослідження, проведені вченими, підтвердили, що хоч у більшості родин зберігається «персональна» влада чоловіка, проте ґрунтується вона, головним чином, на моральному авторитеті і здебільшого за формальним главенством чоловіка приховується фактична рівноправність подружжя².

В результаті вибіркового обстеження родин робітників Єнакіївського металургійного заводу виявилось, що 57% назвали главою сім'ї чоловіка, 25% визнали рівноправність між подружжям або відсут-

ність главенства взагалі і тільки у 18% ця роль відводилась жінці.

На перший погляд може здатися, що, згідно анкетування, процент родин, які визнали главою чоловіка, відносно високий. Проте це чисто символічне визнання. Справа в тому, що при більш глибокому ознайомленні главенство чоловіка у відносинах між подружжям спостерігається лише в половині цих родин; у решти ж — тільки номінальне, яке не підкріплюється реальною одноособовою владою. Цьому значною мірою сприяє зростаючий просянок інтелігенції в сім'ях робітників-металургів, який певною мірою демократизує родини і підвищує цілковиту рівноправність.

Найбільший процент глав родин чоловіків спостерігається в старших вікових групах (55—60 років) — 83% і в сім'ях, де дорослі діти живуть з родичами. Тут за традицією главою родини визнається батько.

Варто відзначити, що в сім'ях робітників — корінних городян — главенство здебільшого заперечується взагалі і рідше визнається главою чоловік. У родинах, вихідців із сільської місцевості, переважно главою називають чоловіка. Оскільки колектив Єнакіївського металургійного заводу, порівняно з Донецьким та Жданівським («Азовсталь») металургійними підприємствами, переважно сформований за рахунок відносно недавніх вихідців із сільської місцевості, то у відповідях робітників цих колективів на запитання анкети простежуються суттєві відмінності.

У багатьох родинах металургів названо подвійне главенство, яке свідчить і про рівноправність подружжя. Таке становище характерне насамперед для молодих сімей, де культурно-освітній рівень подружжя приблизно однаковий, що сприяє посиленню рівноправності.

Підвищення питомої ваги родин, на чолі яких стоять жінки, як основні годувальниці, було характерним для перших років після Великої Вітчизняної війни. Це пов'язано із зростанням числа неповних сімей. Нині на їх існуванні позначається підвищений процент розлучень, зокрема і в Донбасі, і відносно низька повторність шлюбів серед розлучених жінок, які мають дітей. При цьому неповних родин, очолюваних жінками, значно більше, ніж таких, де цю роль виконують чоловіки, ос-

¹ Див.: Рабочий класс СССР (1951—1956 гг.). — М., 1969, с. 264.

² Див.: Харчев А. Г. Брак и семья в СССР. — М., 1979, с. 258.

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

кільки діти здебільшого залишаються з матір'ю³. Крім того, главенство жінок свідчить про подальшу демократизацію стосунків у родинях.

Зростання жіночого главенства підтверджують і дані, отримані нами на металургійних підприємствах. Так, на Донецькому металургійному заводі його визнали 23% опитаних родин. Хоч у це число входять і неповні сім'ї, усе ж значну групу становлять й повні родини, в яких дружина має вищий, ніж чоловік, освітній ценз, або ж більш вольовий характер чи авторитет. І це не дивно, оскільки авторитет дружини-матері з кожним роком зростає з посиленням її ролі вдома і на виробництві, а авторитет батька, частка праці якого в домашньому господарстві зменшилась, знизився. При цьому не слід лишати поза увагою те, що витіснення главенства чоловіків жінками у ряді випадків сигналізує про зменшення відповідальності чоловіків за сім'ю, про намагання перекласти її на плечі дружини⁴.

Як бачимо, нині інститут главенства родин розвивається від шанування глави незалежно від його особистих рис і ступеня реальної участі в життєдіяльності родини до главенства, обґрунтованого на визнанні дійсних функцій і особистих якостей глави родини.

Час, витрачений жінками на домашнє господарство, у залежності від віку (в %)

Вік	До 2-х годин	2-3 години	4-5 годин	Понад 5 годин
19-24	4,4	34,6	34,0	27,0
25-29	5,1	18,2	30,7	46,0
30-39	2,1	14,3	28,6	55,0
40-49	4,5	20,0	23,5	52,0
понад 50	—	22,2	33,3	44,5

Таке становище в питанні про главу родини є наслідком зміни ролі жінки в сім'ї і суспільстві. З кожним роком зростає активність жінки у громадському виробництві. Широка участь у сфері громадського життя сприяє розвитку жінки як особистості. Значна частина жінок не обмежує свою діяльність колом родини, працює вдома, а на рівних правах з чоловіком бере участь у суспільному виробництві. Причому в 39% опитаних родин дружина працює на тому ж заводі, що й чоловік.

Дружина, яка працює на виробництві, як правило, користується в родині повагою й авторитетом, і при розв'язанні усіх сімейних питань її думка враховується поруч з чоловіковою. Чимало жінок проводять на підприємствах значну громадську роботу. Це також важливий чинник докорінних змін становища жінок у соціалістичному суспільстві. Однак, як показує наше дослідження, ступінь участі в громадській роботі у жінок і чоловіків різний.

Якщо серед опитаних чоловіків у громадській роботі бере участь 69%, то серед жінок 48%. Більшість трудівниць, які

не залучені до громадського життя заводу, пояснюють свою пасивність значною завантаженістю домашніми справами. Із цього випливає, що завдання подальшого вивільнення жінок від домашньої праці є надзвичайно актуальним для колективів обстежених нами підприємств.

Проблеми жіночої праці певною мірою розглядаються у багатьох дослідженнях, які вийшли останнім часом. У них йде мова не тільки про шляхи раціонального використання жіночої праці і створення умов для підвищення кваліфікації, але й у розумному поєднанні громадської та родинно-побутової ролі жінки, яка одночасно виступає у декількох особах: трудівниця на виробництві, мати, що виховує дітей, дружина, господиня.

Завдання раціонального поєднання цих основних функцій (професійної, громадської роботи і родинно-побутових турбот) на сьогодні поки що не вирішене. Наше дослідження бюджету часу в родинях металургів також показало високу завантаженість жінок домашніми справами: 21,5% витрачають на домашню працю щоденно 3, 26% — 4-5, 49,2% — понад 5 годин. Витрати праці жінок на домашнє господарство у залежності від віку наводимо в таблиці.

Аналіз даних таблиці показує, що у всіх вікових групах більша частина жінок витрачає на домашню роботу 4-5 і більше годин. А витрати до двох годин характерні для мінімального числа жінок у всіх вікових групах. При цьому найбільше витрачають часу жінки віком від 30-39 та 40-49 років. Трохи менше — молодше покоління — 25-29 та понад 50 років. Для вікової групи 19-24 роки ці витрати становлять понад 5 годин, що значно нижче, ніж у інших. Це, на наш погляд, пов'язано з тим, що сім'ї молодих жінок ще малочисельні, а деякі не обзавелись дітьми.

У трудівниць старших вікових груп сім'ї більш численні, і кількість домашніх справ, природно, зростає. У жінок, вік яких перейшов за п'ятдесят літ, витрати часу на домашню роботу починають зменшуватись у зв'язку з тим, що діти, як правило, відокремлюються.

Можна також навести дані про витрати праці трудівниць металургійних підприємств у домашньому господарстві в їх різних соціально-професійних групах. Вони засвідчують, що жінки, які зайняті на виробництві некваліфікованою і малокваліфікованою працею, витрачають на ведення домашнього господарства значно більше часу порівняно з тими, хто належить до висококваліфікованих і кваліфікованих

груп. Так, понад три чверті усіх опитаних перших двох названих груп щоденно витрачають на домашнє господарство понад п'ять годин, а серед трудівниць двох наступних — ця цифра не перевищує дві третини.

Високе навантаження домашнім господарством жінок негативно відбивається як на виробництві, так і в побуті. З цієї причини жінки менш інтенсивно, ніж чоловіки, підвищують свою виробничу кваліфікацію, беруть участь у раціоналізаторському русі. Вони частіше змінюють професію, а відтак і збільшують плінність кадрів.

Матеріали досліджень засвідчують, що жінки в цілому мають менше можливостей для виявлення творчої і виробничої активності, ніж чоловіки. Соціологи відзначають також значну зайнятість трудівниць у промисловості малокваліфікованою ручною працею.

Підвищення кваліфікації у жінок відбувається значно повільніше, незважаючи на те, що вони нерідко мають високий освітній рівень і більший стаж праці на одному підприємстві, ніж чоловіки. Дані соціологічних досліджень показують, що більше 30% трудівниць вважають основною причиною, яка стримує підвищення кваліфікації, зайнятість домашньою працею і вихованням дітей⁵.

Що стосується опитаних нами трудівниць металургійних заводів, то серед причин, які затримують зростання їх кваліфікації, були названі такі: догляд за дітьми — 23%, брак часу в зв'язку з домашніми справами — 29%, іншими родинними обставинами — 19%, стан здоров'я і похилий вік — 11%.

Звичайно, у наш час з кожним роком зростає обсяг побутових послуг населенню і подальшої механізації домашнього господарства; домогосподарська праця значною мірою полегшена, і цей процес постійно зростає за рахунок розвитку сфери послуг, механізації, а також при допомозі розподілу обов'язків між іншими членами родини.

У першому випадку частина праці передається на державні підприємства, в другому — виконуватиметься за допомогою різноманітної побутової техніки — пральних машин, пылесосів, холодильників, грюючих приборів. Згідно свідчень, одна пральна машина вивільняє господині на рік приблизно 100 годин часу, холодильник — понад 140. Економія часу за рахунок електрифікації домашніх процесів у розрахунок на одну сім'ю складає понад тисячу годин на рік⁶.

⁵ Див.: ЭКО, 1978, № 3, с. 81.

⁶ Див.: Федоровский Е. Дела домашние.— Лит. газ. № 3, 16.I. 1980.

Однак жодна побутова техніка не вивільняє жінку від постійної домашньої праці, якщо обов'язки не будуть рівномірно розподілятися між членами родини. Нині в середньому на тиждень для домашньої праці дружина витрачає 35 годин, а чоловік більш ніж удвічі менше. З числа опитаних 75% жінок щодня витрачають чотири години і 3% — одну годину; чоловіки ж відповідно 34 і 13%. При цьому слід відзначити, що витрати часу чоловіків Єнакіївського заводу трохи більші, ніж на Жданівській «Азовсталі». Це пояснюється тим, що в Єнакіївському більшості робітників мешкають у будинках індивідуальної забудови із присадибними ділянками.

Отже, наведені дані засвідчують, що у багатьох родинях металургів ще значною мірою зберігається традиційна уява про розподіл праці в сім'ї, де домашня робота залишається головним чином справою жінок.

Разом з тим зростає питома вага родин, де здійснюються господарська кооперація і взаємодопомога. Переважна більшість родин, у яких чоловіки беруть активну участь у господарській роботі вдома, — молоді сім'ї чи ті, де чоловіки мають більш високий рівень освіти. Подружжя в таких родинях об'єднане переважно спільними зацікавленнями, потребами, орієнтаціями.

Важливість вирівнювання зайнятості чоловіка і дружини домашнім господарством очевидна. Зменшення витрат часу в домашньому господарстві оприятиме широкій участі жінок у громадському виробництві і безперервному вдосконаленню їх як особистостей. За даними багатьох дослідників, більшість жінок нашої країни вважає професійну діяльність однією з важливих для себе моральних цінностей. Праця на виробництві сприяє утвердженню їх рівного і незалежного статусу в суспільстві, а також підвищенню авторитету в сім'ї. Тому і жінка, яка працює, і члени її родини вважають показником престижу господарки не стільки обслуговування членів сім'ї, скільки участь у розробці ціннісних орієнтацій родини і у вирішенні відповідальних питань.

Усе сказане дозволяє зробити висновок про докорінну зміну соціально-побутового становища жінки у сім'ях робітників-металургів Донбасу за соціалізму і про необхідність подальшого поліпшення цього становища в умовах удосконалення розвинутого соціалістичного суспільства.

Донецьк

Т. І. СОРОКА

З НАГОДИ ЮВІЛЕЮ ПЕРЕМОГИ

Готуючись до відзначення 40-річчя Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні, Республіканський науково-методичний центр народної творчості і культосвітньої роботи навесні 1983 року

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

звернувся до збирачів фольклору із закликом активніше записувати народну поезію творчість періоду війни. Відгукнувшись на це звернення, цінні матеріали зібрала фольклорна експедиція, організована Черкаським обласним науково-методичним центром і Черкаським педінститутом, — по

місцях партизанського руху Чигиринщини. Відбулися обласні огляди-конкурси на кращі записи фольклору «полум'яних літ»: в Чернігові — «Мистецтво належить народові», Запоріжжі — «Живи і квітни, мій краю отчий!», Донецьку — «Тема Великої Вітчизняної війни в народній творчості Донбасу» та інші. Обласні науково-методичні центри залучили до цієї справи чимало записувачів фольклору (пересічно 30—40 на область), переважно з числа учителів, студентів, школярів.

На основі зібраних в областях матеріалів Республіканський науково-методичний центр упорядкував збірник фольклору «Слово гніву народного», передмову до якого написав доктор мистецтвознавства О. А. Правдюк. У ній він дав ґрунтовну характеристику історичної і художньої цінності зібраного матеріалу. Представлені твори — пісні, частушки, анекдоти, перекази, прислів'я, приказки відтворюють широку картину народного подвигу в буремні роки, засвідчують силу духу народних мас у найважчих випробуваннях. Цікаві записи вчительки М. Ф. Герчук з Косівщини, письменниці І. К. Кульської, здійснені на Уманщині, директора Козелецького РБК Г. Г. Овчар, методистів Щорського РБК Т. Г. Ткаченко, П. І. Могилюго та ін. Завдяки зусиллям фольклористів ОНМЦ (Черкаського — В. А. Гончаренка, Кіровоградського — Л. Д. Дитуна, Чернігівського — Т. Г. Морської, Івано-Франківського — Х. Л. Стебельської, Харківського — В. М. Осадчої) зібрано значну кількість фольклорних зразків, 150 із яких включено до збірки.

Досвід фольклорної роботи під час Всесоюзного огляду самодіяльної художньої творчості трудящих, присвяченого 40-річчю Перемоги, було обговорено на республіканській Раді директорів ОНМЦ (Полтава, 1984), матеріали якої видані у збірці «Використання фольклору в ідейно-естетичному вихованні трудящих». Серед важливих проблем, що порушувались у виступах, — дальше вдосконалення інтернаціонального виховання (Я. Д. Дорошак, Львів; А. Ф. Яківчук, Чернівці), роль фольклору в культурно-пропагандистських заходах (Л. Г. Подоляка, Суми; Л. Г. Кобець, Донецьк), охорона етнографічно цінних пам'яток, розвиток мистецьких осе-

редків (Т. С. Скородим, Хмельницький; С. О. Таранець, Одеса) та ін. Ректор Полтавської педінституту ім. В. Г. Короленка, професор І. А. Зазюн у своєму виступі підкреслив, що одним із завдань фольклористики в наш час є постійне піклування про збирання і належне використання та розвиток народної творчості. Ця думка підкреслювалася у багатьох виступах.

Напередодні ювілею був опублікований інформаційно-аналітичний звіт «Фольклорна робота в Українській РСР у 1983 році», який підготовлено за взірцем аналогічних видань Всесоюзного науково-методичного центру («Фольклорная работа в СССР в 1981 г.», М., 1982; «Фольклорная работа в СССР в 1982 г.», М., 1982) і розповсюджено на міжреспубліканському семінарі для обміну досвідом використання фольклору в сучасних трудових святах і обрядах» (Ровно, 1984). Звіт показує обсяг роботи, виконаної культурно-освітніми закладами та спорідненими відомствами, — 40 експедицій, 33 обласних оглядів і конференцій, 58 методичних видань. ОНМЦ залучали до співробітництва 927 збирачів-активістів, взяли на облік 3760 фольклорних колективів, з них 1367 паспортизували. Систематизація даних за історико-етнографічними районами та областями дає можливість порівняльного аналізу. Це ж стосується і хронологічного аспекту. Дані за 1980—1983 роки свідчать про зростання основних показників.

Особливе зацікавлення викликає досвід фольклористів і культурних працівників Чернігівської області в галузі організації фольклористичної роботи, залучення до неї школярів і молоді, який висвітлено у виданні «Спільна робота органів і установ культури, органів освіти, навчальних і позашкольних закладів по збиранню і пропаганді зразків народної творчості» (1984). В області розроблено міжвідомчу цільову комплексну програму вивчення і дальшого розвитку народної творчості та її використання в комуністичному вихованні трудящих на 1985—1990 рр., здійснено ряд заходів по збереженню пам'яток Великої Вітчизняної війни.

Київ

І. К. МОЙСЕЄВ

У МУЗЕІ ГЕОРГІЯ ГАРАСА

Привітність і людяність зустрічають кожного, хто завітає до цієї господи. В полоні краси відвідувач тут затримується подовгу, милуючись високою майстерністю народного митця.

Євдокія Петрівна Гарас намагається зробити так, щоб усе було, як при житті чоловіка — заслуженого майстра народної творчості Української РСР Георгія Олександровича Гараса, людини великих естетичних смаків і уподобань.

У снігах на чільній стіні барвистий килим, витканий дружиною митця за його орнаментами. На ньому — ескіз рушника з портретом В. І. Леніна і словами «Ми-

стецтво належить народові». Тут же кілька улюблених натюрмортів і краєвидів.

У кімнаті, де художник мешкав, представлені речі, якими він користувався: самодіяльний мольберт, пензлі, фарби тощо.

Ранні його роботи — «Хата лісничого», «Діти і сонце», «Горнятко з вишнями» — свідчать, що майстер мріяв про велике мистецтво. Проте матеріальні нестатки не дали йому змоги здобути відповідну художню освіту, до всього він доходив самотужки.

У 30-і роки Г. Гарас проявляв інтерес до орнаментики, яка з роками стала його улюбленим жанром. Використовуючи орнаментами свого чоловіка, Є. Гарас оздобила багато речей домашнього вжитку чудовою

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

вишивкою. Подушки, рушники, серветки, портфери сяють веселковими барвами.

Поряд з утилітарними речами представлені панно і картини-ескізи для вишивання. Таким є триптих «Нам завжди у битвах за волю народів був другом і братом російський народ». Втілення у міліметрові квадратики широкого сюжету, що відтворює історію рідної землі, вимагало від художника великої майстерності. Адже всі кольори повинні бути передані так, щоб вишивальниці могли легко перенести їх на полотно.

Така ж техніка виконання картини «Довбуш з опришками», «Мені тринадцятий минало» (ілюстрацію до однойменного вірша Т. Г. Шевченка).

Життєвий шлях художника був нелегким. Концтабори Антонеску підірвали його здоров'я. Після воз'єднання Буковини з Радянською Україною він довго лікувався в санаторіях. Всі наступні роки свого життя Г. Гарас присвятив творчості.

В кімнаті, що за життя художника служила вітальнею, зібрано основну частину його робіт. Слід відзначити, що розквіт творчості митця припадає на радянський час. Експозиція кімнати починається плакеткою з його словами: «Вільно, на повні груди я зітхнув як громадянин і митець лише з приходом Радянської влади». Тематичні орнаменти яскраво підтверджують його слова. Композиції «Слава КНРС», «50-річчя Радянської влади» — то данина вдячності митця визволителям.

Чудові барвисті узорі, які так щедро дарувала нам його багата уява, вирають неповторною чарівною гамою кольорів. Він добре знав тонкощі народної орнаментики Буковини, її своєрідні елементи, закони композиції і широко використовував для створення небачених зразків, яким притаманні пишність і підкреслена, нев'януча барвистість.

Він збагатив види буковинських народних вишивок, доповнивши геометричні мотиви рослинними. Іноді у цих орнаментах відчувається вплив килимарства. У творчій, спадщині митця є узорні різні композиції — стрічкові, бордюри, у вигляді розет і килимів. Їх число сягає близько чотирьох тисяч.

АДАМІВСЬКІ ГОНЧАРІ

Найвизначнішим центром гончарства Поділля, на думку вчених-мистецтвознавців, є село Адамівка Віньковецького району Хмельницької області, де виникла і розвивалась оригінальна школа керамічного розписування¹.

Перша згадка про адамівських гончарів зустрічається в архівних документах XV століття, коли село було передмістям

¹ Див.: Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. — Л., 1928, с. 42—43; Нариси історії українського мистецтва.—К., 1966, с. 162, 163; Бутник-Сиверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво.—К., 1966, с. 100.

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

Георгію Гарасу добре вдавалися портрети видатних людей, які він виготовляв як ескізи для вишивання. Серед них — Гараса Шевченка, Юрія Федьковича, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Івана Франка, Василя Стефаника.

З великою відповідальністю брався художник за створення портрета В. І. Леніна. Чимало йому довелося попрацювати, поки був зроблений ескіз для вишивки з бездоганною подібністю.

Творчість Георгія Гараса відома далеко за межами нашої Вітчизни. У музеї багато статей про нього, вміщених у періодиці. Його роботи експонувалися на районних, обласних, республіканських виставках. І всюди користувались великим успіхом. Про це свідчать грамоти, медалі, значки, дипломи, що зберігаються нині в музеї.

Громадськість широко відзначала шестидесятиріччя і сімдесятиріччя славного земляка. Ювіляру були вручені цінні подарунки, які також представлені в музеї. Поряд книги від багатьох письменників з дарчими написами.

В 1971 році республіканське видавництво «Мистецтво» випустило книгу орнаментів Георгія Гараса. В 1974 році альбом було перевидано, але митцеві не довелося його побачити. 31 січня 1972 року життя Г. О. Гараса раптово обірвалося.

Музей Гараса відвідують гості з Москви і Ленінграда, Вільнюса і Риги, Талліна і Кишинєва, Уралу і Далекого Сходу, Середньої Азії і Закавказзя. Завжди тут можна побачити земляків митця.

Музей став місцем проведення практики з учнівською молоддю. Сюди приїздять викладачі та учні відділу художньої вишивки Вижницького училища прикладного мистецтва на виїзді практичні заняття, а учні місцевої середньої школи проводять уроки праці. На екскурсії тут побували учні чи не з усіх шкіл Радянської Буковини. Вашківецька середня школа взяла шефство над музеєм: учні старших класів чергують, проводять екскурсії. Музей Г. О. Гараса став помітним осередком культури.

Чернівці

А. Ф. ЯКІВЧУК

Зінькова — одного з великих населених пунктів краю. Жителям Зінькова ще в 1458 році було надано магдебурзьке право, але фактично влада знаходилась у руках польських магнатів, які спрямовували економічне життя міста в своїх інтересах, жорстоко визискували селян і міщан. Феодально-кріпосницький гніт доповнювався релігійними та національними утисками: людям православного віросповідання не дозволялось займатися вигідними промислами, торгівлею, їх не приймали у привілейовані цехи. Тому значна частина населення, що мешкала у передмісті, була змушена вибирати найбільш важке ремесло — гончарське.

Сьогодні ми не маємо надійних джерел, які б підтверджували існування на той час

в Зінкові гончарного цеху. Однак таке припущення має певні підстави. По-перше, в архівах зберігся статут гончарного цеху, що знаходився у сусідньому Меджибожі² — місті, яке належало тим самим польським магнатам з роду Одровонжів, що й Зінків, по-друге, без цехової організації праці гончарі міста навряд чи змогли б випускати вироби, які за художньою якістю не поступалися античній кераміці.

Як окреме село, Адамівка виділилась у другій половині XVIII століття. Багато адамівчан мали зовсім мізерні наділи землі, що змушувало їх шукати заробітку на стороні. У зв'язку з цим зайняття гончарством набуває масового характеру. За даними обстежень гончарного промислу, проведених у селі 1901 року³, видно, що тут виробляли переважно столовий та господарський посуд (макітри, миски, горшки, ринки, збанки, гладушки, друшляки, горщики-близнятка, скорбонки, вазонки, підвазонки), а також дитячі іграшки — півники, свистуни. І все ж найбільше вироблялося горшків.

До Великої Жовтневої соціалістичної революції у селі займалися гончарством біля 200 сімей — приблизно 600 робітників. Причому, це було їх не побічне, а головне заняття. Хоча деякі гончарі й мали невеличкі земельні наділи, але вони їх, як правило, здавали в аренду («наспіл»), за що, крім їхньої плати, «спільники» доставляли їм додому глину.

За розповідями старожилів села глину для виробів гончарі добували у спеціальних шахтах, що знаходилися на північно-західній околиці села («Глинську»). Глибина їх сягала до 20 метрів. Доброякісна («тлуста») глина витягувалась звідти за допомогою блоків. Закладка такої шахти до революції коштувала до 30 крб. За рік з неї вибирали приблизно 3 тисячі підвід глини. З однієї підводи виходило 3 «штуки» (360) горшків. До наших днів такі шахти не збереглися. Нині гончарі користуються глиною, що залягає неглибоко від поверхні землі.

Традиційна технологія виготовлення посуду адамівськими гончарами була такою. Спочатку глину скидали на дощаний настил і великі грудки розбивали добнею. Потім, додаючи води, добре вимішували її ногами, робили з неї конусоподібну гірку («пеньок»), спеціальними ножами («стругачами») зрізали з гірки тоненькі стружки, знову все це перемішували і лише після цього бралися розминати масу руками. Коли глина була готова, ліпили з неї невеликі «балабушки» і кидали їх на гончарний круг. Вищою ознакою майстерності гончара вважалося вміння з розмаху попасти в самісінький центр круга. Вмочивши руки в спеціально приготовлений розчин з так званої «жирної» глини («шлику»), майстер спочатку виготовляв основу («пеньок»), потім поступово виліплював стінки, надаючи виробу відповідної форми. Готовий виріб знімався з круга за допомогою нитки. Дорослий працівник за день міг виготовити

50—60 горшків, дитина або підліток — 15—25.

Сушили вироби в приміщенні. Для цього влаштовувались поздовжні полиці («пльонтри») і поперечні — «тромки». Підсушений посуд переносився на горище. Хати гончарів були здебільшого напівкурними. Дим ішов по лежаку («рулі») в сіни, відтак завертав у бовдур, даючи тепло, потрібне взимку для просушування виробів.

Розмальовувався посуд брунатно-фіолетовою глиною («червінню»), яка добре виділялася на жовтогарячому тлі, за допомогою тоненької щіточки («описки»), виготовленої зі щетини. Верхня частина посудини прикрашалась рядочками дрібного геометричного орнаменту, над яким розміщувались фігурки тварин і птахів. Нижня частина, а також стінки мисок — лише стилізованим зображенням тварин і людських фігур. Подеколи така традиція порушувалась — по всьому полю посудини слався витканими лініями барвистий квітковий орнамент⁴.

Спочатку вироби адамівських гончарів були неполивані. Однак з середини 40-х років вони витісняються поливаним посудом. В перші післявоєнні роки для виготовлення поливи широко використовувались олово і свинець, добути гончарами з невикористаних боєприпасів та іншого військового спорядження.

Випалювали горшки в печі («горені»). До революції гончарі-бідняки, які не мали власних печей, арендували їх за певну плату в більш заможних господарів, а з другої половини 50-х років виникають спільні печі, влаштовані на городі одного з гончарів, в виходом на дорогу, або просто на обочині вулиці. Зараз у селі є шість таких печей. Одна з них, що знаходиться на обійсті жительки Адамівки Г. М. Гаврилюк, стала об'єктом нашого вивчення. Ця піч складається із двох рукавів, з'єднаних між собою ходом («червіню»). У горизонтальному рукаві топиться, а вертикальний призначений для розміщення виробів. Передня частина печі відділена стінкою («шльозом») від камери, де випалюється посуд. У стінці є продушини («юфти»), через які поступає гаряче повітря. Об'єм камери для випалювання виробів — 3,35 куб. м. Внутрішні розміри передньої частини та печі такі: висота — 1,7 м, ширина — 1,5 м, довжина — 1,3 м. Вимурована піч з білого вогнетривкого каменю, що добувається тут таки в селі.

Під час випалювання посуду отвір, що знаходиться з тильної сторони печі, закладається бракованими горшками («чарупою»), щоб максимально використати виробничу площу печі. На «червінь» спочатку ставлять великі горшки, а на них — менші (останні ніколи не вкладаються всередину перших) з розрахунком, щоб кожна посудина обдувалась гарячим повітрям.

Топиться піч протягом шести годин. За цей час спалюється приблизно 2 кубометри (40 пудів) сухих, переважно грабових, дров. Наприкінці випалювання гончар мо-

же підкинути декілька оберемків черешневих політ, аби придати виробам рожевуватого відтінку.

Для випалювання посуду, як правило, вибирається хороша погода. В негоду, коли піч сира і температура в ній підвищується нерівномірно, гончареві приходиться скрутно. За таких умов нерідко третина виробів випалюється недоброякісно, або, як тут кажуть, «виходить ледачою».

Вироби адамівських гончарів з давніх часів збувалися на місцевих ярмарках і базарах. Крім того, вони розпродавалися в селах та містах Молдавії. До п'ятдесятих років нашого століття географія збуту цього товару була такою: на півночі — Старокосятинів, Летичів, на сході — Бар, на заході — Базаля, Купин, на півдні — Могилів-Подільський, Суроки. Частіше вироби вивозилися в південні райони області та Молдавію. «Штука» випалених горшків до революції коштувала: на місці — 2,5 — 3 крб., на вивозі — 4,45 крб. Везли свій товар гончарі здебільшого волами, причому для практики батько брав з собою сина або дочку. Ті, хто не мав тягла, віддавав свій товар кінному гончареві «з половини».

Для транспортування посуду використовувались великі вози-колімаги, обтушковані соломкою. На один такий віз вміщувалося до 600 середніх горшків. У добру годину гончар мав непоганий торг, але якщо його в дорозі заставала мряка, а ще гірше — дощ, або злива, то приходилося зле: вироби втрачали свій колір, дзвін, ціну. Пробувши з місяць у дорозі, повертався гончар додому і без грошей, і без горшків, що мовою адамівських гончарів означало «затопити горшки в Дністрі».

Із спогадів старожилів села проглядає суворе, нужденне життя гончарів у дожовтневий період. Біда і злидні визирали з кожної шпарини селянської хати. Каторжна праця, постійне вологе повітря помешкань, у яких сушилися посуд, звели не одного бідка на той світ.

Нова сторінка в розвитку народних промислів розпочалася після Жовтневої революції. В 1921 році створюється Українська спілка художньої промислової кооперації, яка об'єднала сотні артілей та майстерень. Народні умільці звільнилися від гніту лихварів, перекупників. Саме в радянський час талант адамівського майстра-гончара Якова Бацуци (1856—1933 р.), вироби якого неодноразово експонувалися на обласних,

республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Художні традиції народного умільця наслідувала його дочка Олександра Пиріжок (1898—1983 р.). У 1967 році їй було присвоєно звання Заслуженого майстра народної творчості. Сьогодні Олександри Яківни немає в живих, але залишилися її чудові вироби зі свіжовипаленої глини, без поливи — глечики, миски, блюда, скорбонки, в яких вона зуміла розкрити щедрю душу працюючих подільських людей, їх мрії й уподобання. Вироби народної майстрині і сьогодні викликають великий інтерес у спеціалістів, любителів народної творчості. Вони експонуються в музеях СРСР, Англії, Канади.

Традиційні вироби гончарства — це свого роду народна пам'ять, що зберігає духовний досвід людей праці, зв'язує минуле з теперішнім і майбутнім. У народі кажуть, що не святі горшки ліплять. Однак, як показує практика, гончарство може жити і розвиватися лише за умови, коли майстри-умільці старшого покоління вирощують собі зміну, передають молоді свій багатий досвід.

Сьогодні, на жаль, спостерігається певне зниження якості виробів адамівської кераміки, її декоративного розпису. Сучасний посуд у більшості випадків — без будь-якого орнаменту, зрідка прикрашений у верхній частині дрібним геометричним візерунком. І лише вироби, що йдуть на спеціальне замовлення (частіше це вазонки і підвазонки), прикрашаються декоративним ліпленням. Тому й не дивно, що серед нинішніх виробів адамівчан рідко зустрічаються роботи, позначені високою майстерністю. Відійшли відомі майстрині кераміки Т. К. Матушак, О. Я. Пиріжок, а замінили їх ніким. Якщо раніше на ринку були представлені вироби кількох десятків гончарів (що, зрозуміло, змушувало постійно дбати про поліпшення якості, привабливості посуду), то зараз — одного, а в кращому випадку двох, чи трьох виробників. І все ж з впевненістю можна сказати, що гончарі Адамівки свого часу зробили значний внесок у розвиток української народної кераміки. Їх вироби стоять поряд з кращими зразками глиняних виробів України.

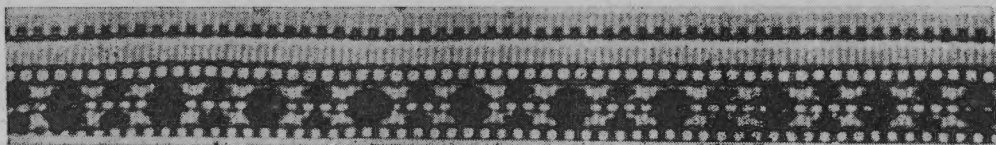
А. П. ГАВРИЩУК,
В. В. НЕЧИТАЙЛО,
І. В. РИБАК

Кам'янець-Подільський

² Див.: Труды Подольского историко-археологического общества. — Кам'янець-Подільський, 1904, вып. 10, с. 88—91.

³ Див.: Подол. епархиал. ведомости, 1905, № 14, с. 321—324.

⁴ Див.: Гагенмейстер В. Кераміка адамівського гончара Бацуци: Фотоальбом. — Кам'янець-Подільський, 1927; Гагенмейстер В. Глечики села Адамівки: Фотоальбом. — Кам'янець-Подільський, 1927.



Хроніка

ВИСТАВКА ТВОРІВ САМОДІЯЛЬНИХ МИТЦІВ КИЄВА «В ІМ'Я ЖИТТЯ»

Протягом грудня 1984—лютого 1985 рр. у виставочному залі Укрпрофради експонувалась Київська міська виставка робіт самодіяльних художників «В ім'я життя», присвячена 40-річчю Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні. Близько п'ятисот творів живопису, графіки, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва представили народні умільці столиці України на суд глядача. Про успіх виставки засвідчили сотні записів у книзі відгуків. Ось один з них: «Виставка захоплює, хвилює, тривожить пам'ять і змушує задуматись про майбутнє. Кожна з представлених робіт по-своєму цікава. — Р. Касимцева».

Майже всі учасники виставки — члени міського клубу художників-аматорів, створеного 1976 року при Київському між-опілковому Будинку самодіяльної творчості — робітники, педагоги, лікарі, наукові працівники, пенсіонери. На їх рахунок більше вісімдесяти загальних і персональних виставок. Роботи членів клубу з успіхом експонувались не тільки у Києві, а й у Москві, Ленінграді, інших містах Радянського Союзу, а також за кордоном.

В експозиції виставки постає вікопомний подвиг радянського народу у смертельному двобої з фашистською ордою. У живописних полотнах, графічних аркушах, скульптурних композиціях, творах декоративно-прикладного мистецтва втілений безприкладний в історії героїзм воїнів Країни Рад, які врятували світ від коричневої чуми.

В центрі експозиції — килим Л. Г. Максимової з профілем В. І. Леніна, безсмертний образ якого надихав наш народ на боротьбу з ненавистним ворогом. Мажорні золотаво-червоні тони орнаменту, що обрамлює профіль Ілліча, підкреслюють непереможність ленінських ідей.

Символічне полотно В. Ф. Лазебника «В ім'я життя». Жінка тримає в руках хліб-сіль на рушнику. Яскраві кольори її квітчастої блузи співзвучні рясноцвіттю весни, що буяє докруг. Образ трудівниці уособлює органічну єдність людини і приро-

ди, щедрот всеплодючої землі і невтомних рук. Мир, праця, щастя — ось без чого не може і до чого одвічно прагне людина-творець.

З цією роботою різко контрастує картина М. Ф. Шупія «Земля горить». Фашистські бомбардувальники несуть на нашу землю смерть. Село, діброва, поле — все охоплене криваво-червоним полум'ям. Чорні хмари диму затьмарили сонце. У вогненному вирі борсаються коні, люди. Однак ворог не всесильний, не непереможний. Стрімголов летять до землі збиті зорекри-лими соколами фашистські круки.

Як прокляття війни, звучить полотно М. І. Матяхіна «Бабин яр». Крижанисте проміння місяця з-за урвища вихоплює з мороку скорчені тіла страчених у яру. Фашисти продовжують стріляти і в мертвих. Зловісно полискують нагорі їх свинцево-холодні каски, гостро вриваються в тіла людей цівки автоматного та кулеметного вогню.

А ось за колючим дротом — зранені, закривавлені, змучені обличчя в'язнів гітлерівського концтабору. Їх очі палають жагучою ненавистю до ворога, незгасною вірою в перемогу (О. К. Лашкевич «Нескорені»).

Настигла правда-мста знавісних загарбників. Над палаючими Київськими горами, над кривавим від вибухів Дніпром розлітаються в друзки «юнкерси», «мессершміти», «хейнкелі». У нестримному пориві атакують загарбників радянські воїни. Нескінченними потоками переправляються через Дніпро понтонними мостами наші танки, гармати, легендарні «Катюші». А праворуч на полотні крізь завису вогню й диму проривається зображення Олександра Невського, його пророчі слова: «Хто до нас з мечем прийде, той від меча і загине» (В. С. Вокін «Воїнський подвиг»).

В. М. Навроцький у творі «Перша зима у визволеному Києві» передав пробудження життя в сплюндрованому фашистами місті.

Зворушлива картина С. П. Косенка «Следи війни». Серед лісової тиші поміж гічними молодими берізками і квітами-ромашками в'ється до обеліска незаростаюча стежина. Перед обеліском зупинилися в поклони бабуся з онуком. А поруч скор-

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3



А. В. Коняев.
На варті Батьківщини. Дерево, різблення.
Київ, 1984.



П. Л. Геєр.
Світильник «Вічний вогонь». Дерево, різблення.
Київ, 1984.

ботно хилить віти зраниєні осколками старий дуб, свідок смертельного бою з ворогом.

Безіменна висота, де колись до останнього подиху боролися з фашистами радянські бійці, ряхтить рясноцвітом. Біжать по ній закохані назустріч сонцю, осяяному дню (П. П. Цвіткова-Токарчук «На сьомому небі»). З цим полотном тематично перекликаються акварелі В. І. Гілевича «Мир тобі, земле», «Ні!» війні!».

Картина В. А. Паромова «Ранок» сповнена радості мирної праці на рідній землі. Над містом світає. Привітно світяться вікна будинків. Мчать по вулиці таксі, авто з хлібом, поспішають на роботу люди. Попереду — новий трудовий день, творчі пошуки. В усьому — спокійна, розмірена ритміка мирного життя наших людей.

Широко був представлений живописний та графічний портрет. В центрі уваги митців — образи безстрашних воїнів-визволителів (В. Н. Назарук «Партизанський командир Герой Радянського Союзу А. З. Одуха», В. Ф. Лазебник «Ветеран Великої Вітчизняної війни і праці модельний заводу «Більшовик» Данилов», І. П. Щитник «Учасник Великої Вітчизняної війни Н. М. Демиденко» та ін.). Сповнена теплоти і широти серія графічних портретів однополчан «Вони не в землю полягли навіки — перетворились в білих журавлів» В. П. Лебедева.

Чимало схвилюваних рядків у книзі від-

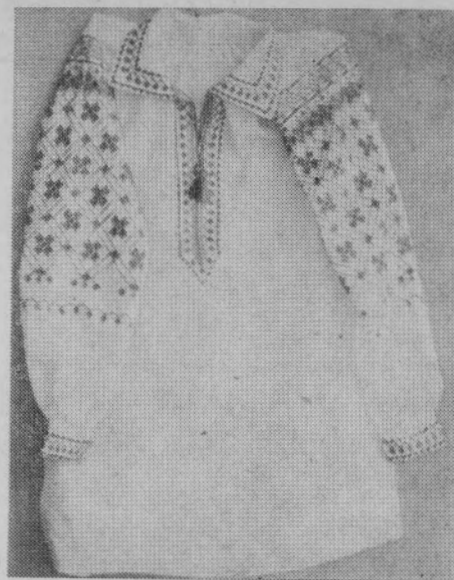
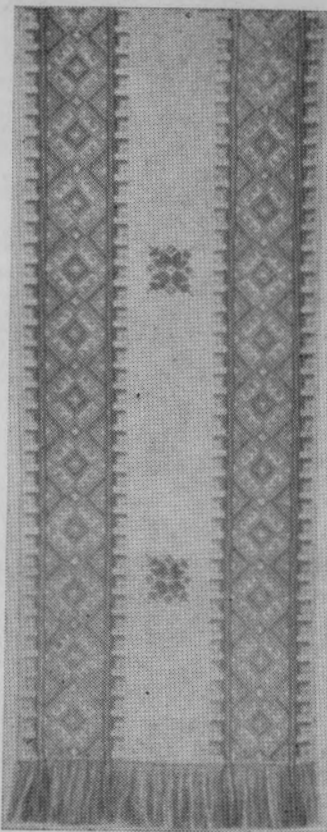
Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3

гуків присвячено живописній роботі С. І. Крушинського «Оленка». Образ золотоконої дівчинки, що ніжними рученятами обняла гічкий стовбурець берізки і замріяно дивиться в далеч, передано задушевно, зворушливо.

В численних пейзажах та натюрмортах художники з любов'ю відтворили красу рідного краю. Ось вільготна широчінь Дніпра. У сонячному мареві ледь вимальовуються ажурні арки пішоходного моста. На низькому вологому березі дерева рвучко простягають до сонця розбрунені віти (Б. К. Мироненко «Весняний ранок на Дніпрі»). Трепетний весняний легіт відчутний на полотнах Є. М. Годованюка «Рання весна», В. Л. Крючкова «Весною в Гідропарку». Гарячим подихом літа обдає пейзаж М. С. Скобельського «Поліські мотиви». Левада з розкриллям доріг, розлогі верби ніби мліють в розповені сонячного сйва. Є. І. Гуріненко передав осінню задуму, («Струмок восени»), Г. В. Андренко — чаризми («Зимовий пейзаж»). Тонке відчуття різких змін у природі протягом доби при-таманне полотнам Л. В. Томашука «Останній промінь», І. Т. Киянці «Після дощу».

Свіжістю, соковитістю барв позначені натюрморти М. Я. Нелеп «Бузок», Д. М. Малишева «Щедре літо», М. І. Бубляя «Осінній натюрморт». Урочисто-піднесений «Букет пам'яті» С. Т. Косенка.

Скульптурні, як і живописні та графічні, роботи здебільшого також присвячені військовій тематиці (триптихи Р. І. Кардина-



О. В. Білінська.
Блуза «Свято». Вишивка.
Київ. 1984.

Т. Д. Головащенко.
Доріжка «9 травня». Полотно, вишивка.
Київ. 1984.

ловської «Чекання» — оргскло, Л. С. Іващенко, «Похоронка. Повернення. Пам'ять» — шмот, композиції А. В. Коняєва «На сторожі Батьківщини», С. П. Сергєєва «Василь Тьоркін» — дерево, роботи В. О. Бикова в техніці тонованого гіпсу «Герой Радяйського Союзу Є. М. Полтавський» та «Ветеран громадянської і Великої Вітчизняної війни О. Д. Дячук».

Насичена драматизмом композиція В. М. Іващенко «Останній поєдинок» (шмот, гальваніка), де зображені футболісти київського «Динамо» після неймовірно напруженого поєдинка з фашистською командою, в якому вони перемогли. Обнявшись в останньому пориві радості і скорботи, горді, нескорені динамівці з презирством дивляться в наставлені на них дула фашистських автоматів.

Були представлені й декоративні вироби з дерева (світильник «Вічний вогонь» П. Л. Геера, скриньки О. Г. Потькала, тарілі Ф. Ф. Бондаренка, таця та кухлі А. М. Єфремова тощо).

Темі Великої Перемоги присвячений ряд зразків вишивки, тканиня, в'язання — до-

ріжка Т. Д. Головащенко «9 травня», го-белен Н. О. Гончаренко «Знову цвітуть каштани», панно в техніці макраме В. Б. Якушева «Зоря перемоги», гerdани Е. М. Литвинець «Пам'ять серця». Вони виконані в різних стилях, техніках, але всіх їх об'єднує щире прагнення умільців продовжувати і розвивати традиції народного декоративно-прикладного мистецтва. Хорошим художнім смаком позначені вишивані рушники О. П. Левченко, оздоблені вишивкою блузи О. В. Білінської та О. С. Забігайло, в'язаний одяг О. Є. Заграничної, В. І. Москалик, пояси та кулони І. Є. Мацієвської.

Виставка засвідчила, що самодіяльні митці Києва йдуть у ногу з життям, розв'язуючи актуальні теми, що хвилюють нашого сучасника. Однією з таких тем є героїка Великої Вітчизняної війни, так переконливо відображена в живописних, графічних, скульптурних і творах декоративно-прикладного мистецтва, репрезентованих на виставці.

С. М. МУЗИЧЕНКО

Київ

Наші автори

ВАРВАРЦЕВ М. М., доктор історичних наук, старший науковий співробітник відділу зарубіжної історіографії і проблем ідеологічної боротьби Інституту історії АН УРСР, автор праці «Буржуазне українознавство — знаряддя ідеологічних диверсій імперіалізму» (1976) та ін.

ВАРВАРЕЦЬКИЙ Ю. А., кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Становлення української радянської скульптури» (1972), «Мистецтво і глядач» (1975).

БРІЦИНА О. Ю., кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

БУРБЕЛА В. А., кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, автор праці «Література реального гуманізму» (1982) та ін.

КИРДАН Б. М., доктор філологічних наук, завідувач кафедри російської літератури Московського педагогічного інституту ім. В. І. Леніна, автор праць «Український народний епос» (1965), «Українские народные думы (XV — нач. XVII в.)» (1962), «Собиратели народной поэзии. Из истории украинской фольклористики XIX в.» (1974), «Народні співці-музиканти на Україні» (1980) (у співавторстві), упорядник збірки «Українские народные думы» (1972) та ін.

МАРКІТАН Л. П., кандидат історичних наук, науковий співробітник Відділу наукової інформації з суспільних наук АН УРСР.

ПРИБЕГА Л. В., декан архітектурного факультету Київського державного художнього інституту.

ШУМАДА Н. С., кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу слов'янської фольклористики, автор праць «Українсько-болгарські фольклористичні зв'язки (період болгарського відродження)» (1963), «Специфіка коротких пісенних жанрів сучасного слов'янського фольклору» (1973), «Сучасна пісенність слов'янських народів» (1978), «Народні пісні в записах Петра Козланюка» (1978), «Сучасна пісенність слов'янських народів» (1981), упорядник збірки «Коломійки» (1969), «Веснянки» (1985) та ін.

ЧЕПЕЛИК В. В., кандидат архітектури, доцент, завідувач кафедри рисунка Київського інженерио-будівельного інституту.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 с. — Ю. В. Лукін. Вічний вогонь. Папір, гуаш, Кременчук Полтавської обл. 1983. Фоторепродукція І. Є. Перцова, 4 с. — М. К. Муха. Квіти. Папір, акварель. Фоторепродукція П. М. Алексєєва. НА ТИТУЛІ: А. І. Вільхова. 40 років Великої Перемоги. Полотно, вишивка. Павлоград Дніпропетровської обл. 1984. У РУБРИКАХ: Зразки орнаментів вишивання і тканиня.

В ЖУРНАЛЕ

40-ЛЕТИЕ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ. 3. *Кирдан Б. П.* Массовые песни и фольклор периода Великой Отечественной войны. 12. *Шумада Н. С.* Песни борьбы и Победы. 20. *Брицына А. Ю.* Особенности развития народной песенности Великой Отечественной войны. 28. *Варварецкий Ю. А.* Героика Великой Отечественной войны в монументальной скульптуре. ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. 40. *Маркитан Л. П.* Монументальная лениниана на Украине в кинофотодокументах (1922—1941 гг.). 45. *Бурбела В. А.* Оружием народного слова (фольклор и творчество самодеятельных поэтов в передачах украинского радиовещания периода Великой Отечественной войны). 48. *Чепелик В. В.* Архитектурный памятник начала XX века. 54. *Прибега Л. В.* Мельницы украинского села XIX — начала XX века. 57. *Варварцев Н. Н.* Остап Вересай в первых итальянских публикациях. ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ. 61. *Транко З. А.* Народная одежда Подолля в собраниях Государственного музея этнографии народов СССР в Ленинграде. 63. *Горячева И. П.* Жанровая классификация украинской традиционной инструментальной музыки. 69. *Полянский О. А.* Многогранность таланта исследователя. ПУБЛИКАЦИИ. 72. *Рубай Г. Т.* Из песен о Великой Отечественной войне. 73. *Бех Е. А.* Песня Анастасии Натробы. СЪЕЗДЫ, КОНФЕРЕНЦИИ, СОВЕЩАНИЯ. 75. *Кутельмах К. Н., Павлюк С. П.* Карпато-Балканика: проблемы и перспективы (Международная научная конференция «25 лет МКККБ»). 77. *Лукьянюк К. Н., Юрийчук Н. И.* В ознаменование юбилея Ю. Федьковича. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. 80. *Барабан Л. И.* Незабываемый Максим Рыльский. 82. *Курочкин А. В.* Из работ белорусских этнографов. 83. *Данилюк А. Г.* Исследование народного жилища. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. 85. *Сорока Т. И.* Социально-бытовое положение женщин в современных семьях рабочих-металлургов Донбасса. 87. *Моисеев И. К.* В связи с юбилеем Победы. 88. *Яківчук А. Ф.* В музее Георгия Гараса. 89. *Гавришук А. П., Нечитайло В. В., Рыбак И. В.* Адамовские гончары. ХРОНИКА. 92. *Музыченко С. М.* Выставка произведений самодеятельных художников Киева «Во имя жизни».

IN THIS ISSUE

ON THE 40th ANNIVERSARY OF THE GREAT VICTORY. 3. *Kyrdan B. P.* Mass Songs and Folk-Lore of the Great Patriotic War Period. 12. *Shumada N. S.* Songs of Struggle and of the Victory. 20. *Britsyna O. Yu.* Peculiarities of Development of Folk Songs During the Great Patriotic War. 28. *Varvaretsky Yu. A.* Heroic Spirit of the Great Patriotic War in Monumental Sculpture. FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 40. *Markitan L. P.* Monumental Leniniana in the Ukraine in Film- and Photodocuments (1922-1941). 45. *Burbela V. A.* By the Arm of the Folk Word (Folk-Lore and Creative Work of Amateur Poets in Broadcasts of the Ukrainian Radio During the Great Patriotic War. 48. *Chepelyk V. V.* An Architectural Monument of the Early 20th Century. 54. *Prybega L. V.* Mill Constructions of the Ukrainian Village of the 19th — Early 20th Century. 57. *Varvartsev M. M.* Ostap Veresaj in First Italian Publications. TRIBUNE OF THE YOUNG RESEARCHER. 61. *Tranko Z. O.* Popular Cloths of Podillya in Collections of the State Ethnographic Museum of the USSR Peoples in Leningrad. 63. *Horyacheva I. P.* Genre Classification of the Ukrainian Traditional Instrumental Music. 69. *Polyansky O. P.* Versatility of Researcher's Talent. PUBLICATIONS. 72. *Rubaj H. T.* From Songs about the Great Patriotic War. 73. *Beh O. A.* A Song of Anastasia Natroba. CONGRESSES, CONFERENCES, MEETINGS. 75. *Kutelmakh K. N., Pavlyuk S. P.* Carpatho-Balkanika: Problems and Prospects (International Scientific Conference «25 Years of ICCCB»). 77. *Lukianyuk K. M., Yuriychuk M. I.* On Celebration of Yu. Fedkovych Jubilee. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 80. *Baraban L. I.* Unforgettable Maksym Rylsky. 82. *Kurochkin O. V.* From Researches of Byelorussian Ethnographers. 83. *Danylyuk A. H.* A Study of the People Dwelling. FROM OUR MAIL. 85. *Soroka T. I.* Social Conditions of Life of Women in Modern Families of Workers-Metallurgists in the Donbas. 87. *Moiseev I. K.* On the Occasion of the Victory Day Anniversary. 88. *Yakivchuk A. F.* In the Museum of Heorhy Haras. 89. *Havrishchuk A. P., Nechytailo V. V., Rubak I. V.* Adamivka Potters. NEWS ITEMS. 92. *Muzychenko S. M.* Exhibition of Works of Kiev Amateur Artists «In the Name of Life».

Науковий редактор С. Д. Зубков

Редактори відділів І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак.

Художні редактори М. І. Стратілат, Н. М. Абрамова

Технічний редактор Н. Є. Любич

Коректори О. М. Жмуйда, В. С. Гладка

Здано до набору 10.04.85. Підп. до друку 22.05.85. БФ 02102. Формат 70×108/16. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 12,13. Обл.-вид. арк. 11,17+вкл. 0,36=11,53. Тираж 5220 пр. Зам. 0-47.

Журнальне виробництво РВО «Поліграфкнига», 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 3 (193), май—июнь, 1985. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского 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 «Поліграфкнига», 252030 Киев, 30, ул. Леніна, 19



О. І. Губарен.
Травень 1945-го. Гравюра. Київ. 1975.



НАУКОВА ДУМКА

Нар. творчість та етнографія, 1985, № 3, 1—96