

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№4 1985





Е. М. Талашенко.
Ланно, Вишешка.
Київ, 1978.

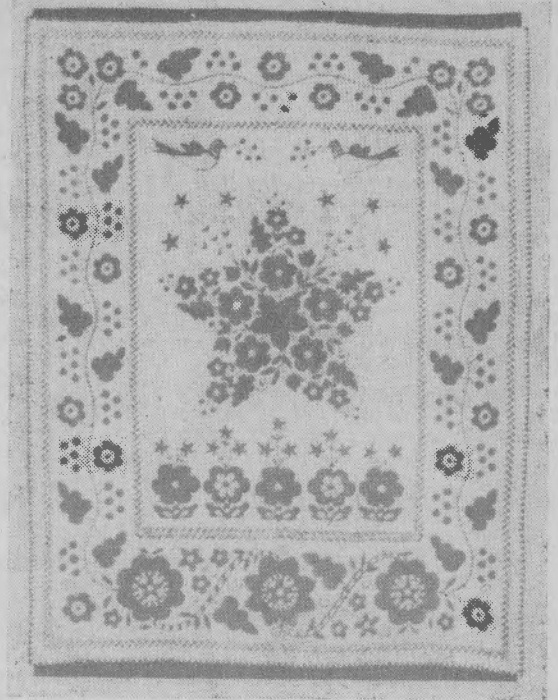
НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

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

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

№4 (194)
липень-серпень
1985

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА



Бібліотека Інституту
Мистецтвознавства, фольклору
та етнології
ім. М. Рильського АН УРСР

У ЖУРНАЛІ

НАЗУСТРІЧ ХХVII З'ІЗДУ КПРС

3. *Зубков С. Д.* Інститут ім. М. Т. Рильського в 11-й п'ятирічці: здобутки й перспективи

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

10. *Пазяк М. М.* Творення східнослов'янських прислів'їв та приказок за структурними моделями
18. *Юрченко М. С.* Українські фольклорні традиції в творчості Максима Березовського
27. *Гудченко З. С.* Народні традиції в сільській архітектурі
30. *Бабенко В. Я.* Традиції та інновації у житлі українських переселенців у Башкирії

ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

37. *Розуменко Ю. Г.* Етнографічне вивчення півдня України у ХІХ ст. (На матеріалах архіву Географічного товариства СРСР)

39. Шевчук Т. М. Із спостережень над фольклоризмом сучасної української поезії (60—80-і роки)
 44. Грабовецький Б. В., Сіреджук П. С. Солеварні промисли Прикарпаття

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

48. Білоус О. М. Пісенні скарби Прибужжя

З ФОНДІВ, КОЛЕКЦІЙ, АРХІВІВ

51. Луганська К. М. Звукозаписи М. Т. Рильського

З'ІЗДИ, КОНФЕРЕНЦІЇ, НАРАДИ

57. Пащенко Є. М. Свято фольклору в Загребі

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

61. Будівський П. О. Корисна і потрібна книжка
 63. Євсєєв Ф. Т. Нове видання антирелігійної творчості
 65. Попович Н. В. Книга про братів Хиждеу
 66. Бараг Л. Г. Дослідження українських казок Східної Словаччини

З НАШОЇ ПОШТИ

70. Майстренко О. І. Великий друг книги
 72. Леценко П. Я. Співець подвигів партизан
 74. Придатко Т. О. Клембівська вишивка
 76. Ханко В. М. Різьбяр і скульптор Петро Лісний
 78. Левенець С. Я. Грані творчості самодіяльного театру
 80. Неяченко І. І. Здобутки ялтинських аматорів
 82. Красовський І. Д. Різьбяр Михайло Ориск
 84. Піль Р. І. Старі й нові пісні Цеброва
 86. Конзин К. К. Символіка кольору та візерунка естонських народних тканин
 87. Фісун М. А. Музичний музей в Полтаві

ХРОНІКА

89. Гура Л. П. Республіканська виставка творів самодіяльного мистецтва
 92. Латанський С. В. Великій Перемозі присвячена
 92. Федичиниць В. С. Колекція дерев'яної різьби
 93. Дмитренко М. К. Дев'яносторіччя Насті Присяжнюк
 94. Лазарева Т. П. Виставка українського народного костюма

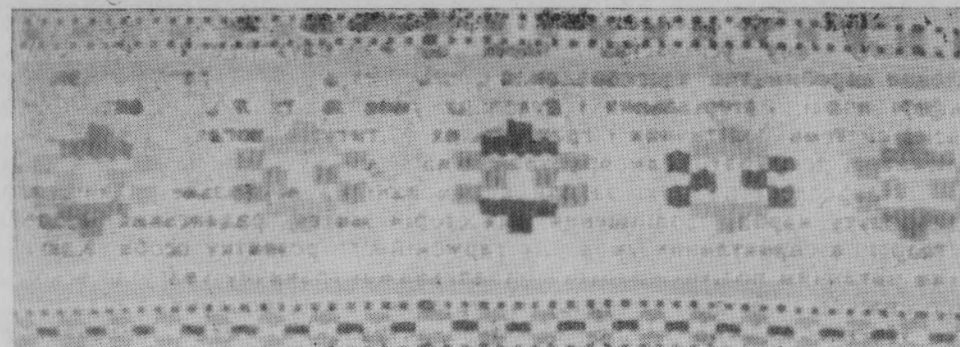
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

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. ДЕЯ,

С. М. МУЗИЧЕНКО
 (відповідальний секретар),
 В. І. НАУЛКО,
 А. В. ОРЛОВ
 (заступник головного редактора),
 М. М. ПАЗЯК
 (заступник головного редактора),
 О. А. ПРАВДЮК,
 О. К. ФЕДУРУК,
 Н. С. ШУМАДА

Адреса редакції:

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



Назустріч XXVII з'їзду КПРС

С. Д. ЗУБКОВ

ІНСТИТУТ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО В 11-й П'ЯТИРІЧЦІ: ЗДОБУТКИ Й ПЕРСПЕКТИВИ

Квітневий Пленум Центрального Комітету КПРС, заслухавши й обговоривши доповідь Генерального секретаря ЦК КПРС М. С. Горбачова, постановив скликати черговий XXVII з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу 25 лютого 1986 р. За постановою травневого (1985 р.) Пленуму ЦК Компартії України XXVII з'їзд Комуністичної партії України буде скликано 6 лютого 1986 р.

Кожний з'їзд партії великого Леніна знаменує певний етап вітчизняної історії, стає підсумком і оцінкою зробленого, накреслює напрями й перспективи дальшого розвитку, засвідчує якісні зрушення в світовому загально-історичному процесі.

«Наступний XXVII з'їзд КПРС, — як зазначив М. С. Горбачов, — безумовно, стане етапною віхою в розвитку країни. Його значення зумовлюється першорядною важливістю питань, що виносяться на обговорення, характером нинішнього періоду, новизною і масштабністю завдань, які постають перед суспільством»¹. Найважливішими, основоположними документами з'їзду після широкого обговорення в партії і країні стануть нова редакція Програми КПРС і Основні напрями економічного і соціального розвитку СРСР на найближчу п'ятирічку і до кінця нинішнього століття.

Підкреслюючи наступність стратегічного курсу партії, що в ленінському розумінні «означає неодмінний рух уперед, виявлення і розв'язання нових проблем, усунення всього, що заважає розвитку»², М. С. Горбачов відзначив великі успіхи країни в усіх галузях суспільного життя та глибокі соціальні зміни, які стали неминущими цінностями, невід'ємними рисами соціалістичного способу життя, та закликав неухильно додержуватись цієї ленінської традиції, «збагачуючи і розвиваючи нашу партійну політику, нашу генеральну лінію на вдосконалення суспільства розвинутого соціалізму». У доповіді визначено завдання та основні напрями внутрішньої і зовнішньої політики.

¹ Про скликання чергового XXVII з'їзду КПРС і завдання, зв'язані з його підготовкою та проведенням. Доповідь Генерального секретаря ЦК КПРС М. С. Горбачова. — Комуніст України, 1985, № 5, с. 5.

² Там же.

Необхідність дальших змін і перетворень для досягнення нового якісного стану суспільства визначає потребу науково-технічного оновлення виробництва, вдосконалення суспільних відносин, глибоких змін у сфері праці, матеріальних і духовних умов життя людей, активізації всієї системи політичних і громадських інститутів, поглиблення соціалістичної демократії, самоврядування народу.

Накреслені партією заходи спрямовані на неухильне підвищення добробуту народу, поліпшення всіх сторін життя радянських людей, створення сприятливих умов для гармонійного розвитку особи. Ключовим питанням політики партія й надалі вважає граничну увагу до всього, що стосується людини, її праці, матеріального благополуччя і відпочинку. Настійною вимогою дня, особливо актуальним постає питання про зміцнення порядку і дисципліни в широкому розумінні.

«Головні лозунги моменту, — зазначає М. С. Горбачов, — які треба зробити лейтмотивом наших передз'їздівських зборів, усієї підготовки до XXVII з'їзду партії, — це творча праця, єдність слова і діла, ініціатива і відповідальність, вимогливість до себе і товаришів»³.

Торкаючись завдань політико-виховної, ідеологічної роботи партії, якнайтіснішого зв'язку її з життям, Генеральний секретар ще раз наголосив не тільки на виховному, а й на політичному значенні викорінення формалізму й повчальності, марнослів'я, невміння говорити з людьми мовою правди. В пропаганді, в ідеологічній роботі в цілому повинно бути менше слів і більше діла, а ідейно-політичне виховання в усіх його формах має максимально підпорядковуватися головним завданням сучасності — прискоренню соціально-економічного розвитку країни.

Наголошено на потребах поліпшення роботи засобів масової інформації, покликаних «глибоко аналізувати події і явища, порушувати серйозні проблеми і пропонувати шляхи їх розв'язання, переконувати своєю змістовністю, оперативністю, інформаційною насиченістю»⁴. З новою силою постає нагальна потреба підносити ідеологічну ефективність нашої пропаганди.

Підкреслено велику роль літератури і мистецтва у збагаченні всього духовного життя новими цінностями, ідейному і моральному піднесенню радянської людини, наголошено на величезній відповідальності художньої інтелігенції перед суспільством.

З новою силою в сорокову річницю Великої Перемоги над фашизмом стверджено ленінський курс миру і мирного співіснування, визначений нашим суспільним ладом, нашою мораллю і світоглядом, та підкреслено необхідність дальшого зміцнення згуртованої співдружності соціалістичних держав, розширення різнобічного співробітництва, розвитку рівноправних відносин з іншими країнами на принципах рівності й однакової безпеки, виходячи з реальностей, які склалися в світі.

У світлі рішень квітневого (1985 р.) Пленуму ЦК КПРС та доповіді на ньому Генерального секретаря ЦК КПРС М. С. Горбачова вчені Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського у відділах, на партійних групах, Ученій раді і відкритих партійних зборах критично оглянули свою діяльність в XI п'ятиріччі й визначили головні напрями роботи на наступний період.

Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського здобув визнання, як провідна наукова установа в республіці по вивченню закономірності розвитку художньої й традиційно-побутової культури. Керуючись рішеннями XXVI з'їзду КПРС, постановами червневого (1983 р.) і наступних Пленумів ЦК КПРС, Інститут в XI п'ятиріччі зосереджував свої сили на розробці актуальних проблем духовної культури розвинутого соціалізму, прагнучи збільшити внесок учених в практику ідеологічної роботи й культурного будівництва.

Одним з центральних проблемних напрямів роботи було вивчення основоположного значення марксистсько-ленінської наукової спадщини,

³ Там же, с. 12.

⁴ Там же, с. 14.

рішень XXVI з'їзду КПРС і XXVI з'їзду Компартії України та наступних Пленумів партії для дальшого розвитку марксистсько-ленінської естетики, мистецтвознавства й художньої критики та, зокрема, в розробці методологічних проблем соціального статусу мистецтва, художнього процесу, реалізації функціональних можливостей мистецтва в процесі формування гармонійно розвинутої людини. Висвітлена історична роль нової Конституції СРСР, як документу, що підсумував здобутки попереднього розвитку соціалістичної художньої культури і визначив політико-правові основи дальшого підвищення ідеологічної й пізнавально-естетичної ролі мистецтва в духовному житті нашого суспільства. Наслідки цих розробок опубліковано в колективних монографіях «Програмні документи КПРС і методологічні проблеми мистецтвознавства», «Радянська Конституція і художня культура» та в інших дослідженнях (О. Лановенко «Соціальний статус мистецтва: уявлення, проблеми, рішення»).

В XI п'ятиріччі активізувалася увага до проблем ідейної спільності й взаємозбагачення художніх культур країн соціалістичної співдружності. Спеціальному аналізу були піддані сучасні процеси в образотворчому мистецтві ряду соціалістичних країн Європи, внесок художників у втілення історико-революційної тематики та боротьби з фашизмом і імперіалістичним мілітаризмом, розвиток традицій культурно-художніх взаємозв'язків слов'янських народів соціалістичних держав.

Наукові розробки за цією проблематикою узагальнені в колективних працях «Мистецтво соціалістичних країн Європи на сучасному етапі», «Українське мистецтво у міжнародних зв'язках» та в монографіях Н. Шумади «Сучасна пісенність слов'янських народів», Є. Пашенка «В. Назор і фольклоризм у хорватській літературі».

У Болгарії під двома титулами — нашого Інституту та Інституту музикознавства Болгарської Академії наук опубліковано в двох томах «Народні пісні болгар в Українській і Молдавській РСР».

Спільно з Науковим об'єднанням мистецтвознавства Болгарської Академії наук підготовлена колективна монографія «Єднання народів — єднання культур». У координації з Інститутом етнографії ім. М. Миклухо-Маклая АН СРСР (Ленінградське відділення), Інститутом мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН Білоруської РСР завершена перша в радянській і зарубіжній науці історико-порівняльна синтетична праця «Слов'янська фольклористика. Нариси розвитку й матеріали». У збірнику «Методологічні засади слов'янської фольклористики» згруповано статті, в яких розвиток сучасної фольклористичної славістики постає, як боротьба за утвердження в ній марксистської методології.

Збірники «Музичне мистецтво і формування нової людини» та «Музичне мистецтво соціалістичного суспільства. Проблеми духовного збагачення особистості» підготовлені також з участю вчених країн соціалістичної співдружності.

Важливе значення для утвердження прогресивних засад у слов'янознавчій науці мав проведений у Києві IX Міжнародний з'їзд славістів, у підготовці й здійсненні якого брав участь весь колектив Інституту.

Одним із провідних проблемних напрямів була наукова розробка теоретичних і прикладних питань дієвості художньої і традиційно-побутової культури, як фактора духовного збагачення суспільства. Вивчалися процеси прилучення мас до самодіяльної художньої творчості та перспективи їхньої художньо-творчої активізації на сучасному етапі, зросту духовного, пізнавально-виховного потенціалу сучасного радянського мистецтва та традиційно-побутової, зокрема обрядової культури, взаємозв'язку прогресивних народних традицій і сучасного творчого пошуку майстрів мистецтв. За цією проблематикою підготовлено і видано цикл колективних праць — «Художня культура і гармонійний розвиток особистості», «Соціалістична культура і художня активність мас», «Художня і традиційно-побутова культура народу», «Соціалістичний спосіб життя і проблеми мистецтвознавства».

Значний внесок учених Інституту в розробку актуальних проблем взаємозбагачення культури і мистецтва братніх народів нашої країни. В циклі монографій, присвячених цій проблематиці, досліджувалися мистецтвознавчі і етнофольклористичні питання соціалістичної інтернаціоналізації культури, ролі передової російської культури в цьому процесі, збагачення видової й жанрової систем багатонаціонального радянського мистецтва, міжнаціональних взаємодій у народній творчості, етнічного зближення в родинно-побутовій сфері, розвитку міжнаціональних шлюбів та ін. Наслідки здійснених студій подано в колективній монографії «Українське мистецтво в міжнаціональних зв'язках» та в дослідженнях О. Правдюка «Міжнаціональні зв'язки в музичному фольклорі», А. Пономарьова «Міжнаціональні шлюби в УРСР і процес інтернаціоналізації», Т. Рудої «Взаємозбагачення художніх культур народів СРСР». Завершена колективна, спільно з етнографами АН Молдавської РСР монографія «Українсько-молдавські етнокультурні взаємозв'язки в період розвинутого соціалізму».

Плідності веденої Інститутом роботи в цьому важливому напрямі сприяють науково-творчі зв'язки з спорідненими інституціями Москви, Ленінграду, академії наук братніх республік, які в XI п'ятиріччі зміцнили й набули дальшого розвитку.

Інститутом здійснюється багатоаспектна розробка проблем історичного розвитку українського професійного мистецтва і народної культури та сучасного художнього процесу в республіці. Ці дослідження проводилися на рівнях основних видів мистецтва (музичне мистецтво, кінематографія, театральне мистецтво, образотворче і декоративно-прикладне мистецтво), його жанрової системи, провідних стильових напрямів, загалом художнього життя республіки. Наслідки вивчення подано в циклі колективних праць та індивідуальних монографій («Київ музичний», В. Фоменко «Робітничий клас в українському радянському образотворчому мистецтві», І. Вериківська «Становлення української радянської сценографії», В. Рубан «Український портретний живопис», Д. Степовик «Українська графіка XVI—XVII ст.», С. Зінич «Характер. Тип. Екран», М. Пазяк «Українські прислів'я та приказки», М. Селівачов «Декоративне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві», Т. Косміна «Сільське житло Поділля», Н. Гаврилюк «Картографування явищ духовної культури», Ю. Станішевський «Режисюра в українському радянському музичному театрі», Л. Артюх «Народна їжа українців і росіян північно-східних районів України», Т. Кара-Васильєва «Полтавська народна вишивка», Г. Довженок «Дитячий фольклор», О. Дей «Спілкування майстрів культури з народною поезією», В. Кузик «Українська лірична пісня», Ю. Косач «Драматургія і режисюра документального телефільму» та ін.).

Навіть цей далеко не вичерпний перелік дає належне уявлення про характер і спрямування наукових пошуків у цьому виключно важливому напрямі.

На окрему увагу заслуговує фольклористично-публікаційна робота над фундаментальним зведеним багатотомним виданням українського фольклору, мета якого — зберегти й використати в естетичному, духовному й моральному вихованні зразки всесвітньо-відомої словесно-музичної культури народу, та іншим великої історико-документальної ваги виданням — серією унікальних записів фольклору, здійсненого діячами української та інших східнослов'янських культур. Саме вони становлять основу популярних публікацій, широко використовуються художньою самодіяльністю. Зокрема, з ініціативи Інституту й при безпосередній його участі видавництво «Дніпро» розпочало 15-томне популярне видання добірних зразків народної творчості (надруковано вже два томи), а видавництво «Музична Україна» веде серії «Народні пісні у записах письменників» і «Народні пісні у записах діячів культури».

Подано на виробництво тритомну «Історію українського радянського кіно», в якій узагальнено розвиток наймасовішого з мистецтв на Україні, що переконливо засвідчує торжество принципів ленінської по-

літики Комуністичної партії в галузі культури й мистецтва, вірність українських кінематографістів принципам партійності й народності мистецтва соціалістичного реалізму, ідеям дружби народів СРСР.

Завершуються тритомна «Історія українського народного декоративного прикладного мистецтва» та тритомне видання «Українська класична музична спадщина». У цих працях висвітлено історичні шляхи розвитку даних мистецтв, зародження на їхній основі художньої промисловості та професійних осередків, визначається роль їх у піднесенні загальної культури народу.

Одним із основних проблемних напрямів наукових досліджень є критичний аналіз буржуазних антимарксистських концепцій в галузі мистецтвознавства, фольклору й етнографії, викриття буржуазно-націоналістичних фальсифікацій історії й сучасного стану духовної культури українського народу. В наукових розробках піддаються критиці так зване безвідповідальне мистецтво буржуазного світу, сучасні концепції деїдеологізації і дегуманізації художньої творчості, соціальних функцій «масової культури». Наслідки досліджень подано в монографіях М. Гончаренка «Протиборство двох культур і відповідальність мистецтва», Л. Лапокниш «Буржуазна масова культура: теоретичні й соціальні основи», В. Келембетової «Сучасна буржуазна соціокультурна антропологія», Н. Капельгородської «Сучасний пригодницький фільм».

У нинішньому п'ятиріччі посилюється зв'язок наукових досліджень Інституту з практикою ідеологічної роботи й культурного будівництва в республіці. Розробка деяких актуальних проблем набула характеру науково-виробничого циклу. Це, зокрема, дослідження питань нової радянської обрядовості, результати яких узагальнені в колективних і індивідуальних монографіях («Свята та обряди трудящих Києва», В. Келембетова «Соціально-побутова функція радянської обрядовості»), статтях, рекомендаціях по проведенню окремих обрядів («Урочисте посвячення в хлібороби», «Золоте і срібне весілля» та ін.) для Комісії по радянських традиціях, святах та обрядах при Раді Міністрів УРСР, а також у доповідях на Всесоюзних сесіях і наукових конференціях (Ленінград, Баку, Нальчик та ін.).

Спільно з міською комісією по радянських традиціях, святах та обрядах здійснено етносоціологічне дослідження «Громадська думка про обряд урочистої реєстрації шлюбу», а з Київським обкомом ЛКСМУ — розробка «Закріплення молоді на селі». На базі виробничого об'єднання «Київ» та заводу Арсенал ім. В. І. Леніна вивчено ефективність впровадження нової обрядовості, складено відповідні записки з узагальнення досвіду роботи груп сприяння впровадженню нової обрядовості згаданих підприємств.

Інститут брав участь у розробці відповідних до його профілю розділів «Плану економічного і соціального розвитку Києва» на 1981—1990 роки і на дальшу перспективу до 2005 року та у підготовці доповідних і службових записок про роль преси в формуванні громадської думки про мистецтво як фактор естетичного виховання, про роль пропаганди класичної художньої спадщини в праві дальшого поліпшення ідеологічно-виховної роботи засобами мистецтва, про висвілення проблем сучасного мистецтва республіканською пресою, про тенденції розвитку мистецтва в окремих зарубіжних країнах та ін.

Все це разом, звичайно, надавало науковій роботі більшої оперативності у відповіді на потреби сучасного процесу.

Зміцнили зв'язки й співробітництво з творчими й громадськими товариствами та організаціями, насамперед — з спілками композиторів, художників, кінематографістів, театральним товариством, товариством охорони пам'яток історії та культури, «Знання» та ін. Практично жодна громадсько-творча організація не обходиться без залучення фахівців Інституту, чим наочно стверджується його справжній громадський статус.

Співіснування в межах однієї наукової установи осередків, які спеціалізовано репрезентують ряд широких наукових дисциплін, надає

можливість єднання даних наук як у вивченні кардинальних теоретичних проблем розвитку духовної культури суспільства, так і у вирішенні питань, тісно пов'язаних з практикою культурного життя, що саме й відповідає принциповій вимозі наукової школи, започаткованої академіком М. Т. Рильським, про співдружність і активну взаємодію наук, посилену увагу до досліджуваного об'єкту як цілісності, врахування нероздільності і взаємозв'язку всіх його аспектів, забезпечення комплексного підходу до досліджуваних процесів і явищ. З одного боку, комплексність передбачає не злиття чи нівеляцію певних наук, а навпаки — такий розвиток кожної з них, який забезпечував би максимальне їх зближення. З іншого боку, набирає ще більшого значення спрямування наукового процесу в республіці та організація спільної роботи з науковими центрами братніх республік і головними закладами АН СРСР, здійснювана Науковою радою з проблеми «Закономірності розвитку художньої творчості і традиційно-побутової культури радянського народу» Відділення літератури, мови та мистецтвознавства АН УРСР, що функціонує при Інституті. Певні наслідки в цьому плані вже є: науковці Інституту виступають співавторами багатьох комплексних тем, що виконуються або координуються іншими науковими центрами країни («Історія советського кино», «Історія искусства народов СССР», «Історія музики народів СРСР», «Історія советського театроведення», «Історія Української РСР», «Історія Києва»). Інститут виступає співавтором підрозділу «Вплив НТП на систему потребності соціалістичної особистості» Комплексної програми науково-технічного прогресу та його соціально-економічних наслідків на 1991—2010 рр. по Українській РСР, бере участь у підготовці «Зводу пам'яток історії та культури СРСР по УРСР», виступає координатором по УРСР колективної праці «Самодіяльна художня творчість народів СРСР. Нариси історії». В свою чергу, до виконання певних тем Інститут залучає фахівців з інших наукових і учбових закладів та установ країни.

Крім важливої експозиційної роботи, відтутню науково-дослідну діяльність здійснювало Львівське відділення Інституту, утворене Президією АН УРСР 1982 р. на базі Львівського музею етнографії та художнього промислу.

Оглядаючи діяльність Інституту, констатуємо певні здобутки, доводиться визнати, що його робота в XI п'ятиріччі не в усьому відповідала сучасним вимогам. Не повністю використовується досі його науковий потенціал, як центру комплексних міждисциплінарних розробок проблем художньої та традиційно-побутової культури. Уповільнено розвиваються дослідження на стику етнографії й фольклористики, загальної теорії мистецтва і конкретних мистецтвознавчих дисциплін.

Інститут гостро відчуває потребу дальшого розгортання соціоетнографічних і соціокультурознавчих аспектів своєї проблематики, а також поглиблення критичних аналізів сучасних буржуазних концепцій у галузі мистецтвознавчих і етнофольклористичних наук. Не можна вважати достатньо ефективним і вплив Інституту на сучасний культурно-художній процес у республіці та практику ідеологічної роботи. Потребу суттєвого посилення виконавча й трудова дисципліна, недостатній рівень якої виявився в порушенні строків завершення ряду важливих праць.

Центральний Комітет Компартії України в постанові «Про роботу інститутів Секції суспільних наук АН УРСР по виконанню рішень ХХVI з'їзду партії, червневого (1983 р.), наступних Пленумів ЦК КПРС» вказав, зокрема, на те, що не дають належної теоретичної і практичної віддачі деякі дослідження окремих інститутів АН УРСР, у числі яких названо й Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, і поставив перед науковцями нові важливі завдання. На виконання цієї постанови Інститут розробив комплекс заходів, спрямованих на активізацію наукових розробок магістральних проблем духовної культури розвинутого соціалізму, подальше розгортання фундаментальних досліджень і підвищення внеску науки в практику ідеоло-

гічної роботи, зросту позитивного впливу на культурно-художнє життя республіки, переборення конкретних відзначених у постанові недоліків.

Проаналізовано й у світлі матеріалів квітневого (1985 р.) Пленуму ЦК КПРС та травневого (1985 р.) Пленуму ЦК Компартії України уточнено тематику наукових досліджень на XII п'ятиріччю, розроблено заходи, спрямовані на посилення ефективності наукового виробництва та агітаційно-пропагандистської роботи, вдосконалення підготовки кадрів та забезпечення належного рівня виконавської й трудової дисципліни.

У XII п'ятиріччі передбачається дальше розгортання фундаментальних досліджень. Буде завершена шеститомна «Історія української музики», перші три томи якої (дореволюційний період) побачать світ, та підготовлена до друку тритомна «Історія українського радянського театру». Інститут виступить співавтором багатотомного комплексного видання ЮНЕСКО «Нариси історії культури слов'ян».

Повніше використовуватимуться можливості Інституту, як центру комплексного, в тому числі — міждисциплінарного, дослідження процесів і явищ художньої та традиційно-побутової культури. Планується підготовка пов'язаних з цією проблематикою колективних праць «Художнє, як проблема теорії й практики», «Методологічні проблеми взаємодії національних художніх культур в умовах розвинутого соціалізму», «Етнокультурні традиції в системі соціалістичного способу життя».

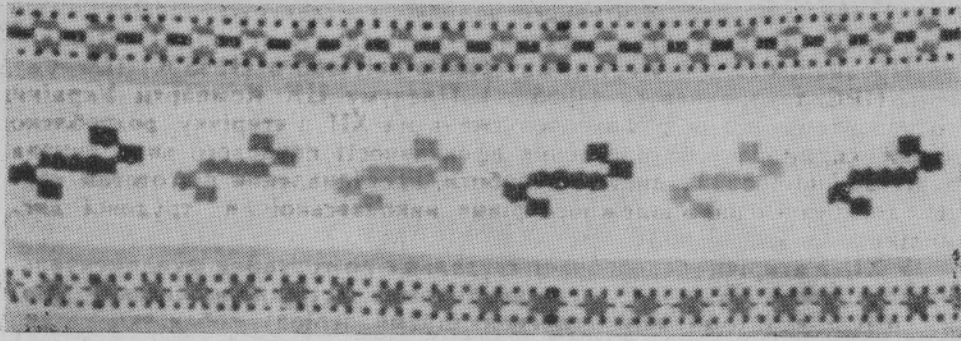
Активізується розробка питань сучасного культурно-художнього процесу та його значення в духовному житті республіки. Передбачено, зокрема, підготувати такі колективні праці, як «Сучасні етнокультурні процеси в УРСР», «Український фольклор. Сучасний стан і перспективи розвитку», «Ідеологічна дієвість музичного мистецтва і засоби масової інформації», «Традиції й новаторство радянського кіномистецтва», «Мистецтво в інтернаціональному і патріотичному вихованні», «Проблема героя в сучасному мистецтві соціалістичних країн». На матеріалах планованої разом з творчими спілками республіканської науково-теоретичної конференції «Сучасний художній процес і прилучення мас до мистецтва в умовах розвинутого соціалізму» буде також видано підсумковий збірник.

У наступній п'ятиріччі маємо суттєво поглибити й розширити контрпропагандистську діяльність. Крім систематичного критичного аналізу сучасних реакційних буржуазних уявлень по конкретних питаннях мистецтвознавства, фольклористики і етнографії, спеціальних оглядів поточної буржуазної наукової періодики, циклу статей та службових і доповідних записок, планується підготовка монографій та дисертацій («Сучасний кінопроцес і ідеологічна боротьба», «Критика буржуазно-націоналістичних концепцій розвитку кіномистецтва Радянської України», «Апологетика модернізму в сучасному мистецтві США» та ін.).

Здійснення накресленої на XII п'ятиріччю програми наукової роботи передбачає дальше поліпшення підготовки кваліфікованих кадрів, вдосконалення структури Інституту, зокрема, укрупнення існуючої системи наукових підрозділів, формування проблемних секторів і спеціальних наукових груп для активізації розробки актуальних і малодосліджених питань сучасного культурно-художнього процесу та соціального функціонування народного й професійного мистецтва, актуалізацію тематики й піднесення ідейно-теоретичного рівня публікацій журналу «Народна творчість та етнографія» та ряд інших різного масштабу заходів, визначених сучасними потребами й суспільними вимогами.

Готуючись до ХХVII з'їзду КПРС та ХХVII з'їзду Компартії України кожний учений Інституту усвідомлює свою позицію помічника партії й бійця на ідеологічному фронті, що своїми працями має утверджувати торжество великої справи, якій підпорядковані думи й помисли всіх радянських людей.

Київ



З історії науки, культури та побуту

ТВОРЕННЯ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ ПРИСЛІВ'ІВ ТА ПРИКАЗОК ЗА СТРУКТУРНИМИ МОДЕЛЯМИ

У національних фондах паремій вагоме місце займають однотипні за будовою зразки, які утворені за відповідними структурними моделями. Початки їх творення губляться десь в глибинах віків, багато які пройшли довгу історію свого розвитку і залишаються продуктивними й сьогодні. За спостереженнями вчених, кількість таких моделей протягом багатовікового розвитку паремій весь час збільшується, а гнізда, що входять до них, обростають новими й новими зразками. Причиною такої живучості моделей є те, що вони становлять канву, на якій народ — художник і мислитель — вишиває свої узори¹.

Вивчення структурної пареміології найбільше пов'язане із спробою створення міжнародних класифікацій паремій на основі їх спільних структурних моделей у різних народів. Це привело до інтенсивного вивчення архітектури національних фондів паремій, виділення типів, які мають паралелі серед прислів'їв інших народів². Поряд з цим почали будуватись класифікації з використанням паремій багатьох народів. У вітчизняній пареміології в цьому напрямку найбільше працював російський дослідник Г. Л. Пермяков, який на основі розробленої ним класифікації (за структурним принципом) упорядкував великий збірник «Пословицы и поговорки народов Востока» (1968, 2-е вид. — 1981). Вчений обґрунтував цю класифікацію у монографії «От поговорки до сказки. Заметки по общей теории клише» (М., 1970) та в ряді статей пізнішого часу³.

Класифікація Г. Л. Пермякова ґрунтується на дедуктивному розподілі паремійних фондів на логіко-семіотичні універсальні групи, що мають відповідні логічні зв'язки. Ці зв'язки розглядаються як знаки ситуації або відносин між ними. Універсальні групи членуються

на інваріантні пари і типи відносин, що моделюються у прислів'ях. Проте, як це відзначають інші пареміографи, у рубрики запропонованої дослідником класифікації важко втиснути все розмаїття паремійного матеріалу. Крім того, ігнорування семантики конкретних реалій у прислів'ях робить цю класифікацію дуже загальною, а конструктивні види і типи розпливчастими⁴.

Фінський учений Матті Куусі на противагу дедуктивній класифікації Г. Л. Пермякова запропонував індуктивний метод класифікації на основі бінарних опозицій прислів'їв. Систематизована ним частина кількісних прислів'їв ділиться на групи і підгрупи, а ті вже вміщують паремійні одиниці тематичних розрядів. Учений здійснив класифікацію розряду кількісних прислів'їв, утворених за моделлю *один — два (багато), один — всі*. Але й ця класифікація, на думку угорського вченого В. Фойта, надто розтягнута у виборі груп і підгруп, тому навіть важко передбачити, скільки таких груп потрібно, щоб охопити величезний за обсягом і різноманітний за тематикою і структурою фонд прислів'їв багатьох народів⁵.

Латвійська дослідниця Е. Кокаре, вивчаючи спільні паралелі у прислів'ях кількох народів, групує їх у відповідні типи, подібні до бінарних опозицій. Але на відміну від попередніх дослідників вона обмежує типи висловами, що мають подібне тематичне спрямування, а прислів'я з однаковою структурою і різними темами відносить до різних типів⁶. Литовський учений К. Грігас простежує спільні паралелі в прислів'ях балтійських, слов'янських і ряду західно-європейських народів⁷.

Більшість пареміологів схиляється до думки, що перед тим, як класифікувати прислів'я у міжнародному масштабі, слід вивчити і систематизувати за спільними моделями національні фонди паремій, виявляючи при цьому спільні для ряду культур образи та структурні моделі. На цій основі, абстрагуючись від часткових особливостей, можна будувати міжнародну класифікацію.

У кожному національному паремійному фонді є чимало висловів, утворених за відповідними структурними моделями, які мають аналогічні паралелі в прислів'ях інших народів. Як правило, вони охоплюють ряд тематичних груп, більшість з них має розгалужені гнізда варіантів. Їх вивчення дає можливість глибоше зрозуміти як внутрішні закони творення паремійних структур в національному фонді, так і простежити різні форми зв'язків, які існували й існують між пареміями різних народів.

У цій статті зроблено спробу виділити з різних тематичних груп українських прислів'їв найбільш поширені структурні моделі, які мають паралелі в російській та білоруській пареміографії.

Найпростішою за будовою є універсальна логічна структура тотожності двох понять, ознак, дій (формула $A=B$). Вона зустрічається у всіх тематичних групах прислів'їв, вжитих у прямому і переносному значеннях. Вислови з прямим значенням цієї моделі — це переважно логічні судження. Образні вислови можуть мати подвійне пряме й переносне значення або вживатися тільки в переносних. Тематично ці вислови дуже строкаті, граматично становлять собою типи простих двоскладних речень, рідше — складносурядних. Прислів'я цієї моделі творилися в середовищі людей, які вели багатовікові спостереження над

¹ Гаєрин С. Г. Фразеологія сучасного російського мови в аспекті теорії відображення. — Пермь, 1974, с. 233.

² Кокаре Э. Я. Интернациональное и национальное в латышских пословицах и поговорках. — Рига, 1978, 294 с.

³ Пермяков Г. Л. О смысловой структуре пословицных изречений. — В кн.: Пареміологічний збірник. — М., 1978, с. 105—135.

⁴ Кууси Матті. К вопросу о международной системе пословицных типов. — В кн.: Пареміологічний збірник. — М., 1978, с. 78—80.

⁵ Фойт В. Разработка общей теории пословиц. — В кн.: Пареміологічний збірник, с. 233.

⁶ Кокаре Э. Я. Критерии интернационального и национального характера паремий. — В кн.: Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. — М., 1980, с. 160—191; Кокаре Э. Я. Теория и практика сравнительной пареміологии. — В кн.: Фольклор. Образ и поэтическое слово в контексте. — М., 1984, с. 274—288.

⁷ Грігас К. Методологіческие вопросы сравнительного изучения балтийских и славянских пословиц. — Вильнюс, 1978, 29 с.

природою, її явищами, рослинним і тваринним світом, давали оцінку своєї трудовій діяльності («Земля — наша мати»⁸, «Місяць — бурлацьке сонце», «Велике дерево поволі росте», «Дружні сороки орла закликають», російські: «Время — судья»⁹, «Синичка — воробью сестричка», «Капля камень долбит», «Труд человека кормит, а лень портит»; білоруські: «Летні дзень — рок»¹⁰, «Год — вялік чаловек», «Ноч — маці», «Канец — дзелу вянец»), характеризували родинне життя, взаємини, давали оцінку поведінці і діяльності людей («Невістка — чужа кістка», «Здоров'я — всьому голова», «Розум — скарб людини», рос.: «Любовь правдой крепка», «Хороший сосед — клад», «Детки — радость, детки — горе», «Знание — сила»; білор.: «Ласка — горы разбивае», «Муж — галава ў хаце», «Удоўка — бедна галоўка», «Розум — найлепшае багацце»), відбивали соціальні відносини, несправедливість в експлуаторському суспільстві («Нужда закон ломить», «Біда людей една», «Громада — великий чоловік», «Правда очі коле», «Горе гострить розум»; рос.: «Беда беду накликает», «Наше житье — волчье витье», «Сила солону ломит», «Нужда всему научит», «Кулак да поп — два сапога пара»; білор.: «Белыя рукі чужой працай жывуць», «Панскае слова цешлае»), показують становлення нового, радянського життя («Партія — совість народу», «Леніна заповіти знають старі й діти», «Жити — народу служити», «Матросу солдат — по зброї брат»; рос.: «Леніна завет — на тысячу лет», «По-ленински жить — народу служить», «Расцветает наша доля на колхозном поле»; білор.: «Партыя — мудрасть народа», «Слова партыі — закон», «Харошая доля з калхазнаго поля» та ін.).

Прислів'я, утворені на *тотожності*, мають два основні компоненти: тему і рему, але, з свого боку, кожен з компонентів може вбирати в себе різні факультативні слова, уточнення, надаючи висловленому додаткових відтінків. Особливо поширеними є вислови, у яких подовжена друга частина — рема («Вовк линяє, а вдачі не міняє», «Попа м'яко стелять, та твердо спати»; рос.: «Пожалел волк кобылу, оставил хвост да гриву», «Земля — тарелка: что положишь, то и возьмешь»; білор.: «Сабака на сене ляжыць: сам не есць і другому не дає», «Хата без дзяцей — магіла, а з дзяцьмі — базар»).

Близькою до попередньої є компаративна модель (*А як Б*), продуктивна у всіх слов'ян. Багато висловів цієї моделі мають елементи, що уточнюють основну думку. Частини прислів'їв з'єднуються з допомогою індикатора порівняння *«як»* (в рос.: *«как»*, *«что»*, в білор.: *«як»*, *«что»*). Прислів'я цієї моделі належать до різних тематичних груп, друга частина в більшості вживається з пояснювальними словами: укр.: «Дівчина, як тінь: ти за нею, вона від тебе, ти від неї, вона за тобою», «Гість, як невільник: де посадять, там і сидить», «Діти, як квіти: поливай, то й ростимуть», «Багач, як собака: на своєму лежить, а хвіст перекинув на чуже», «Панщина, як гадюка: життя наше отруїла», «Сльози, як роса: зійде сонце й висушить», «Куркулі, як вовки: скрізь блукають, в колгоспні двори заглядають»; рос.: «Голый, что святой: беды не боится», «Дружба, что стекло: сломаешь — не починаешь», «Клевета, что уголь: не обожжет, так замазает»; білор.: «Дзеўка, як вярба: іх усюды пересаджваюць», «Слово, як птушка: выпускай — не вернеш»).

⁸ Тут і далі зразки українських прислів'їв цитуються за виданнями: Номис М., Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. В. Марковича і других. СПб., 1864.—304 с.; Галицько-руські народні приповідки. Зібрав, упорядкував і пояснив др. І. Франко, т. 1—3. В шести випусках.—Етнографічний збірник, т. 10, 16, 23, 24, 27, 28, Львів, 1901—1910; Українські народні прислів'я та приказки. К., 1955.—447 с.; Українські прислів'я та приказки. К., 1984.—390 с.

⁹ Тут і далі зразки російських прислів'їв подаються за виданнями: Пословицы русского народа. Сборник В. Даля.—М., 1957.—991 с.; Рыбникова М. А. Русские пословицы и поговорки.—М., 1961.—232 с.; Жигулев А. М. Русские пословицы и поговорки.—М., 1969.—448 с. Русские пословицы и поговорки. Сост. Э. В. Померанцевой.—М., 1973.—80 с.

¹⁰ Зразки білоруських прислів'їв наводяться за збірками: Носович И. И. Сборник белорусских пословиц.—СПб., 1874; Беларускія прыказкі, прымаўкі і загадкі. Склаў Яўген Рапановіч.—Мінск, 1974.—382 с.; Прыказкі і прымаўкі у двох кнігах. Складанне М. Я. Грынблата.—Мінск, 1976, кн. 1.—560 с.; кн. 2.—616 с.

Аналогічно побудована і заперечна модель компаративного типу, яка має ті ж компоненти, але між ними є заперечення *«не»*. «Слово не горобець: випустиш — не піймаєш», «Чужий рот не хлів: не зачиниш, як розчиниться», «Любов не пожежа: займеться, не погасиш», «Правда не ворона: за хвіст не схопиш»; рос.: «Стыд не дым: глаз не ест», «Работа не заяц: в лес не убежит», «Слово не воробей: вылетит — не поймаешь»; білор.: «Двор не коза: не збяжыць», «Хлеб не невестка: які спячэцца, такі з'есца», «Матка не граматка: за злотку не купіш».

Досить продуктивною є модель *тотожності*, побудована на *семантичному паралелізмі* обох її частин. Переважна більшість зразків цього типу пісенного походження, граматично модель має форму складносурядного речення. Однаково продуктивна у всіх трьох східнослов'янських мовах: укр.: «Нема в світі цвіту цвітнішого над маківочку, нема і роду ріднішого над матіночку», «Риба шукає, де глибше, а чоловік — де лучче», «Залізо іржа з'їздає, а заздрий від заздросців погибає», «Хвали сіно в стогу, а пана — в гробу»; рос.: «Люди рады лету, а пчела рада цвету», «Красна птица перьем, а человек — ученьем»; білор.: «При сонейку цешла, пры мамцы добра», «Птушка рада вясне, а дзіця — маці».

Компаративна модель, виражена формулою *яке А, таке й Б*, також дуже поширена. Індикатор порівняння тут виражається парою *який — такий* (в рос. *каков — таков*, білор. — *які — такі*), вислів має будову складнопідрядного речення. Ця модель дуже продуктивна, за нею творилися вислови майже у всіх тематичних групах, включаючи й радянські. Можна припустити, що початки вона бере у родових зіставленнях батьківства і потомства на основі спадковості. Людина помітила, що і в рослинному, і в тваринному світі нові покоління успадковують навички попередніх, згодом ця аналогія закріпилася і в житті людей. Повна форма цієї моделі має два дискриптивні елементи, що часто будуються на аналогії світу природи і життя людини.

Сучасна дослідниця Е. Я. Кокаре вважає, що до цієї моделі в латвійських прислів'ях належать дуже багато висловів з різною семантикою¹¹, що свідчить про її вихід далеко за межі слов'янського світу.

В тематичній групі спорідненості батьків і дітей вона має надзвичайно розгалужене гніздо варіантів, у яких зіставними є різні сфери природи, речей побуту, професій, рослин тощо («Яка вода, такий млин, який батько, такий син», «Яка гребля, такий млин, який батько, такий син», «Який куц, така й хворостина, який батько, така й дитина», «Яке дерево, такі й його квіти, які батьки, такі і їх діти»; рос.: «Какие корешки, такие и ветки, какие родители, такие и детки»; біл.: «Які дуб, такі тын, які бацька, такі сын», «Якая дошка, такая стружка, якая маці, такая дачушка»). Все ж прислів'я не люблять скваності, часто клануть звільнитися від неї. На цій основі виникають відхилення від класичного зразка. Насамперед розпадаються і побутують самостійно частини складної моделі. При передачі прямого значення використовується друга частина, необразна: «Який отець, такий син», «Який батько, такі й діти», «Який отець, такий хлопець», «Яка мама, така й сама», «Яка мама, така й ляля», «Яка матка, таке й дитятко», «Які мама й татко, таке й їх дитятко», рос.: «Каков род, таков и приплод», білор.: «Якая матыка, тако й дзіцятка», «Якая мая мама, такая я й сама»; там, де треба висловитись образно, з алегорією, беруться з арсеналу народної мудрості переносні значення прислів'їв: «Який корінь, такий і одросток», «Який корінь, таке й дерево», «Яка яблунька, такі й яблука», рос.: «Каков корень, таков и отпрыск», «Каково деревце, таковы и яблочки», білор.: «Які куст, такі і адростак». А найчастіше сама модель спрощується або й зовсім руйнується і вислови цього семантичного поля набирають форми моделі *тотожності*, думка може висловлюватися і в прямому і в переносному значеннях: «По татку й дитятко», «Добрі батьки — добрі й діти»; «Яблуко від яблуні недалеко падає», «Не падає

¹¹ Кокаре Э. Я. Критерии интернационального и национального характера паремий.—Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР.—М., 1980, с. 166.

грушка далі від листя»; рос.: «От яблони яблоко родится, а от елки — шишка», «От доброго кореня добрая и отрасль»; білор.: «Ад злой маткі злыя і дзеткі», «Яблычка ад яблыні не адкацілася», «З дурного куста і ягода пуста». Окремі прислів'я мають заперечний характер, ніби полемізують з попередніми або через заперечення щось стверджують: «В одної матки, та не одні дітки», «Од свині не буде ведмежат», «Осіна груш не родить»; рос.: «От вороны павы не жди», «От одной матки не равны детки», «Бывает добрая овца и от беспутного отца», біл.: «Сава не уродзіць сакала», «Свіння не родзіць бабра, а сава не выседжвае арла».

Як зазначалось, прислів'я моделі *яке А, таке й Б* за своїми значеннями виходять далеко за межі семантичного поля *батьки — діти*. Їх чимало побутує в сфері зображення явищ природи, рослинного і тваринного світу, де часто звички птахів, звірів переносяться на людей при характеристиці людської праці, побуту: «Яка пташка, така й пісня», «Який соловей, така й пісня», «Який пес, такий хвіст», «Яка трава, таке й сіно», «Яка пшениця, така й паляниця», «Яка прядка, така й нитка»; рос.: «Каков работник, такова ему и плата», «Каковы сами, таковы и сани», «Каков пастырь, таковы и овцы»; білор.: «Якая праца, такая плаца», «Якая хада, такая й яда», «Які госьць, такое й частованне», зображенні характерів людей, їх взаємин («Який зріст, така й сила», «Які літа, такий розум», «Яка головонька, така і розмовонька», «Яке життя, така й смерть», «Яка людина, такий її характер», «Яка честь, така й подяка», «Який піп, така й парафія»; рос.: «Каков дед, таков и обед», «Каков едет, таков и погоняет», «Каков привет, таков и ответ»; білор.: «Які воз, такі і гаспадар», «Якая прыправа, такая и патрава»). Творяться за цією моделлю прислів'я і в радянський час: «Який бригадир, така й бригада», «Який колгосп, такий доход», «Яка ланка, така й ділянка»; рос.: «Каков колхоз, таков и урожай», білор.: «Які брыгадзір, така і брыгада», «Які розмах, такі і палет» та ін.

Різновидом попередньої моделі можна вважати вислови з формулою *як А, так і Б*, що передають дії, вчинки людини, зображують два синхронні явища, взаємозалежні один від одного: «Як грають, так танцюють», «Як у лісі гукнеш, так і відгукнеться», «Як гарна молодиця, то гарно й подивиться», «Як сорочка біла, то й жінка мила»; рос.: «Как свистнешь, так и отзовется», «Как ни хитри, а два да один — все три», «Как аукнется, так и откликнется»; білор.: «Як пасееш, так пажнеш», «Як настроїлі, так і грає», «Як пасцелешся, так і выпішся», «Як працюеш, так і маешь», «Як граюць, так і скачуць» та ін.

Ряд прислів'їв розкривають взаємозв'язок двох предметів, явищ, подій. Такі вислови об'єднуються моделлю *залежності* (формула: *хто має А, має й Б; де є А, там є й Б*) або заперечення залежності (*хто не має А, не має й Б; де нема А, там нема й Б*). Частини прислів'їв у цій моделі можуть поєднуватися за допомогою індикаторів — сполучних слів або мати безсполучникову форму. Значне місце в цій моделі посідають вислови з індикатором *хто ... той ...*: «Хто дбає, той має», «Хто за партією йде, той у народу підтримку знайде»; рос.: «Кто сеет да веет, тот не обеднеет», «Кто ленив, тот и сонлив», «Кто детям потакает, тот сам пачет», «Кто в Совете, тот за людей в ответе»; білор.: «Хто дажджом косіць, той пагодой сушыць», «Хто полю годзіць, у таго жыта родзіць», «Хто ціха ходзіць, той густа месіць», «Хто аб' грамадскім дбає, той і пашану має» та ін. Заперечні: «Хто влітку не працює, той взимку біду чує»; рос.: «Кто не сеет, тот не жнет», білор.: «Хто не мае щчасця зранку, той не мае і да вечара» та ін.

У ряді висловів цієї моделі передається взаємозалежність причини і наслідку (формула: *де є А, там буде й Б*), основна увага зосереджується на причині. Такі вислови мають здебільшого будову складнопідрядного речення з підрядним місця: «Де дим, там і вогонь», «Де квітки, там і мед», «Де не затопиться, там не закуриться», «Де колись було болото, там колгоспний хліб, як золото»; рос.: «Где медведь, там и шкура», «Где огонь, там и дым», «Где тонко, там и рвется», «Где снег, там и

след», «Где вино, там и горюшко», «Где кисель, там и сел», «Где власть народа, там победа и свобода»; білор.: «Дзе гной, там и лой», «Дзе стары куст, там двор не пуст», «Дзе нянек многа, там дзіця безноса», «Дзе бізуни свістали, там песні звіяць». Ця ж причинна залежність може передаватися формулою *А залежить від Б*, такі вислови мають індикатори *аби, коли, як*: з протиставленням *а, то* у підрядних реченнях або будову безсполучникових речень: «Аби цвіт, а ягідки будуть», «Аби руки, а работа знайдеться», «Як будуть побрязкачі, то будуть і послушачі», «Аби були пиріжки, то найдуться і дружки», «Було б болото, а чорти будуть», «Була б лише охота, наладиться кожна работа»; рос.: «Был бы милый по душе, проживем и в шалаше», «Была бы спина — найдется и вина», «Был бы купец, а товар есть»; білор.: «Абы балота, то чорт будзе», «Была б балота — чарцей многа будзет», «Была б ахвота, дык будзе і работа», «Былі б свінні, а карыта будзе» та ін.

Продуктивним є різновид цієї моделі із зівставною характеристикою з формулою *куди А, туди Б*, що охоплює вислови, які походять зі сфери природи, побуту, ремесел, у сучасному побутуванні в них переважають вторинні значення: «Куди баран, туди й вівця», «Куди matka, туди й бджілка», «Куди ворона, туди й хвіст», «Куди голка, туди й нитка, куди чоловік, туди й жінка», «Куди кінь з копитом, туди й жаба з хвостом»; рос.: «Куда ворона летит, туда и глядит», «Куда ветер, туда и тучка», «Куда иголка, туда и нитка»; білор.: «Куды вецер, туды і Хомка», «Куды вецер, туды і дождж», «Куды конь з капытом, туды і рак з кляшней» та ін.

Частина прислів'їв, що передають взаємозалежність двох дій, явищ, наслідків, побудована на формулі: *що має А, те має й Б*, вислови цієї моделі зустрічаються в різних тематичних групах: «Що з воза впало, те пропало», «Що посієш, те й пожнеш», «Що на умі, те й на язиці»; рос.: «Что испечешь, то и на стол понесешь», «Что проспано, то прожито», білор.: «Што у цвярозага на вуму, тое ў п'янага на языку», «Што мінула, тое не вернецца», «Што в лесе родзіцца, тое ў хаце згодзіцца».

Продуктивною у пареміографічному фонді є компаративна модель *зіставлення* двох або багатьох предметів, явищ, дій, з яких надається перевага чомусь реальному, хоч і менш значному над чимось більшим, але недосяжним (формула: *краще А мале, незначне, зате реальне, ніж Б — велике, престижне, але недосяжне*). Прислів'я з такою структурою побутують у більшості тематичних груп. Вони відзначаються давністю походження, вживаються в контексті з прямими і переносними значеннями. Ряд висловів походить із сфери природи, рослинного і тваринного світу, а нині вживаються при передачі різних ситуацій родинного життя, вчинків людини, рис характеру, станових відносин, соціального протесту: «Краще синиця в жмені, ніж журавель у небі», «Краще нині горобець, ніж узавтра голубець», «Краще в матері на соломі, ніж з немилими на перині», «Ліпше в землі гнити, як з немилими жити», «Краще камінь довбати, чим лиху жінку навчати», «Краще сім раз горіти, ніж один раз повдовіти», «Краще раз побачити, ніж десять раз почути», «Краще своє латане, як чуже хапане», «Ліпше їсти хліб з водою, ніж жити чужиною», «Краще вмерти, ніж у неволі жити», «Краще вмерти в полі, ніж у бабиному подолі»; рос.: «Лучше с умным потеряют, чем о дураком найти», «Лучше умная хула, чем дурацкая хвала»; білор.: «Лепей гадаваць, як памінаць», «Лепей адно вока свае, як тры чужыя», «Лепей адзін прыяцель, як дзесяць ворагав», «Лепей бедны сусед, як багаты родзіч».

Розглядувана формула побутує в слов'янських мовах з давніх часів. У давньоруській пам'ятці «Слово о полку Ігоревім» знаходимо образні афоризми типу «Братіє и дружино! Луччежь бы потяту быть, неже полоневь быти», у «Галицько-Волинському літописі» наводяться слова полоневського хана Отрока: «Да лучше есть на свои земли костью лечи, не ли на чуже славу быти».

Багато прислів'їв різних тематичних груп побудовані за формулою *чиє А, того й Б*, що відтворюють право власності, хоч поширили свої значення на багато сфер людського життя: «Чия гребля, того й став», «Чия вода, того і риба», «Чия коняка, того й кульбака», «Чия хата, того й правда», «Чия корова, того й теля», «Чия відвага, того й перемога»; рос.: «Чия земля, того и горотьба», «Чей берег, того и рыба», «Чья земля, того и дорога, чей берег, того и рыба», «Чем похвалишься, тем и подавишься»; білор.: «Чый конь, таго і грошы», «Чыя віна, таго кара», «Чый грех, таго й ответ», «Чия чарка паўней, тага і праўда вярней». Модель має й свої різновиди: «На чиему возі ідеш, тому й пісню співай», «На чиему току молотять, тому й хліб возять» та ін.

Серед прислів'їв продуктивною є також модель, побудована на формулі залежності двох предметів, явищ, з яких одне переважає інше. Ці прислів'я характеризують неможливість чогось. Вислови походять з тематичних груп рослинного і тваринного світу, що актилізуються в контексті, переносячи свої вторинні значення на людей та їх вчинки: «Якби не хміль не мороз, то він би й тин перерос», «Якби на кропиву не мороз, то всіх людей би пожалила», «Якби свиня роги мала, то всіх людей би поколола», «Якби жабі хвоста, була б не проста»; рос.: «Кабы не терлось, не мялось, куда бы все девалось»; білор.: «Каб свиння мала роги, то б цалы свет пабарола», «Каб на хмель не мароз, дык бы тын перарос».

Ряд складних конструкцій можуть передаватися і в спрощеній формі. Однією з таких моделей є *без А нема Б*, що поширена в багатьох тематичних групах: «Без роси і трава не росте», «Без труда нема плода», «Без праці не їстимеш калачі», «Без трудоднів не їстимеш пирогів»; рос.: «Без труда не вытащишь и рыбки из пруда», «Без труда нет плода», «Без меры и лаптя не сплетешь», «Без работы и печь холодна»; білор.: «Без падпалкі і дровы не гараць», «Без гаспадара і дом сірата», «Без маткі і сонца не грэе», «Без прычыны і сабака не брэша», «Без плана работа ідзе пагана» та ін.

З-поміж інших простих моделей, за якими творяться прислів'я з прямими та переносними значеннями, слід ще відзначити такі: *А не може змагатись з Б* («Проти вітру піском не посиплеш», «Волом зайця не здогониш», «Вище лоба очі не ростуть», «Головою мур не розіб'єш», «Вище себе не скочиш»; рос.: «Шила в мешке не утаишь», «Решетом воду не носят», «Бездонную бочку не наполнишь», «За ветром в поле не угонишься»; білор.: «Вышэй лобу вочы не растуць», «Вышей пупа не падскочыш»), *А не повинно вчити Б* («Не вчи кішку мишей ловити», «Не вчи рибу плавати», «Не вчи вченого», «Яйця курей не учать»; рос.: «Не учи рыбу плавать», «Не грози щуке морем», «Не пугай ворона вороной»; білор.: «Не ідзе поле ка двору», «Не выводзь ваўка з лесу», «Не вучи вучонага», «Не вучы салава песні пець»; *А не дорівнює Б* («Вовк вівці не товариш», «Свиня коню не товариш», «Гусь свині не товариш», «Солома вогневі не товариш», «Не сват ситник коробейнику»; рос.: «Гусь свиные не товарищ», «Пеший конному не товарищ»; білор.: «Конны пешому не таварыш», «Кошка мышцы не таварыш», «Гаршчок катлу не таварыш», «Мядведзь корове не брат»), наслідок не може передувати причині — формула *Б не може бути перед А* («Де ще те теля, а він уже з добнею носить», «Не продавай шкури з невбитого ведмедя», «Не продавай вовка, доки не заб'єш», «Не гостри ножа, доки не зловив барана»; рос.: «Не поймал, а уже отеребил», «Медведь в лесу, а он шкуру продает», «Не запряг, а поехал», «Не хвали кашу, коли проса не посеял»; білор.: «Не выняв невада — рыбы не хватай», «Не кажы гоп, пакуль не пераскочыу», «Не пасеяуши, не чакай жніва» та ін.).

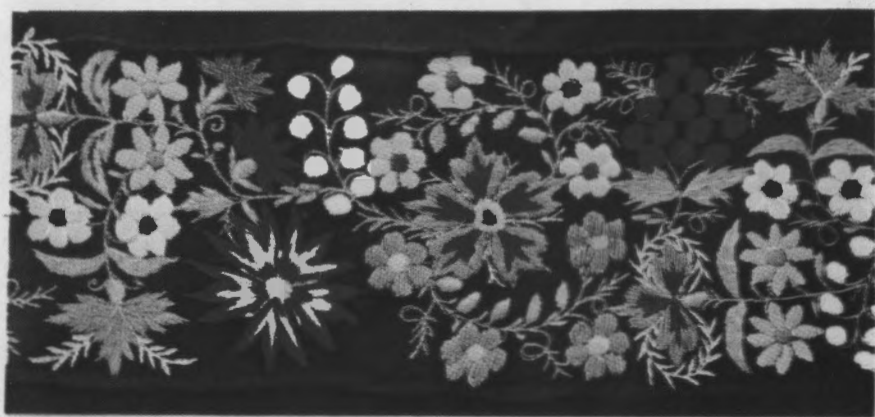
Ряд прислів'їв мають форму кліше: *втратив А (більше), то не жаль вже й Б (меншого)*. У контексті вислови цієї моделі вживаються з переносними значеннями, показують стан людини, яка під час великої біди не зважає на дрібні втрати: «Коли пропав віл, то пропадай і ярмо», «По загибелі сокири не жаль і топорюща» та ін.



Г. П. Назаренко.
Таріль «Дружба». Дерево, розпис.
Петриківка Дніпропетровської обл. 1985.
Фото І. Є. Перцова.



Н. І. Жорова.
Рушник. Фрагмент. Вишивка.
Нижні Жари Чернігівської обл. 1982. Фото І. Є. Перцова.



Н. І. Жорова.
Фрагмент вишивки на фартусі.
Нижні Жари Чернігівської обл. 1983. Фото І. Є. Перцова.

Великі цикли прислів'їв побудовані на кількісних співвідношеннях, в них іноді протиставляється частина й ціле, один і багато. За структурними ознаками вони легко групуються в відповідні модельні групи. Очевидно, це було однією з причин того, що фінський пареміограф Матті Куусі розпочав свою міжнародну класифікацію прислів'їв саме з кількісних моделей. У цьому розряді паремій продуктивними є моделі, виражені формулами *одне А шкодить багатьом Б, одне А не становить все Б*. Прислів'я тут здебільшого вживаються з переносними значеннями: «Одне гниле яблуко зіпсує цілу бочку», «Один гнилий колосок псує все жито», «Ложка дьогтю псує бочку меду», «Один розумний кине камінь у воду, то й сто мудрих його не дістануть»; «Один цвіт не робить вінка», «Одна ластівка не робить весни», «Один дуб у полі не ліс»; рос.: «Одна пчела немного меду натаскает», «Один в поле не воин», «Одна ласточка погоды не делает», «Капля в море не заметна»; білор.: «Адзін дуб ў поле — то не лес», «Адзін ў полі не воін», «Адна ластаўка вясны не робіць», «Адна пчала много меду не напасіць». Деякі прислів'я побудовані на *протиставленні одного багатьом, частини цілому*: «Одна головня і в печі не горить, а дві і в полі розгоряються», «Одна голова добре, а дві краще», «Один син не син, два сини — півсина, три сина — ото тільки син»; рос.: «Одна головня и в печи не горит, а две и в поле не тухнут», «Две головни и в поле дымятся, а одна и в печи гаснет»; білор.: «Адна галава добра, а дзве яшче лепей», «Адно вока бачиць далека, а два яшче далей» або показують *перевагу кількості (колективу) над одиницею*: «Два третього не ждуть», «Семеро одного не ждуть», «Що два, то не один», «Вдвох і плакати легше»; рос.: «Семеро не один, в обиду не дадим», «Семеро одного не ждуть», «Двое одного обедать не ждуть»; білор.: «Дзесяць адному дапамогудь, а адзін дзесяці не дапаможе», «Дзе дачок сем, там доля всем, а дзе одна, там долі жадна», «Семера аднаго не ждудь», та ін.

У пареміографічному фонді творяться за моделями не тільки прислів'я, а й інші різновиди паремій — порівняння, ідіоматичні вислови, побажання, каламбури та ін. У порівнянь найбільш поширена форма моделі, що складається з таких частин: слово-конкретизатор, що є опорним словом компаратива або словосполучення, пояснювальний компонент, що становить собою пояснювальне слово і сполучник-індикатор порівняння. Ця модель досить продуктивна і у фондах слов'янських національних паремій налічує по кілька тисяч одиниць, охоплюючи найрізноманітніші сфери природи і людського життя: «багата, як земля», «весела, як пташка», «високий, як тополя», «Гарна дівка, як маківка», «Дівчина, як у лузі калина», «Жито, як стіна», «меле, як порожній млин», «надувся, як індик», «припав до води, як муха до меду», «росте, як із води», «купав, як сніг на голову»; рос.: «Родился сын, как белый сыр», «Деньги, что вода», «Голова, как у вола», «Глуп, как печка», «Глухой, как пень»; білор.: «Галава, як вядро», «живе, як зязюлька», «надулася, як мыльны пузырь», «цягне, як вол ярмо», «чыстая, як сляза» та багато інших. Різновидом цієї моделі є безіндикаторне порівняння, де показником порівняння служить форма орудного відмінка іменника: «вие вовком», «в'ється гадюкою», «летить стрілою», характерні теж і для російської та білоруської мов.

Серед фразеологічних висловів поширеними є моделі з формулами *або... або* («або віз, або перевіз», «або грай, або гроші вертай», «або гой, або йой», «або добути, або дома не бути», «або пан, або пропав», «або полковник, або покойник», «або мед п'є, або кайдани тре»; рос.: «або добыть, або дома не быть», «либо рыбку съест, либо раком сесть», «либо полон двор, либо с корнем вон», «либо в стремя ногой, либо в пень головой», «либо сена клок, либо вилы в бок», «либо пан, либо пропал»; білор.: «або палкоўнік, або пакойнік», «або іграй, або грошы аддай», «або ідзі, або назад вярнісь», «або хібіў, або трапіў», «або сяк, або так»), *ні... ні...* (*ані... ані...*) («ані до ради, ані до звади», «ані печі, ані лави», «ні в тин, ні в ворота», «ні риба, ні м'ясо», «ні врізати, ні доточить», «ні в кут, ні в двері», «ні в сих, ні в тих», «ні живий, ні

мертвий», «ні тепло, ні холодно»; рос.: «ни Миша, ни Гриша», «ни туда, ни сюда», «ни тпру, ни ну», «ни так, ни сяк, ни этак»; білор.: «а ні да бока, а ні да вока», «а ні да рады, а ні да звады», «а ні ладу, а ні складу», «ні адказу, ні прыказу», «ні адтіль, ні адсюль», «ні з гловы, ні з мовы», «ні згуба, ні находка»), хоч... *аби* («хоч за вола, аби дома не була», «хоч за півня, аби срібне пір'я», «хоч і сова, аби з другого села», «хоч в одній льолі, аби до любові», «хоч гірший, аби інший»; рос.: «По мне, хоть Сидора, хоть Карпа», «хоть до Кракова, так все однаково»; білор.: «хоть альховае, абы новае», «хоть не складна, абы ладна») або усічено без другої частини: «хоч вовків ганяй», «хоч викрути», «хоч кров з носа», «хоч розірвися»; рос.: «хоть живым в могилу ложить», «хоть из-под земли достань», «хоть караул кричи», «хоть умри»; білор.: «хоть бокам кацись», «хоть тапор павесь», «хоть ты гвалт крычы», «хоть на вецер пусці» та ін.

Добрі й лихі побажання, вітання теж об'єднуються навколо певних формул, мають імперативний характер. В українських пареміях вони часто вживаються з опорними словами-індикаторами *будьте, нехай* (*щоб*): «Будьте здорові, як вода, багаті, як земля, щасливі, як зоря!», «Нехай великий росте та щасливий буде!», «Щоб на тебе прийшла чорна година!», «Щоб тебе дощ намочив!»); в російській наказовою формою дієслова *будь*, індикатором *чтоб* («Будь здорова, как вода, плодovита, как земля!», «Чтоб тебе ни всходу, ни умолоту!»); в білоруській *будь, каб* («Будзьце живы, здаровы!», «Каб вам вялося!»).

Серед каламбурних та антитетичних висловів продуктивною була модель, виражена формулою *ти йому... він (я) тобі...*: «Ти йому про Тараса, а він тобі півтораєста», «Ти йому стрижено, а він тобі голено», «Ти йому вісімнадцять, а він мені без двох двадцять»; рос.: «Ты ей стелешь вдоль, а она меряет поперек!», «Ты как бы дело изладить, а он как бы дело изгадить»; білор.: «Ты яго п'як, а ен на землю мяк», «Ты не спытчык, а я не расказчык», «Ты мяне мяшком, а я цябе абушком».

У статті розглянуто тільки найбільш поширені структурні моделі прислів'їв, які мають паралелі у східнослов'янській переміографії. Але й вони свідчать, що процес творення багатьох прислів'їв відбувся за відповідними структурними формами, багато з яких залишаються продуктивними і в наш час. Ці моделі в процесі багатовікового мовлення народу змінювалися, розвивалися, частина з них відходила в пасивний фонд мови й забувалась, інші розросталися, збагачуючись варіантами, з-поміж яких деякі нові зразки за будовою і значенням відходили від першооснови.

Процес творення прислів'їв за відповідними структурними моделями властивий багатьом народам світу. Дослідники порівняльної пареміології визначають велику кількість спільних чи подібних структур у різних національних прислів'яних фондах. Ця обставина дає можливість об'єднувати такі вислови у певні інваріантні пари, типи, бінарні опозиції. На їх основі робляться спроби створення міжнародної класифікації паремій, але вона можлива тільки після ґрунтового вивчення структури національних паремій, визначення в них тих моделей, якими вони органічно в'яжуться з пареміями інших народів.

М. М. ПАЗЯК

Київ

УКРАЇНСЬКІ ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ В ТВОРЧОСТІ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Музична спадщина Максима Созонтовича Березовського (27.X 1745—2.IV 1777) мало досліджена. Не всі його твори дійшли до нашого часу. Тільки в останні роки, дякуючи наполегливим пошукам радян-

ських дослідників, вдалося віднайти деякі з них. Насамперед це світські твори: арії з опери «Демофонт» та скрипкова соната. Крім цього, автору цієї статті пощастило знайти шість хороших творів М. Березовського, що разом з раніше надрукованими чотирма аналогічними творами становлять цикл (далі — цикл I), стилістично близький Літургії композитора (далі — цикл II). Серед численних рукописних композицій, що приписуються М. Березовському, на наш погляд, може бути певною мірою атрибутований лише хоролий концерт Фа-мажор, що виконувався в Києві навесні 1982 року¹. Таким чином, відомий нині творчий доробок М. Березовського складають чотири хороших концерти («Не отвержи мене», «Das Vaterunser», концерт B-dur та концерт F-dur), десять творів I циклу, сім номерів II циклу, чотири арії з опери «Демофонт» і соната для скрипки та чембало.

Творчі зв'язки Максима Березовського, українця за походженням, вихованця Київської академії, з українським фольклором безперечно, і все ж композитора довгий час вважали залежним від стилю італійської професійної музики. Тільки в наш час постало питання про національну своєрідність творчості М. Березовського. Зокрема в статті М. Боровика² визначено деякі риси, що споріднюють музику М. Березовського з українським фольклором.

Інші дослідники (О. Шреер-Ткаченко, В. Іванов) звернули увагу передусім на деякі інтонаційні паралелі в творах М. Березовського і українському пісенному мелосі. Запозичення з фольклору у М. Березовського є. Але слід мати на увазі своєрідність подібних особливостей творчості М. Березовського. По-перше, фольклорні елементи, якщо й потрапляли в професійну музичну творчість середини XVIII століття, то всупереч естетичній традиції часу, коли вважалося, що «драматична схвильованість і фольклоризм є несумісними»³. По-друге, вітчизняні композитори намагалися насамперед опанувати технічні досягнення митців Західної Європи, бо без належної композиторської майстерності всі їхні звернення до фольклору залишалися на рівні дилетантизму.

Саме з цих причин М. Березовський не цитував «відкрито» народну пісню, як це міг собі дозволити, наприклад, композитор «малого двору» Вінченцо Манфредіні, який використав у своїй опері «Олімпіада» інтонації української народної пісні, що нині відома із словами «Гей, нуте, хлопці»⁴. Березовський відтворював інтонаційні, ладові та інші особливості вітчизняного музичного фольклору здебільшого опосередковано. Тим цінніші вияви цих особливостей, що свідчать про глибокі внутрішні зв'язки з народною музикою, які не переривалися протягом усього недовгого життя Максима Березовського.

Як зазначалося вище, Березовський не цитував народу пісню. Він пішов по шляху підсумовування характерних зворотів у тему-ідіому. Такий концентрований тематичний субстрат, з одного боку, акумулює енергію розвитку всього твору, з другого — є квінтесенцією фольклорних інтонацій. Звідси безліч схожих мотивних зворотів в українському (а також і російському) фольклорі й жодної інтонаційної кальки. Прикладом цього може служити початок концерту «Не отвержи мене», що мелодично збігається з початковими мотивами великої кількості східнослов'янських народних пісень, з переважанням українських мелодій (наприклад: «Сумно мені, сумно», «Ой з-за гори», «Ой вижу я», «На Йордані тиха вода», «Летіла зозуля», «Ой високо, високо», «Йо-ой за городом» та багато інших (див. приклад I). Функціонально такі ж теми другої частини концерту «Das Vaterunser», або теми фуг першої

¹ Беляков В. Звучить невідомий твір.— Культура і життя, 1982, 9 трав. 1982 р.

² Боровик М. К. Максим Березовський.— Народна творчість та етнографія, 1970, № 5, с. 88—90.

³ Рабинович А. Русская опера до Глинки.— М., 1948, с. 64—65.

⁴ Черневская З. Н. Итальянская опера в России в 50-х—60-х годах XVIII века (Манфредини и его опера—Seria). Рук. 1940 г.—ЦДАЛМ, ф. 2658, оп. 1, од. зб. 860, с. 64.

та другої частини № 3 з циклу I, де пружний ритмо-інтонаційний зворот із «субквартою» викликає в пам'яті характерні початки пісень найрізноманітніших жанрів.



Принциповим для композитора на початку мелодичних побудов є активний показ характеру з першого вершинного тону і наступна його динамізація шляхом ритмічного «підштовхування» та емоційного спрямування до фразового наголосу в кінці теми. Постійність використання цього низхідного звороту, пов'язаного з певними (болісними) відчуттями, свідчить про оперування композитором риторичними фігурами. В цьому випадку — фігура «katabasis» (низходження). Ця фігура, одна з найпоширеніших риторичних конструкцій музичної мови XVII—XVIII ст., семантично пов'язувалась із відображенням «падіння», «землі», «нешастя», тобто відчуттів страждань, на противагу, відповідно, «злету», «неба», «щастя» і т. ін., що зображалось іншою риторичною фігурою «anabasis» (сходження).

Аналогічно змальовані образи страждання у думках, де вони відтворені з великим ораторським пафосом. А оскільки саме образи страждання, горя, болю переважають у цьому жанрі, то закономірне їх вираження мелодикою, характеристика малюнка якої, за визначенням Ф. Колесси, є «взагалі як опадаюча»⁵. На тому ж рівні «риторичного конструктивізму» використовує Березовський низхідний хроматичний рух для посилення відчуття болю, що зображається риторичною фігурою «rassus dugiusculus» (жорсткуватий хід). Згадаємо, що цей прийом використовувався й у кобзарському мистецтві, в основному як виразовий засіб. Можна навести багато аналогій між яскравими мелодичними поспівками (зачинами розділів, частин) та українськими піснями. Це простежується навіть у творах, де мелодичний малюнок не є головним смисловим компонентом (цикли I та II). Проте повної відповідності пісням немає і, як говорилося вище, не могло бути. Композитор вбирав найхарактерніші інтонації і «спресовував» їх.

Зазначені спостереження стосувалися мелодичних зачинів. Не менш яскравими є мелодичні закінчення. Каданси у Березовського служать в основному завданням формоутворення. З'являючись досить рідко на гранях структури, вони ніби стягують у єдиний вузол несталу щодо фактури, ладу й будови музичну тканину. На відміну від Бортнянського, у творах якого каданси відіграють роль не стільки крапок, скільки ком у реченні, що призводить до подрібнення структури, закінчення у Березовського вагоміші і набувають рис смислових завершень. У більшості випадків каданси виражені акордовою фактурою, що, на відміну від поліфонічних епізодів, є носієм дії та розгортання сюжету в концертах. Це надає їм монументальності.

Каданси — найбільш архаїчний елемент у структурі народної пісні, де концентруються найвиразніші мотиви, що виявляють національну визначеність звучання. У вокально розвинених кадансах композитор використовує низхідний поступеневий мелодичний рух з підкресленням ввідного тону. Мелодична опора на підвищений VII ступінь

(у мінорі) більш відповідає кадансуванню народних пісень, що за часом виникнення (XVIII ст.) близькі до років життя композитора.

Підкреслена домінантність у кадансах характерна і для новонародженого жанру романса, що також увібрив у себе інтонації української народної музики. Незмінність кадансових поспівок у творах Березовського дозволяє виділити найхарактерніші. 1) — мелодичний поступеневий хід з V чи VI ступенів униз до тоніки: а) — рух до VII підвищеного ступеня з розв'язанням у тоніку; б) — паралельний спадний терцовий рух до тоніки, причому ввідний тон перебуває у другому голосі. 2) — стрибок униз з IV, V або VI ступенів на ввідний тон з розв'язанням у тоніку (див. п. 2).



Такі типи кадансових зворотів притаманні більшості українських пісень. Зокрема, вони збігаються з деякими занотованими С. Грицею характерними закінченнями, що, на думку автора, виявляють «специфічно національні ознаки українського мелосу»⁶.

Заключення зразка а) не характерні для старовинних пісень, в яких збереглася ладова опора на діатонічність. Більше аналогій з таким типом закінчень спостерігаємо в ліричних піснях, кантах, думках, а також піснях романсового типу із збірок В. Трутовського та І. Прача.

Переважає більшість інтонаційних зворотів зразка б) знаходиться у ліричних кантах, псалмах (див. приклади характерних інтонаційних зворотів в кантах⁷) та піснях з «Богогласника»⁸. Низхідний рух рівнобіжними терціями взагалі характерний для цих жанрів.

Заключення такого плану трапляються у народних піснях елегійного характеру. Тому переважання подібних кадансів спостерігається в піснях про тяжку жіночу долю («Ой журавко, журавко»), в історичних («Ой кряче, кряче»), чумацьких («Ой горе тій чайці») та ін. Інколи вони трапляються у жартівливих, моторних піснях («Ой на дубі, на дубочку», «Ой ви хлопці, молодці») та в піснях літературного походження, що свідчить про єдність джерел виникнення аналогічних інтонаційних формул.

Яскравішими є закінчення другого зразка. Широкі, вільні стрибки на нестійкий тон підсилюють враження напруженості. Подібні ін-

⁵ Грица С. Я. Мелос української народної епіки.— К., 1979, с. 183.

⁶ Келдыш Ю. Русская музыка XVIII века.— М., 1965, с. 188.

⁷ Богогласник.— Почаїв, 1790. Одноголосні приклади мелодій із цієї збірки розглядаються з врахуванням можливого терцового подвоєння мелодичної лінії, аналогічно до кантів.

тонації з'являються уже в піснях «Богогласника» (№№ 75, 110 та ін.). Вони також характерні для каденцій романсової мелодики (значна кількість пісень з такими закінченнями записана М. Лисенком). Інколи інтонації такого роду знаходимо в чумацьких піснях («Зійшло сонце», «Чумак ярма накладає»), історичних («Ой не сходит Бондаренко на Україні жити»), про жіночу долю («Не плач, дівчино, по своїй волі»), баладах («Ой заїхав козак та й з Україноньки»), дитячих («Мир миром»). Але не виключено, що ці закінчення є наслідком пізніших на шарувань.

Інтонаційна формула VI чи V, IV, VII підв. I виявилася найпридатнішою для відтворення драматичних ситуацій шляхом підкреслення нестійкості в думках.

Досі розглядалися аналогії на рівні мелодики. Проте в творчості Березовського мелодика не завжди є основним, стрижневим композиційним компонентом. Часто композитор сконцентровує увагу на гармонічній несталості чи на фактурній мінливості, або ж сама несталість стає смисловим принципом, що допомагає повнішому розкриттю слова.

Драматизм ситуацій та гострі конфліктні зіткнення яскраво підкреслюються відкритою емоційністю слова. Пристрасна, подекуди навіть надмірна увага до розкриття словесного змісту веде часом до структурної калейдоскопічності (концерт F-dur). Ідучи за текстом, мелодика, буває, порушує класичну ритміку. На думку В. Холопової, це є виявом тенденції давньоруської вільної прози старовинних духовних композицій⁹.

В хороших творах Березовський уникає складових розспівів. Причому, спостерігається тенденція до ущільнення силабо-мелодичних формул, що в моменти найбільшого емоційного напруження «стискуються» до речитації. Таке злиття мелодичної та словесної пульсації в єдину речитативну форму для підкреслення драматизації ситуації нагадує мелодію дум, що її Ф. Колесса характеризує як співану декламацію, близьку до речитації¹⁰, і є відмінною від інтонаційної мови італійських композиторів, зокрема Б. Галуппі, для якого не характерна образна драматизація речитативними прийомами.

Розкриваючи емоційні можливості слова, композитор, як і у відношенні тематизму, оперує найбільш узагальненими компонентами мовно-ритмічного синтаксису. Так, основним типом завершення речитативних моментів (а також епізодів, що побудовані за принципом силабічного ритму) є конструкція, що наближається до найбільш розповсюдженого в українській пісенності типу закінчень так званого «ритму об'єднання». Також близьке до народно-пісенного застосування композитором фразового наголосу на передостанньому складі з жіночою двоскладовою клаузулою (див., наприклад, другу частину концерту «Не отвержи мене»).

Емоційна напруга музики підсилюється ладовою нестійкістю. У модуляціях композитор рідко відхиляється у далекі ступені спорідненості.

Так, в кожному розділі концерта «Das Vaterunser» композитор не виходить за рамки сполучення тональностей I ступеня спорідненості. В цілому ж тональна змінність у концерті ледь сягає II ступеня спорідненості. До того ж, у більшості розділів ужито паралельні зіставлення. Ладова змінність такого типу нерідко трапляється в українських жартівливих, гумористичних, танцювальних піснях. Як зазначає О. Правдюк, «в українській народній музиці часто зустрічаються зіставлення двох тональностей, тоніки яких знаходяться в квартовому чи квінтовому співвідношенні. Частіше це дві однорідні мажорні чи мінорні тональності»¹¹.

Ладове споріднення творів Березовського з українською народною музикою виявляється також у переважанні мінору та в мінливості одноіменних ладів. Натуральний мінор зустрічається досить рідко. Спираючись на розвинену функціональну гармонію, композитор за основу ладову структуру на фундаменті гармонічного мінору. Це підкреслюється тоніко-домінантовими співвідношеннями: перевага акордів домінантної групи призводить до того, що характерною рисою гармонії стає домінантність. Вона і спричиняє постійне вживання ввідного тону. Ввіднотоність посилюється фразовими наголосами, коли мелодія «проминає» тоніку поступенево (див. пр. 2а), або ж нисхідними стрибками (III—VII підв.). Порівняймо тему з I частини концерту «Das Vaterunser» та пісню Возного з «Наталки Полтавки» М. Лисенка, що зберігає інтонації пісні Г. Сковороди (див. пр. 3).

3

Andante

„Das Vaterunser“, 14.

Allegretto vivace

Пісня Возного з опери „Наталка Полтавка“
[Грінченко М. Вибране. К. 1959, с. 222]

На перший погляд, ввіднотоність впливає з західноєвропейської гармонії і чужа народній пісенності. Справді, календарні та деякі епічні пісні донесли до нас первісну діатонічність давніх мелодій. Але за певних історичних умов, саме в XVII—XVIII ст. у народній музиці починає формуватися пласт пісень гомофонно-гармонічного характеру, де утворюється мажорно-мінорна система й підвищений VII ступінь починає сприйматися як ввідний тон. Ще раніше ввіднотоність з'являється в думках, а в професійній українській музиці вбачаємо її у панегіричних та ліричних кантах, у партесних концертах, у музичних номерах «Вертепу», в танцювальній музиці, в маршах музикантських цехів, у піснях-романсах тощо. Цей пласт фольклору ввібрав у себе характерні ладові звороти свого часу і сприяв утвердженню мажорно-мінорної системи та принципу ввіднотоності.

Окрім підвищеного VII ступеня мінору, Березовський використовує інколи натуральний чи понижений у мажорі (часто останній виникає внаслідок модуляції в субдомінанту як септіма домінантсептакорду нової тональності). Подібних відхилень у творах композитора багато, через що буває важко відрізнити ввіднотоновий хроматизм від альтераційного. Але в деяких моментах пониження VII ст. не веде до зміни тональності. У таких випадках виникає еолійський нахил. Хоч подібних ладових особливостей у творчості Березовського небагато, їх наявність зумовлює певний ладовий колорит, що також свідчить про вплив українського фольклору. Адже еолійський та міксолідійський лади досить поширені в стародавніх піснях, а в церковній музиці міксолідійський нахил виникає шляхом сполучення декількох гексахордів в послідовність ланок: тон-тон-півтон, уникаючи тритону.

Березовський часто вдається до зміни «світла» й «тіні» для підсилення внутрішньої неврівноваженості, що сприймається то як вираз надії, то відчаю. Так, початок концерту «Не отвержи мене» починається одноголосом в мінорі. Другий голос вступає у домінантовій тональності і в третьому такті розв'язується у тоніку. Але в попередньому такті підвищений VI ступінь сприймається як необхідність розв'язання не в попередню тональність, а в одноіменний мажор. Замість очікуваного, домінанта розв'язується у мінорну тональність. У цьому ж

⁹ Холопова В. Русская музыкальная ритмика.— М., 1982, с. 119.

¹⁰ Колесса Ф. Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосів.— ЗНТШ. Львів, т. СXXX, 1920, с. 10.

¹¹ Правдюк О. Ладові основи української народної музики.— К., 1961, с. 72.

такті (3) мінор змінюється на мажор, що сприймається як домінанта. Та замість нього звучить одноіменний мажор, потім ідуть домінанта основної тональності й розв'язання у тоніку. Так протягом чотирьох тактів композитор кілька разів подає інше ладове «світло», використовуючи зміну одноіменних ладів.

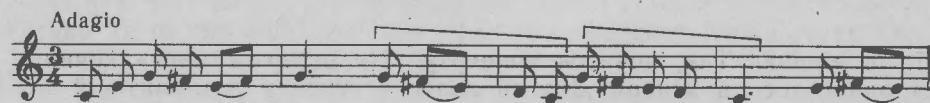
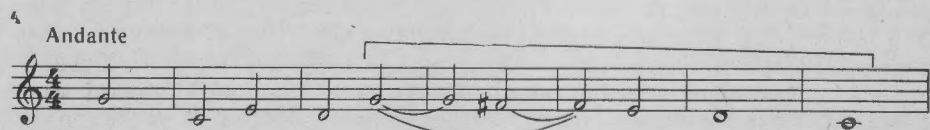
Незвичні зміни мажору й мінору створюють ефект несподіваності й виконують різну функцію від окреслення відтінків характеру до формотворчого моменту, коли всупереч очікуваному ладові на грані форми звучить одноіменний.

Уміло застосована ладова контрастність у циклі II. Незвичні модуляційні звороти в сполученні з тональними зіставленнями роблять ці маленькі композиції справжніми шедеврами з акапельної музики. Це нагадує те, що говорив М. Лисенко відносно фольклору, підкресливши оригінальний «сумішок мажору з мінором», в якому і полягає одна з своєрідних рис українського національного стилю.

Як уже зазначено, одним з основних мелодичних прийомів, уживаних композитором для підкреслення драматизації образу, є ввідно-тоновість. Але поруч з підвищенням VII ст. Березовський застосовує ряд альтерацій інших ступенів. По-перше, це підвищення IV ст. В гармонічній тканині альтерований IV ступінь є показником подвійної домінанти, тому така альтерація завжди впливає з розв'язання у п'ятий ступінь тональності і є ознакою кадансування. Оспівування домінанти підсилюється пониженим VI ступенем (див. концерти B-dur, 2 ч., «Не отвержи мене», 2 ч., F-dur, 2 ч.). Подеколи оспівується терція ладу за рахунок підвищення II ступеня (див. сонату, I ч.); для підсилення тяжіння у тоніку композитор використовує мелодичний мінор («Das Vaterunser», I ч.); трапляється також підвищення VI ступеня (особливо в кадансах у сполученні з IV підв.), пониження VII та II ступенів.

Отже, в Березовського найбільш вживаною альтерацією, окрім ввідного VII ступеня, є підвищений IV ступінь. Варто зауважити, що подібна альтерація характерна майже для всіх жанрів народної музики. Вона зустрічається у голосіннях, думах, у танцювальній музиці, в піснях історичних, родинно-побутових, жартівливих, про жіночу долю та ін. Дуже широкий ареал розповсюдження альтерованого IV ступеня у фольклорі пояснюється, очевидно, високою виразовою здатністю заміни плагального устою ввідним тоном до другого центру тональності — домінанти. «Таке роздвоєння і неначе боротьба двох тонів опановане над мелодією, — писав Ф. Колесса про ладову основу дум, — удержує слухача в напруженні й непевності щодо тоніки і надає думам особливий середньовічний характер»¹².

Цікавим є використання Березовським IV підвищеного ступеня в мажорі в № 2 з циклу I. Слід підкреслити, що в цьому випадку альтерація вживається не в завуальованому вигляді тембрального нашарування багатьох голосів, а в початковій темі фуги, що звучить одноголосно. Яскраве терпке звучання цієї теми нагадує самотутній лідійський колорит українських веснянок (див. пр. 4).



«Ой весна, весна, весниці» [Квітка К. Українські народні мелодії. Т. II. К., 1922, № 56.]

¹² Колесса Ф. Українські народні думи..., т. СХХХ, с. 11.

Лад у Березовського перебуває в постійному русі. Швидка, «кінематографічна» зміна тональностей, безліч відхилень, або тільки натяків на побічні устої, «зависаючі» нерозв'язані акорди, коловий еліптичний рух, гармонічні перечні та «мерехтіння» мажору-мінору — вся плинна, неврівноважена музична матерія не завжди дозволяє виявити ті чи інші ладові зміни. І все ж, підсумовуючи сказане, визначимо основні моменти ладової організації в музиці композитора. По-перше, часта зміна одноіменних ладів використовується як чергування «світла» й «тіні»; по-друге, основні ладові модифікації здійснюються за рахунок підвищення VII, IV, пониження VI, подекуди, вживання VII натурального, VI підвищеного та альтерованого II ступенів. А їхня зміна, в свою чергу, служить єдиному виражальному засобу — оспівуванню.

Як відомо, основним виконавцем творів Березовського була Петербурзька придворна співацька капела. Згадаємо, що її співаки та керівники походили, як правило, з України. Тому в ній постійно співіснували традиції народного та професіонального українського співу. Природно, що вони знайшли яскравий вияв у хоровій творчості Березовського. Передусім у його концертах вбачаємо велику виражальну функцію чоловічих голосів. Причому, якщо А. Ведель пізніше віддасть перевагу тенорам, то у Березовського тенори й баси рівнозначні, або ж більша увага приділяється басам (згадаємо тему першої частини концерту «Не отвержи мене» — баси; тему заключної фуги — тенори). Хлоп'ячі голоси менш самостійні. Вони виступають на перший план лише в просвітлених моментах, де потрібні «кришталеві тембри» (наприклад, у третій частині «Не отвержи мене»). Початки частин, тематичні зерна, важливі поспівки — все це сфера чоловічих голосів.

Згадаємо початок концерту «Не отвержи мене». Чи не нагадує одноголосне проведення теми у басах аналогічні зачини з української народнописенної виконавської практики? «Супутник» підключається з другої фрази, далі поступово вступає увесь хор. І хоча початок твору будується композитором, виходячи з вимог фугатної побудови, але, здається, у цьому випадку маємо справу з майстерним поєднанням професіонального структурного моменту з народнописенною традицією. І тут роль провідної належить басовій партії. Говорячи про функції чоловічих голосів у виконанні професіональних творів, варто нагадати про їх значну виражальну властивість у партесних концертах та особливо в кантах.

З аналізу творчості Березовського впливає, що композитор добре знав можливості хору і вмів їх використовувати. Хорові партії співають легко: теситурне напруження вивірене та урівноважене, фрази природно інтонуються на одному диханні. В розгорнутих частинах (наприклад, фугові фінали) раціонально поставлені паузи знімають голосову втому. Березовський прагнув максимально розспівати партії. Звідси й поліфонічні елементи в акордових частинах, і ритмічні непослідовності, і перехрещення голосів.

Таке прискіпливе ставлення до голосоведення часто з порушенням структури, мелодії та гармонії (прохідні тони іноді утворюють незвичні звукосполучення) типове для українських пісень, особливо так званого поліфонічного типу, що їх аналізує Т. С. Кравцов на прикладі пісні-фугато «Поза ярмом»¹³. Прийоми обробки пісень із виявленням їх поліфонічних можливостей через 150 років після Березовського успішно використовував М. Леонтович.

Епізоди з використанням сольних голосів та стильово однорідні загальнохорові уступи викладені в три голоси. Композитор уподібнює прозору фактуру із заповненням усієї звукової шкали (сопрано — альт — бас. Пізніше Ведель аналогічні моменти подаватиме чоловічим складом в тісному розташуванні). Такий склад характерний для 3-го-

¹³ Кравцов Т. С. Перлина народнописенної творчості.— Народна творчість та етнографія.— 1964, № 4, с. 61—62.

лосних партесних концертів польського типу, що мали поширення на Україні, та кантів. Характер використання Березовським «тріо» в концертах споріднює їх з кантами. Це і кількість голосів (переважно три), їх функціональний поділ (бас підтримує гармонічні опори, а два верхні голоси ведуть мелодію), показ у рамках «тріо» одного старого характеру. На відміну від кантів композитор використовує у ліричних епізодах розвинену мелодію, включає імітаційні елементи та часто перетворює терцову втору на секстову.

Як бачимо, народнописенні впливи позначилися в творчості М. Березовського на багатьох компонентах його музичної мови. Проте не завжди ці впливи простежуються саме в схожості мелодичного малюнка (на чому здебільшого наполягали дослідники). Пряма подібність в цьому випадку нічого не говорить. Адже мелодизм Березовського — скупий, зосереджений — служить принципу концентрації образності. Через те його теми перетворюються на теми-ідіоми, що своїми найхарактернішими народнописенними інтонаціями відповідають загалом безлічі пісень, не цитуючи жодної з них. В цьому полягають як легкість поверхневого «впізнання» аналогів, так і складність питання, що потребувало певного узагальнення.

Та основне в цій роботі те, що вплив пісенного фольклору на творчість Березовського спостерігається на глибшому рівні. І цей рівень виявився чи не багатшим за поверхневу інтонаційну подібність. Йдеться про своєрідний сплав ладових, гармонічних та фактурних компонентів, що ними композитор впливає на образну сферу своїх творів. Їх взаємодія характеризується несталістю, яка виступає тут як сутність творів. Це виявляється в постійному «перебиванні» строгої чотириголосості поліфонічними «втручаннями», в безперервному ладовому «мерехтінні» мажору-мінору, в багатозначності модуляційних напрямків — всі ці музичні прийоми становлять той безперервний внутрішній рух, що створює надзвичайно живу, барвисту картину, яка своєю ошатністю та гармонічною «декоративністю» нагадує квітчастість українських вишивок, тиснене золотаве тло українського іконопису XVIII сторіччя.

Засоби відтворення народнописенного матеріалу у Березовського близькі до сучасних. Візьмо хоча б інтонаційне споріднення творів Березовського з фольклором. У цьому випадку стикаємося з фактором непрямого, опосередкованого, несвідомого підходу до народнописенної інтонації, коли діє принцип синтезування окремих інтонацій. Ось що пише про це І. Земцовський: «Ще більш радикальні ті засоби переінтонування, за допомогою яких у композиторській мелодії фольклорного походження синтезуються елементи та якості не однієї конкретної пісні, а багатьох та різних, взагалі не з'єднаних в самій фольклорній практиці принципово, але сміливо інтегрованих творчим задумом митця»¹⁴. Переінтонування розуміється по-асаф'євськи, тобто як музичне переосмислення, що веде до якісної зміни цілого. Так само переінтонуються композитором лад, гармонія, фактура, тембр. Їх переосмислення призводить до того, що народнописенні компоненти, втрачаючи поверхову «впізнавальність», стають тими інтонаційними, ладовими, гармонічними та іншими складовими, що визначають національну своєрідність творчого стилю М. Березовського.

М. С. ЮРЧЕНКО

Київ

¹⁴ Земцовский И. Переинтонирование как сущность творческого подхода к фольклору. — В кн.: Земцовский И. Фольклор и композитор. — Л.—М., 1978, с. 50.

НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В СІЛЬСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ

Протягом останніх років велика увага приділяється вивченню й творчому використанню у сучасному сільському будівництві народних традицій. І це цілком зрозуміло: народний досвід пройшов багатовікові випробування, коли відкидалося малоефективне, недосконале, а утверджувалося найбільш раціональне, вдале, красиве. Дещо з цього досвіду залишилося і в наш час, як спадковість в архітектурі.

Характерною рисою народного будівництва була стилістична єдність всіх елементів сільського двору. Це пояснюється застосуванням у житлових і господарських спорудах аналогічних архітектурних форм, будівельних матеріалів, декоративного оздоблення. Так, у районах розповсюдження настінного малювання (Поділля, Південь) орнаментами прикрашалися не лише хати, але й хліви, курники, погрібники, повітки. Щоправда, малюнок і колористика декору мали свої особливості в різних будівлях, проте загалом селянський двір становив гармонійну цілісність.

Процес формування двору як ансамблю житлових і господарських споруд триває і сьогодні. Скажімо, на терені колишнього Поділля в селі Летаві Хмельницької області один з дворів (70-х років) складається з хати, зверненої чолом до вулиці, блокованої господарської споруди, літньої кухні, хліва. Будівлі мають дахи з розвинутими звісами. Поверхня стін вкрита сірим фактурним тиньком, двір й вікна декоровані білим кольором; ним же обрамлені також кутові пілястри й фриз під дахом. Сполучення холодних тонів стін з теплорожевим кольором черепиці виглядає досить ефектно серед зелені.

Інша садиба з села Книшівки на Полтавщині. Тут забудові сприяють спільність будівельних матеріалів та колористичне рішення споруд. Стіни хати й господарської будівлі пофарбовані в блакитний, а цоколь — у смарагдовий кольори, облямування вікон та декоративні елементи на фасадах — червоно-коричневі, дахи — яснісірі. Приемна кольорова гама сприяє виразності садиби. Таких прикладів можна навести чимало.

Зберігаються й інші традиційні риси індивідуальних садіб, що позначаються на їх зовнішньому вигляді, характері вулиць тощо. Так, локальна традиція влаштовувати перед хатою квітники і заглиблювати житла стосовно вулиці набула нині більш широкого територіального розповсюдження. Зберігся і певний порядок розміщення будинків та їх орієнтація на південні румби.

Народні планувальні типи житла, особливо «хата на дві половини», часто зустрічаються й сьогодні, але з деякими видозмінами, зокрема у збільшенні загальних розмірів індивідуального будинку, кількості кімнат тощо. Однак в основі багатьох типів простежується принцип народного житла — компоновка житлових та побутових приміщень навколо передпокою, який зручно об'єднує кімнати між собою. У традиційній хаті ця роль належала сіням. Щодо надвірних господарських приміщень, то вони традиційно «блокуються» в одну будівлю, розчленовану на окремі частини з самостійними виходами.

У старому селі велика увага приділялася естетичному осмисленню побутового середовища. Деякі декоративні прийоми й засоби зберігаються й нині. У житлі Правобережжя в опорядженні будинків широко застосовується



Сучасне житло в с. Летаві
Чемеровецького р-ну Хмельницької обл.
Фото. 1982.

тинькування, різноманітне оздоблення. На Поділлі в пластиці стін виникають нові форми на основі народних традицій — кутові пілястри і фриз під звисом даху. Поряд з пластичними засобами використовується колір у контрастному співвідношенні. На території колишніх Слобожанщини, Середньої і Верхньої Нідніпрянщини традиційно застосовуються віконниці з дерев'яними різьбленими лиштвами.

У сучасному індивідуальному будівництві Карпат горизонтальна розчленованість фасадів є, імовірно, далеким відгомоном традиційних галерей, що колись обперізували карпатське житло. В закарпатських селах, особливо передгірських, спостерігається цікава риса, пов'язана, очевидно, з традиційними естетичними уподобаннями населення — це тепла гама садибної забудови.

Аналізуючи характер декору в екстер'єрі народного житла, варто відзначити, що в нових умовах, коли у багатьох районах змінилися будівельні матеріали, типи будівель і способи опорядження фасадів, все ще виявляються давні архітектурні традиції в тому чи тому вигляді. Зокрема, в сучасному карпатському житлі декоративні елементи включають геометричний орнамент. Як відомо, для народного декоративного мистецтва Карпат саме він є основним в архітектурному оздобленні (різьблення на дереві), тканинах та писанках.

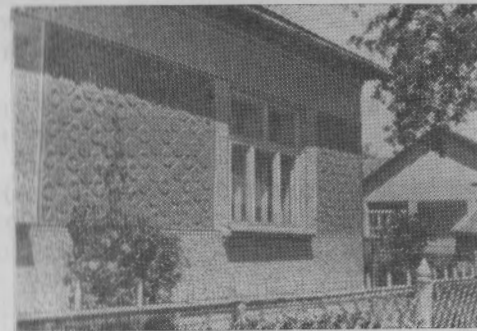
У декорі житлових і господарських споруд Поділля переважає рослинний орнамент. У селах Чернівецької області, на терені Північної Буковини використовується мішаний (рослинний і геометричний) орнамент.

Сучасна архітектура села, крім розвитку народних традицій у самодіяльному будівництві, характеризується ще одним напрямком — вивчення і творче використання національної архітектурної спадщини фахівцями-архітекторами. Народні традиції найбільш послідовно розвиваються у планувально-просторовій організації сіл, коли ретельно вивчаються мережа вулиць, вузлові акценти поселення, масштабне співвідношення забудови з природними факторами тощо. Віддаючи належне усім цим базисним обставинам, архітектори змінюють села, коректуючи мережу вулиць, тактовно вводячи новобудови в існуюче середовище. Прикладом такого оновлення є села Шляхова й Качківка Вінницької, Подвірне Чернівецької, Кам'янка Тернопільської областей та багато інших. Тут головні вулиці позначені поліпшеним благоустроєм, озелененням, будинками більших розмірів; під громадські центри відведені ділянки зі сприятливим ландшафтом, планувальними і господарськими зручностями. Такий принцип сприяє створенню яскравого архітектурного обличчя села.

Деякі села проектувалися з урахуванням народних традицій. Це Вузлове Львівської, Войниха Полтавської, Джурів Івано-Франківської, Білки Закарпатської областей. Тут форми народної архітектури використані у проектах громадських центрів та житлових будинків, а в селах Циблі, Кодаках Київської області автори застосували в архітектурі будівель декоративні елементи на фольклорні сюжети.

У селі Вузловому архітектурні обриси адміністративних і торгових споруд, житлових будинків різних типів навіяні образами народного зодчества Карпат та Прикарпаття. Стрімкі двосхилі дахи, видовжені балкони, лоджії, горизонтальні виступи фасадів перегукуються з гостроповерховими дахами, звисами та піддашками хат, і вся нова забудова сприймається як єдиний комплекс. Село Вузлове — чи не найяскравіший приклад цілісного вирішення громадського центру, житлової зони.

При реконструкції села Войнихи Полтавської області архітектори намагалися відійти од стандартних рішень, застосовуючи архітектурні форми, запозичені з народного будівництва. На споруді торгового центру дахи нагадують форму полтавських традиційних хат. В адміністративній будівлі теж застосовані різноманітні дво-, три-, чотирисхилі дахи. В обох комплексах використані прорізи шестикутної форми, які ми бачимо на зразках українського модерну початку ХХ ст. В цілому ж архітектура центру села Войнихи нам видається надуманим стилізатор-



Сучасне житло в с. Заричевому
Перечинського р-ну Закарпатської обл.
Фото. 1982.



Фрагмент-садиби з с. Берегомета
Вижницького р-ну Чернівецької обл.
Фото. 1982.

ством, а не природним розвитком народних будівельних особливостей.

Як уже говорилося, все частіше архітектори звертаються до народного досвіду. Вийшовши за вузькі межі експериментального проектування, цей напрямок поширився на різні села, особливо в західних, південно-західних областях республіки (Прикарпаття, Карпати, Закарпаття). В одних випадках комплекс громадського центру села витриманий в загальному стилістичному ключі (Дзвиняч Івано-Франківської, Козева Львівської областей); в інших — лише поодинокі будівлі (дитячий заклад у Заричевому, будинок побуту в Кушниці, школи у Великих Воротах та Боржаві на Закарпатті, торговий центр у Гірному Львівської області тощо). Такі споруди мають яскраву індивідуальність і вирізняються серед навколишнього середовища значними розмірами, пластикою, колоритом, силою. Чимало з них будувалось на основі типових проектів, але зі зміною зовнішнього вигляду.

Одним з найбільш цікавих прикладів переробки типового проекту є школа в селі Боржаві — споруда досить виразної архітектури. Побудована вона у місці розгалуження вулиць і прикрашає собою планувальний вузол села. Перед школою — просторий партер з газоном, квітниками, туями, з низькими декоративними світильниками уздовж головної алеї. Шкільна ділянка оточена орнаментованою чавунною огорожею. Завдяки низькорослим насадженням і витонченим елементам дизайну, двоповерхова будівля зорово збільшується і, незважаючи на невеликі розміри, сприймається як значна споруда. Цьому сприяє високий дах зі слуховими віконницями.

Розглянемо кілька прикладів комплексного вирішення сільських центрів, спроектованих на основі народних архітектурних традицій. У селі Козева такий центр побудований у мальовничій долині, оточений горами. Рельєф місцевості поступово знижується від дороги, яка об'єднує поселення з громадським центром. Адміністративно-побутові споруди (сільська рада, правління колгоспу, відділення зв'язку, ошадкаса) займають підвищену ділянку, а культурно-побутові (клуб, школа) — нижчу. Усі будівлі центру підпорядковані єдиному стилістичному задумові, в них застосовано подібні архітектурні форми, аналогічні будівельні та опоряджувальні матеріали, що забезпечує його цілісність. Це стрімкі дахи під черепицею, трикутні вікна на дахах, вітражі в усіх будівлях, тиньковані поверхні стін, пофарбовані в теплі світлі кольори. Композиційно в центрі домінує школа, субдомінантою ансамблю є клуб, інші споруди відіграють підпорядковану роль. Центр Козеви добре гармонізує з ландшафтом і архітектурним оточенням, чому сприяє вдало обраний масштаб будівель і простір між ними, а також спорідненість архітектурного та природного середовища.

У селі Дзвинячі Івано-Франківської області громадський центр займає частину головної вулиці. В архітектурі Палацу культури, торгового центру, автостанції, трансформаторної підстанції застосовані навізані вище аналогічні матеріали та архітектурні форми, що сприяє єд-

ності громадської забудови. Однак варто відзначити і суттєві недоліки, зокрема відсутність цікавого планувально-просторового задуму села і його центру, а також надмірність декору в архітектурі.

Тенденція до оздоблення помітна і в архітектурі інших об'єктів, побудованих за останні роки в Карпатах. Зокрема химерний вигляд деяких ресторанів, турбаз, готелів вельми далекий від доцільності й відточеності форм кращих зразків народного зодчества. Отже, не завжди пошуки шляхів розвитку народних архітектурних традицій досягають успіху, інколи вони приводять лише до невиправданого стилізаторства, безпосереднього запозичення форм, перенасиченості деталями. Все це залежить від майстерності архітекторів, рівня опанування ними архітектурної спадщини.

З. С. ГУДЧЕНКО

Київ

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ У ЖИТЛІ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ У БАШКИРІЇ

Формування матеріальної культури народу залежало від природно-географічного середовища, в якому вона створювалась, а також від напрямків господарської діяльності, соціальної структури етносу чи його групи, культурних взаємин з іншими народами, які проживають на спільній території. У ній відбиваються й історичні умови та особливості етнічного розвитку народів.

Завдання даної статті — показати характерні риси українського житла в Башкирії, ступінь збереження традицій, властивих українському етносові на основній території його проживання, інновації, які склалися в нових екологічних умовах під впливом активних етноконтактів з іншими народами в БАРСР.

Житло українського населення Башкирії майже не вивчене. Деякі свідчення знаходимо в архівних матеріалах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР¹, Центральному державному архіві Башкирської АРСР². Крім того, цікаві ескізи, спостереження знаходимо у Т. Г. Шевченка, який описав побут українців на межі Башкирії та Оренбуржя у «Близнецах»³. Однак основним джерелом для написання статті послужили польові матеріали, зібрані автором у Башкирії протягом 1974—81 років. Усього обстежено сім районів, понад двадцять населених пунктів переважно з українським етносом.

Перші українські поселення на Приураллі з'явилися в 1730-х роках. Це засвідчують матеріали, які зберігаються у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Протягом XVIII—XIX століть заселення земель Башкирії українцями відбувалося надто повільно. Зокрема, 1897 року в Уфимській губернії мешкало 4996 осіб. Більшість українських поселень з'явилася в 1900—1910 роках. Населених пунктів ранішого часу поки що виявити не пощастило. Періодом столипінської аграрної реформи закінчується географічне розташування українського населення в цьому краї, формуються останні українські поселення.

Серед українських переселенців у Башкирії переважали селяни з Чернігівської, Полтавської, Київської та Подільської губерній, чимало було також приїжджих з Таврійської, Катеринославської, Харківської, південних повітів Курської та Воронежської губерній.

¹ Архів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. «Українці в Башкирії», 9 спр. $\frac{12-2}{4}$, арк. 4—6.

² ЦДА БАРСР, ф. 336, опр. 1, спр. 2070, арк. 31.

³ Див.: Шевченко Т. Г. Повести.— К., 1964, с. 413—414.



Житловий будинок кінця XIX — початку XX ст.
в с. Костянтиново-Олексіївці Стерлітамакського району Башкирської АРСР.
Фото автора. 1981.

Процес переселення тривав і після революції, але він носив якісно новий характер і пов'язаний з економічним розвитком східних районів країни.

Українські поселення на території Башкирії перебували не в однакових природно-географічних та господарських умовах, а також у різному етнічному оточенні, що зумовлювало відмінні риси у плануванні житла, використанні будівельних матеріалів. Не останню роль у цьому відігравали й традиції, привезені переселенцями з батьківщини. Населені пункти українців розташовувалися гніздами серед іноетнічного оточення, іноді навіть складаючи чисельну перевагу.

Поселення займали низинні місця, вибалки, тяглися уздовж трактів, біля річок та потічків. За матеріалом будівлі зводили з дерева. Селились здебільшого в селищах і рідше на хуторах. Переважало вуличне або однорядне планування поселень. В окремих випадках зустрічається й квартальний тип, тобто перехідний від вуличного, що виник завдяки зростанню й розвитку населених пунктів як до революції, так і за радянського часу. Скажімо, для села Константиноградки Стерлітамакського району внаслідок того, що землі, які належали общині, знаходилися праворуч річки Уршак, а мешканці намагалися мати городи біля річки, під кінець XIX — поч. XX століття була характерною однорядна забудова. Згодом із зростанням села почали будувати житло з протилежного боку дороги, а відтак нині тут утворилося двобічне вуличне планування.

У селах Антингані, Новому Зиргані, Ново-Воздвиженці Хайбулинського і Софіпольському Аургазинського районів та деяких інших, у процесі забудови сіл почали заселяти вулиці перпендикулярно і паралельно до попередніх, а отже завдяки цьому створились чи утворюються квартальні типи забудов.

Іншу картину спостерігаємо в сучасних українських селах, зокрема Малинівці Белебіївського, Подільському, Макані Хайбулинського районів. У центральних садибах колгоспів та радгоспів, що перебудувалися з невеликих населених пунктів, квартальне планування вже передбачене за типовими проектами, згідно яких і ведеться забудова.

Етнічна традиція знайшла відображення щодо розташування садиб стосовно вулиць. Фасад — довга бокова («подольна стінка»), де прорубували вхідні двері з вулиці, чи вузька («причлкова стінка») — виходив на південь або до дороги, іноді у двір. Будинки подібної орієнтації переважають у селі Константиново-Олексіївці Стерлітамакського району. Глуха стінка без вікон і протилежна причлковій орієнтувалася на пів-



Житловий будинок початку ХХ ст.
в с. Байдаківці Альшійського району Башкирської АРСР.
Фото автора. 1981.

ніч чи схід, рідше на захід. Разом з огорожею глуха стінка відмежовувала садибу від сусідньої. В українських селах Хайбулинського району в стінках, які входили у сусідній двір, вікон не прорубували. Інформатори пояснюють це так: «Те, що робиться в дворі сусіда, ніхто не має знати».

Будинок від вулиці, як правило, відокремлює невеликий простір, де розбивають квітник. Це так зване «курдонерне» розташування житла стосовно вулиці. Розміщення будинків у глибині обійстя нами не виявлено. Щоправда, деінде зустрічаються оселі, які виходять фасадом безпосередньо на вулицю.

Майже всі обстежені нами будівлі зводилися до Великої Вітчизняної війни, а також у 1940-х роках, були житлами-комплексами, що зв'язувались одним покриттям. Сюди, окрім хати, входили й господарські прибудови.

За типологічним зіставленням, характерним для забудови двору на Україні⁴, в переселенців Башкирії можна виділити три варіанти двору відкритого типу.

I. Однорядна забудова, при якій господарські будівлі розташовуються в один ряд з житлом і мають спільне покриття. Цей тип найпоширеніший.

II. Г-подібна забудова. Цей варіант переважає в усіх українських населених пунктах Хайбулинського, у селі Костянтиноградському Стерлітамакського районів, мав поширення у Верхньому Кульчумі Єрмаківського, а також у Белебіївському, Альшійському та інших районах республіки. Тип цей сформувався внаслідок малих ділянок землі, які попервах планувалися під двір. Так, у селі Антигані Хайбулинського району під обійстя відводилось від 10 до 20 сажнів, тобто в залежності від розміру земельної ділянки, яка була власністю господаря.

III. Вільна забудова, де хата та господарські будівлі не зв'язані спільним дахом і розташовувалися без певного порядку. Цей тип дістав найбільше розповсюдження в повоєнний період, насамперед з 50—60-х років.

Із сіней у першому та другому варіантах було два виходи — один на вулицю, інший до хліва. У селах Антигані та Ново-Воздвиженці зустрічаються навіть три: до хліва, у двір та на вулицю.

⁴ Див.: Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруков. — Восточнославянский этногр. сборн. — М., 1965, с. 195; Косміна Т. В. Сільське житло Поділля. — К., 1980, с. 72—79 та ін.



Житловий будинок початку ХХ ст.
в с. Байдаківці Альшійського району Башкирської АРСР.
Фото автора. 1981.

Переїжджаючи на нові землі, переселенці потрапляли в тяжкі умови. Грошей для будівництва житла й придбання землі не було. Обіцяної допомоги з боку царського уряду в багатьох випадках не отримували. Отже, переїхавши на нове місце, доводилося власноруч зводити тимчасове житло з використанням будь-якого місцевого матеріалу, зокрема, в лісостеповій та лісовій зонах зводили наземні каркасні будівлі з плетеними стінами чи з колотих деревин («в заборник»); у степовій — будівлі типу землянок. Хоч такі житла вважались тимчасовими, вони нерідко слугували за постійні; більш заможні згодом використовували попередні будівлі в господарських цілях. У середньому, за свідченням інформаторів, у них жили 5—10 років.

Тимчасові житла з плетеними й обмащеними глиною стінами називалися «мазанками», «плетеньовими хатами», із дерну — «дьорнушки», з глиняними стінами, незважаючи на тип, — «землянками».

Для зведення землянок викопувались ями глибиною до 1 м. По краях робили стінки. Дах будувався здебільшого плоский. Біля вужчих стін закопували стовпці («сохи», «слупи»), на які клали сволок. Він водночас був і пристроєм для підтримування даху — до бокових стін та сволока щільно кріпили колоті плахи. Потім стелю з обох боків обмащували глиною, у переміш із соломою. Коли ж дах підсихав, поверх насипали попіл і землю; попіл був надійним захисником од вологи. Подібні будівлі можна зустріти й нині у деяких селах.

Плетені «мазанки» будувалися так: у землю закопували стовпці («сохи», «слупи», «човпи»), кількість яких залежала від розмірів житла, але відстань між ними мала бути не більше 1,5 м. У стовпах видобували пази («гньозда»), куди закладали жердки («глиці», «слиті»). Жердини вертикально переплітали дозою чи липовими пагонами («лутощками»). При цьому з лутощок здирали кору, а липову деревину іще вимочували у воді. Товщина їх мала бути 5—7 см. Іноді для цього використовували й очерет.

Плетені стіни спочатку валькували — набивали глину в пази між плетених гілок, потім «кулачили», тобто обмащували стіни товстим шаром й кулаками робили в штукатурці ум'ятини; нарешті стіни «гладили» — зарівнювали нерівну поверхню й «шпарували». Таким чином стіни виходили товстими — до 50 см.

Традиційним житлом українців-переселенців була хата. У її плануванні зберігались етноспецифічні риси. Приміщення розташовувалися за типом: $x+x+c$, $x+c+x$, $x+c$. Якщо зруб купували в росіян, башкирів чи інших народів, то планування відповідно змінювалося. У приміських населених пунктах традиційне планування швидко втрачалося — на ньо-

го робило вплив міське житло. Від кухні відгороджували вітальню, від зали одну чи дві спальні. В селі Бабенці та селищі Подільському Іглинського р-ну в плануванні та зовнішньому вигляді житла чітко простежується білоруський тип. Нині спостерігається тенденція до зведення багатокімнатного помешкання.

Місце для житла вибирали таким чином. Увечері, там де мали будувати хату, залишали шубку. Якщо вранці вона була вологою, то місце вважалось непридатним, оскільки близько підступали ґрунтові води.

Будівельний матеріал у кожному районі був свій. У лісових переважало дерево, лісостепових — дерево й глина, степових — глина й камінь. У Антингані, Ново-Воздвиженці та ін. (степова зона) порівняно широко використовували ліс, який привозили з Уралу за 100—150 км. Це пояснюється тим, що тут жили українські переселенці Курської та Воронежської губерній і, згідно традиції, надавали перевагу будинкам із дерева. Й досі повсюди основним будівельним матеріалом є дерево. З кінця 1950-х — середини 60-х років набуває розповсюдження цегла. Природне каміння використовується для зведення господарських будівель і хат у комбінації лимпача та дерева.

Дерев'яні будинки робили з м'яких порід — липи, осики, іноді використовували й березу. Нижні вінці для вікон виготовляли з дуба. Житло будували наймані майстри, рідше самі переселенці. У зрубному житлі застосовувалися всілякі форми кріплення кутів: «ласточку», «угол», «лапу», «гніздо», «замок». Стіни робили з круглих деревин, у степових районах через обмежену кількість лісу їх кололи навпіл. Практикувалася також стовпова техніка зведення стін. Проміжки між стовпами закладалися плахами. У селі Антингані нерідко стіну, яка ділила кімнати в п'ятистінному будинку, вирізали і дерево йшло на щось інше, а порожнє місце зашивали тесом.

Щоб хата була теплішою, по боках нагрівали землю. Щоосені робили свіжу призьбу, укріплюючи її дошками чи жердками, але навесні прибудову розкидали. З 1920—30-х років почали зводити кам'яний, а з 1950-х — бетонний фундамент. Для того, щоб нижні вінці дерева не гнили, підкладали толь. У Хайбулинському районі українські переселенці з Воронежської губернії, за традицією, будували дім на високому фундаменті — «низі», висотою до 1,5—1,8 метра. Виходив своерідний нижній поверх для підсобних приміщень — кухні, комірчини, взимку тут тримали ягнята й телята. Цей тип ми умовно називаємо верхньодонським.

Для зведення стін із глини використовувалася саманна, валькована (валерна) і лита (залівна) техніка. Для цієї мети знімали верхній шар ґрунту аж до глини, яку викопували і заливали водою. Якщо вище-яма було джерело, то від нього плугом проорювали борозну і нею напускали воду. Глину мішали з соломою доти, доки вона починала одлипати від ніг. Потім чоловіки вилами викидали суміш з ями, а жінки спеціальними формами (25×50 см) робили саман або ж ліпили вальки.

При зведенні саманних стін робили фундамент — викопували траншеї, глибина яких залежала од ґрунту (чим земля м'якша, тим глибше викопувалася яма). Спід траншеї висипали щебенем і заповнювали «залівкою» — розчином піску та глини (у співвідношенні 1:2), а поверх уже клали велике каміння. На фундаменті, наземна частина якого дорівнювала 30—50 см, зводили стіни з саману. Перший ряд клався впоперек фундаменту, другий — уздовж і т. д. Саман скріплювався розчином глини й піску; щілини ж між цеглою заповнювали «залівкою».

Вальковані стіни ліпили з «вальків» — сирих шматків глини, змішаної із соломою. Кожна порція важила 2—3 кг. Вальки вкладали рядами висотою і шириною до 50 см. Потім стіни сохли 5—10 діб, після чого клали ще один ряд і т. д. Зведення таких стін вимагало певних навиків і майстерності, тому для будівництва наймали спеціалістів. Це, звичайно, подовжувало термін будівництва.

Техніка литих стін значно різнилася од вищеназваних. Для цієї мети робили опалубок висотою 30—50 см. У нього накладали довге жит-

не стебло, іноді очерет чи осоку, і заливали «залівкою». Діти, бігаючи зверху, в такий спосіб трамбували місткість. Після висихання стіни опалубок піднімали вище, і будівництво продовжувалось. Характеризуючи литий дім, респоденти давали йому високу оцінку: «Сто літ може стояти й вогню не боїться».

Стіни затим обмащувалися зсередини і ззовні глиною «в закидку». Процес первинної побілки був трудомістким, і тому запрошували людей толокувати (на «толоку», «на помоч»). Коли ж стінки висихали, їх гладили («шпарували», «зтирали») 2—3 рази глиною у суміші з кінськими кизяками, і затим вже обмащували лише білою глиною, крейдою чи вапном. Всередині до побілки додавали синьої чи зеленої фарби. Знизу на стінах од вулиці робили «підвод» сажею або іншого кольору глиною висотою 25—30 см.

Сіни, господарські будівлі, як правило, не білились, а лише обмащувалися рудою чи червоною глиною. У селі Верхньому Кульчумі сіни навіть не обмащували.

Під впливом росіян, башкирів, білорусів, латишів та інших народів у Іглинському, Уфимському районах українці уже не білять зовні, а сусідні національності, в свою чергу, запозичили наш звичай обмащувати внутрішні стіни житла. В Белебіївському, Єрмакіївському, Хайбулинському та інших районах навіть обмащують і білять стіни, на зразок українців, як усередині, так і ззовні.

Всередині стіни між вікнами розмальовувалися різноманітним рослинним орнаментом. Проте ця традиція з кінця 1950-х років, як і розписи печей, повсюди зникла.

Дранкою обшивали будинки в першій третині ХХ ст. лише окремі заможні селяни. З 1960-х років під впливом сусідніх народів і у зв'язку з поліпшенням матеріального становища почали обшивати і фарбувати в коричневий, блакитний чи зелений кольори на всій території.

Долівки, за традицією, спочатку робили земляними. Для цього ґрунт трамбували й змащували у декілька заходів розчином глини із соломою (до 10—15 см і більше). Верх долівки вирівнювали лише рідкою глиною. У більш заможних селян-переселенців ще до революції почала з'являтися підлога. Дошки стелили на балки («лагги»), укріплені на дерев'яних чи цегляних стояках. У деяких селах балки клалися просто на землю. Це перехідний тип від земляної до дерев'яної долівки.

Земляні «поли» у житлових приміщеннях можна було зустріти ще на початку 1970-х років, а в сінях, комірчинах та інших будівлях зустрічаються й нині. Інколи в передпокої долівка була дощаною, а в задній хаті — земляною.

У будинках з дерев'яною долівкою, під впливом росіян, українці почали влаштовувати льох для зберігання овочів. Це засвідчує і цілковито російський термін («подпол»).

Стеля трималася на поздовжніх чи поперечних деревинах («сволок», «матка»), які врубували в останній чи передостанній вінець зрубу. В будинках з глини сволок клався на «обгон» — верхній вінець, що скріплював стіни, або ж на стовпи. До 1940—50 років балки клали лише уперек житла на відстані 1,5—2 м. На них набивали жердки й переплітали хмизом. Нерідко на бантинах робили пази і в них закріплювали жердки чи горбилі («слиці», «сволочки»). З обох боків стелю обмащували глиною. У селі Бабенці зустрічалася стеля, вислана з кори липи, тобто лубкова.

Коли витягували сволок, користувалися звичаєм пов'язувати його хустиною. При цьому під деревину клали гроші, «щоб вони велися в господарстві» (село Верхній Кульчум). Під впливом башкирів з'явився звичай замість грошей підкладати вовну (село Константиново-Олександрівка); це пов'язано з тим, що тут широко займалися тваринництвом.

Сволок зводили українські переселенці лише в житловому приміщенні. У сінях та інших господарських будівлях, за рідким винятком, сволоків не клали.

Для українського житла Башкирії найхарактернішою є чотирисхила покрівля («дах»). Однак у селі Байдаківці нерідко зустрічаються і трисхилі дахи з врубним фронтоном, а в Бабенці — трисхилі з вертикальним від північної сторони. Це допомагало зберегти дах від намітання снігу, коли взимку часто дмуть південні вітри. Не виключено, що ця традиція відома переселенцям з України.

Двосхилий дах у кінці XIX — поч. XX століття зустрічався рідко, широкого вжитку він набув лише після війни під впливом місцевих традицій, у зв'язку з появою шиферу. При цьому фронтон зашивали снопами соломи, осоки, очерету, переплітали хмизом і обмазували; з середини 1920-х років почали обшивати тесом.

Нам відома лише крокв'яна конструкція даху українського житла на території Башкирії. Виняток становить дах тимчасового житла — землянок і деяких господарських будівель.

Техніка кріплення крокв була різною. Крокви закріплювали в поперечні бантини («човпи», «прогони») чи у верхніх вінцях на відстані 2—2,5 м. «Крокви на п'ятках» викладали в спеціальні зарізи на поперечних бантинах і прибивали цвяхами. Цей спосіб кріплення, як найпростіший, дістав найбільше розповсюдження з кінця 1940—50-х років. У селищі Суражинському крокви ставили «на п'яти» — деревини завдовжки 50—70 см, які кріпилися до поперечних бантин. «Крокви на обгоні» ставились верхнім вінцем, які запланшовувалися поверх «матки», і крокви врізували у «гнізда»; з'єднавши в такий спосіб, їх прибивали до обгону. В цьому випадку кінці крокв звисали над стінами. «Крокви на шипах» робили так: їх закріплювали в поперечні бантини за допомогою гнізд та шипів, які знаходилися всередині.

Зверху крокви кріпилися за допомогою зарізів та цвяхів, а також бантини, яку зарізували у них.

Названі способи кріплення крокв у різних поєднаннях мали розповсюдження на всій території проживання українців у Башкирії.

Латування даху робили в два способи: перший — у кроквах вирізали поглибину («гніздо»), в яку вкладали жердки («слиті»), другий — жердки прибивали до крокв дерев'яними (до середини 1930-х років) чи залізними цвяхами. При обшивці за допомогою дерев'яних цвяхів у слиті й крокви просвердлювали дірочку і в неї вбивали дубовий чи черемховий кілочок («гвоздь»). Другий спосіб латування був розповсюджений у Іглинському районі.

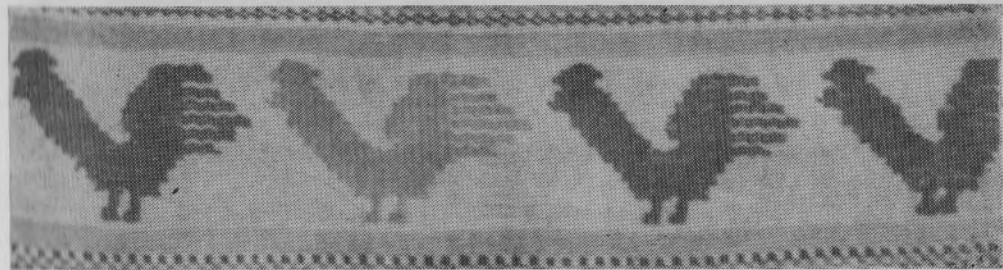
Для покриття даху до 1950-х років широко використовували солому, менше очерет, бляху, черепицю. Під впливом місцевих народів, у Іглинському районі з 1920-х років почали вкривати будинки тесом (шальвікою), а з 1930-х — дранкою. Шифер з'явився в кінці 40-х років.

Соломою крили «під гребьонку», «по-простому», «під глину», «під корешок». У Хайбулинському районі в умовах малолісся, коли солома йшла не лише на корм тваринам, але й опалення, основним покрівельним матеріалом була глина, змішана із соломою. Цей спосіб покриття відомий і на Півдні України.

Отже, ми розглянули деякі аспекти будівництва житла українських переселенців у Башкирії. Цей матеріал не претендує на повне висвітлення питання, яке нас цікавить. На основі вищесказаного можна зробити висновок про те, що в житлі українських переселенців простежуються складні нашарування, зумовлені етнічними традиціями, екологічним середовищем, специфікою життя в інонаціональному оточенні. В житлі українців Башкирії виявляється значна спільність з будівництвом росіян. Це пояснюється насамперед тим, що в житлі українців збереглися риси, властиві усім східнослов'янським народам з часів Давньої Русі. В окремих елементах можна простежити риси подібності з житлом інших народів, які населяють Башкирію. Ці впливи були двобічними.

В. Я. БАБЕНКО

Уфа



Трибуна молодого дослідника

ЕТНОГРАФІЧНЕ ВИВЧЕННЯ ПІВДНЯ УКРАЇНИ В XIX ст.

(На матеріалах архіву Географічного товариства СРСР)

Переведення 1828 року до Одеси управління Новоросійського та Бессарабського губернаторства, що об'єднало у своєму складі Херсонську, Таврійську та Бессарабську губернії, сприяло поживленню в цьому місті політичного, економічного і культурного життя.

1839 року було організовано Одеське товариство історії та старожитностей, яке поставило собі за мету вивчення археологічних й історичних пам'яток, а також етнографії краю. Велика заслуга в проведенні товариством етнографічних досліджень належить відомому вітчизняному журналістові, історикові та етнографові Миколі Івановичу Надеждіну, котрий у 1838—1842 рр. мешкав в Одесі й очолював товариство. 1842 року він переїздить до Петербурга, де бере діяльну участь в роботі Російського географічного товариства, а в 1848 році стає головою його етнографічного відділу. Якщо раніше у «Тимчасовому статуті РГО» завдання етнографічної діяльності формувалися в загальному вигляді, то з приходом М. І. Надеждіна тут «дослідження побуту російського народу посіло чільне місце». Його доповідь «Про етнографічне вивчення народності російської», виголошена на засіданні 29 листопада 1846 року, засвідчила поглиблення раніше висловлених ним думок про предмет етнографії¹, які вперше були апробовані при написанні статуту

Одеського товариства історії та старожитностей. У найбільш викінченій формі його думки про завдання етнографії були викладені в програмі для Камчатської експедиції⁴.

З ініціативи М. І. Надеждіна для полегшення збирання та впорядкування наукової інформації 1847 року була розроблена етнографічна програма «виключно для вивчення народності російської». Тогочасне поняття дослідниками цієї народності значною мірою тотожне сучасному терміну «східні слов'яни», тобто росіяни, українці та білоруси⁵.

Є цілий ряд праць, присвячених розглядові окремих етнографічних програм⁶, які в XIX ст. спрямовували роботу етнографів. Однак ще немає узагальнюючого дослідження про поступове вдосконалення цих програм, запитальників, анкет. А їх аналіз багато в чому доповнив би наші уявлення як про етапи розвитку етнографії, так і виявлення етнографічного матеріалу, нагромадженого у фондах музеїв, в архівах, бібліотеках тощо. Перша така програма була розіслана Російським географічним товариством у 1847—1848 рр.⁷ (друге — виправлене і доповне-

нийського краю.— У кн.: Торжественное собрание Одесского общества любителей истории и древностей.— Одеса, 1840, с. 27—58.

⁴ Свод инструкций для Камчатской экспедиции, предпринимаемой РГО.— СПб., 1852, с. 17—30.

⁵ Горленко В. Ф. Русское географическое общество и украинская этнография в середине XIX века.— Сов. этнография, 1957, № 3, с. 128—142.

⁶ Горленко В. Ф. Перша етнографічна програма на Україні.— Нар. творчість та етнографія, 1957, № 4, с. 98—108; Рабинович М. Г. Этнографическое изучение города в России в конце 19 — начале 20 в.— В кн.: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. Вып. 4.— М.: Наука, 1968, с. 62—78; та ін.

⁷ Архів Географічного товариства СРСР (далі: Архів ГТ—Ю. Р.), ф. 1, 1846, оп. 1, од. зб. 4, №№ 57, 60, 73.

¹ Временный устав РГО—ЗРГО.— СПб., 1846, кн. 1, с. 11.

² Степанов М. Н. Русское географическое общество и этнография (1845—1861).— Сов. этнография, 1946, № 4, с. 191.

³ Надеждин Н. И. Об исторической истине и достоверности.— Библиотека для чтения.— СПб., 1837, т. XX, с. 137—174; його ж: О важности исторических и археологических исследований Новорос-

ше видання програм — в 1849—1853 рр.⁸⁾ Такі видання практикувалися до кінця XIX ст.⁹⁾ В цій роботі товариство спиралося не тільки на свої відділи, а й на мережу народних училищ, адміністративний апарат тощо. Позитивне значення етнографічних програм полягало в їх демократичності, доступності для народних мас.

В архіві Географічного товариства СРСР у фонді експедиційної та науково-організаційної діяльності є дані про кількість програм, надісланих 1852 року на південь України: всім дійсним членам товариства та членам-співробітникам — по 5 примірників, директорам народних училищ Одещини, Херсонщини та Катеринославщини — по 10, Бессарабії — по 5; керуючим удільними конторами, а також палатами державного майна Бессарабської, Катеринославської та Херсонської губерній — по 10; херсонському архієрею — 50, катеринославському — 40, кишинівському — 25¹⁰⁾.

Про те, що ці програми потрапили до адресатів, свідчить лист директора училищ Катеринославської губернії Н. Д. Грахова, де він повідомляє раду товариства про заходи, вжиті для виконання цього доручення¹¹⁾.

Як вважалося раніше, історичні події, зокрема Кримська війна, несприятливо відбилися на подальшій долі програм, і до Російського географічного товариства нібито перестали надходити відповіді. Однак виявлений нами матеріал в архіві Географічного товариства не підтверджує цієї думки. З 11 віднайдених в архіві рукописів більшість надіслана кореспондентами в 1849—1850 рр. Це, зокрема, рукопис священника колонії Болград Д. Паланотова «Побут і звичаї болгар», що містить цікавий матеріал про святкування Нового року, Іванового дня, а також фольклорні зразки¹²⁾, священника О. Карабиновича «Етнографічні дані про жителів села Карлівки Вознесенського повіту Херсонської губернії»¹³⁾, І. Палаженка «Історико-етнографічні та статистичні відомості про місто Миколаїв Херсонської губернії»¹⁴⁾, В. Негрескула «Про способи лікування в місті Херсоні»¹⁵⁾, «Етнографічні замітки про місто Херсон та його околиці»¹⁶⁾, «Філологічні замітки про особливості мови міста Херсона»¹⁷⁾ та «Пісні Херсонської губернії»¹⁸⁾.

Частина цих матеріалів, як і рукопис священника І. Єнакієвича «Аккерман-

ські малороси», складається з чотирьох розділів: 1. Мова населення. 2. Іжа та одяг. 3. Промисли й заняття. 4. Освіта. Розумові та моральні якості. Це відповідає структурі етнографічної програми, розісланій РГТ¹⁹⁾. І. Єнакієвичу також належить праця «Зауваження про заходи по поліпшенню народних переписів міста Аккермана та його околиць»²⁰⁾. До цієї групи матеріалів можна віднести також і «Географічно-етнографічний нарис Олександрійського повіту Херсонської губернії» М. Пашенка²¹⁾.

Цікаве джерело з українського фольклору кінця XVIII — початку XIX ст. ст. — біографія старого запорожця Івашка Прислини, який осліп і мандрував (можливо, як кобзар) селами півдня України. Документ має назву «Пісні українські та біографія старого запорожця, що повідомив деякі пісні»²²⁾. На жаль, встановити автора й час надходження цього документа до архіву не вдалося. Тексти пісень і біографія написані по-російськи, з вкрапленням окремих українських слів, на складених у зошит аркушах білого паперу з водяним знаком «Will. Wagner. Odessa». Датований документ 1842 роком (всього на 48 аркушах, заповнених з обох боків, занотовано 45 пісень). Серед них — ряд історичних: «По Дону, по Дону», «Налягає сірий туман», «В чистому полі та могилочки», «Пісня про козака Нечая», «Морозенко», «Володар мій, володар» та ін., є також ліричні, антирелігійні та рекрутські пісні. Окремо під номером 41, озглавленим як «Весільні уривки», подані тексти пісень, виконуваних: 1) коли брат розплітає молодій косу; 2) коли голову молоді покривають наміткою; 3) коли молоду ведуть із церкви; 4) коли зять іде до тещі в дім; 5) коли молодий іде до молоді перед весіллям; 6) що співають молоді, коли ідуть в дім жениха; 7) що співають святи, коли молодих ведуть на шлюбну постіль²³⁾.

Про себе Івашко Прислина зазначив, що народився 1753 року, під час заснування фортеці Святої Єлисавети (тобто на час запису, в 1842 році, йому було 89 років). Своє прізвище він одержав у запорозькому війську: якось вночі на варті він «приліг безпечно і заснув на скалі, як той камінь», прогавивши напад ворогів на козацький табір.

1780 року він осліп і з того часу мандрував селами півдня України. Оскільки був сліпим, то не міг в 1795 році, коли «наші... пішли в військо в Чорноморію до Потьомкіна», приєднатися до козаків. Зазначена ним деталь: «Ось піду в Київ бога молити, чи не пошле оцей мені, старому запорожцю», дають підставу зробити припущення, що запис міг бути зроблений 1842 року по дорозі Івашка до Києва. Чи має цей збірник відношення до матеріалів І. І. Срезневського, про які

¹⁹⁾ Там же, ф. 3, оп. 1, 1857, од. зб. 5, арк. 21.

²⁰⁾ Там же, од. зб. 6.

²¹⁾ Там же, од. зб. 9, арк. 15.

²²⁾ Архів ГТ, ф. 48(A), оп. 1, од. зб. 244.

²³⁾ Там же, ф. 48(A), оп. 1, од. зб. 244, арк. 20—21.

ми доповідав раді РГТ в 1852 році²⁴⁾, з повністю сказати поки що не можна. Історія цього документа потребує спеціального вивчення.

Для дослідників українського фольклору даний матеріал становить певну цінність, оскільки, крім відомого раніше фактижу з життя кобзаря Данила Бандурка, виявленого В. М. Ястребовим серед документів архіву фортеці Святої Єлисавети²⁵⁾, інших пам'яток з фольклору півдня України кінця XVIII — початку XIX ст. ст. до останнього часу ще не було виявлено²⁶⁾. З фольклорних матеріалів в архіві Географічного товариства становлять інтерес «Приказки Єлисаветградського повіту Херсонської губернії»²⁷⁾, рукопис А. Смирницького «Трон» — живий вертеп, вико-

²⁴⁾ Кирдан Б. П. Собирання народной поэзии (Из истории украинской фольклористики XIX в.).— М.: Наука, 1974, с. 130—131.

²⁵⁾ Ястребов В. Н. Гайдамацкий бандурист.— Киев, старина, 1886, № 10, с. 379—388; його ж. Архив крепости Святой Елисаветы.— Записки Одесского общества истории и древностей, т. 15.— Одесса, 1889, с. 548—593.

²⁶⁾ Лавров Ф. Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України.— К., 1980, с. 57—59.

²⁷⁾ Архів ГТ, ф. 45, оп. 1, од. зб. 16, арк. 16.

ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ФОЛЬКЛОРИЗМОМ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

(60—80-ті роки)

Звернення до фольклору є однією з традицій української літератури. Про вплив народного слова на художню літературу писали М. Петров, П. Житецький, М. Сумцов, І. Франко, В. Гнатюк та інші вчені дожовтневого періоду¹⁾. Вивчення трансформації народної поезії у мистецтві, зокрема в літературі, особливо активізувалося за радянського часу. У 30—40-ві роки дослідження літературно-фольклорних взаємин виділяється в окремий напрям філологічної науки²⁾. В цей час на Україні вже побутує і сам термін фольклоризм: 1939 року його кілька разів вживає І. Айзеншток у статті «Гоголь і фольклор»³⁾.

¹⁾ Див.: Грицай М. С. Давня українська проза. Роль фольклору у формуванні образного мислення українських прозаїків XVI — початку XVII ст.— К.: 1975, с. 3; Мишанич О. В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість.— К.: 1980, с. 3.

²⁾ Див.: Березовський І. П. Українська радянська фольклористика.— К.: 1968, с. 223.

³⁾ Айзеншток І. Гоголь і фольклор.— Літературна критика, 1939, кн. 7, с. 40—64.

нуваний на святках в посаді Новоархангельському Єлисаветградського повіту Херсонської губернії²⁸⁾ та «Збірник казок, легенд і т. ін., що існують в Малоросії» (автор невідомий)²⁹⁾.

Слід сказати ще про один з цікавих документів архіву Географічного товариства — «Народний календар румунського населення Бессарабії» П. Сирку³⁰⁾. Він містить багатий етнографічний матеріал, зокрема про народні прикмети. У своїй праці П. Сирку використовує метод зіставлення. Описуючи той чи інший румунський обряд, звичай, він порівнював його з аналогічними російським, українським, болгарським, сербським тощо.

Фольклорно-етнографічні матеріали, що збереглися в архівах Географічного товариства СРСР та Одеського обласного державного архіву, з залученням опублікованих праць місцевих дослідників (О. І. Маркевича, В. М. Ястребова, С. П. Шелухіна, Х. П. Ящуржинського) дають змогу простежити особливості розвитку усної народної творчості півдня України XIX ст.

Ю. Г. РОЗУМЕНКО

Одеса

²⁸⁾ Там же, 1912, од. зб. 17, арк. 30.

²⁹⁾ Там же, ф. 48(A), 1896, оп. 1, од. зб. 180, арк. 8.

³⁰⁾ Там же, ф. 3, 1912, од. зб. 14, арк. 33.

З середини 50-х років розгортається ґрунтовне вивчення проблеми «письменник і фольклор», ознаменоване появою монографій, що охоплюють значний фактичний матеріал⁴⁾. В наступні десятиліття особливо активно досліджується вплив народної творчості на українську літературу XVI—XVIII ст. і першої половини XIX ст. З інтенсифікацією використання фольклору пов'язують дослідники зародження й розвиток нової української літератури (друга половина XVIII — перша половина XIX ст.)⁵⁾. «Активно взаємодіючи з фольклором, література водночас віддалялася від нього, виробляла свої принципи художнього освоєння дійсності. Як мистецтво творчого синтезу, література переросла фольклор, що на початок XIX ст. став для неї лише однією із традицій»⁶⁾. Саме як одна із традицій впливає фольклор і на розвиток української радянської літератури. Цей вплив на поезію постійно посилювався, що, певно, й

⁴⁾ Див.: Дей О. І. Іван Франко і народна творчість.— К.: 1955; Грицюга М. М. Коцюбинський і народна творчість.— К.: 1958; Комаринець Теофіл. Шевченко і народна творчість.— К.: 1963; Паляк М. М. Юрій Федькович і народна творчість.— К.: 1974; Мишанич О. В. Григорій Сковорода і усна народна творчість.— К.: 1976.

⁵⁾ Гончар О. І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор.— К.: 1982, с. 8.

⁶⁾ Мишанич О. В. Українська література другої половини 18 ст. і усна народна творчість.— К.: 1980, с. 332.

дало підстави для не зовсім точних тверджень про «нову хвилю» — «інтелектуальну поезію на народній основі» (йдеться про нове покоління, що вплилося в поезію в 60-ті роки)⁷. На нашу думку, таке твердження не достатньо правомірне, адже, як показує вивчення фольклоризму, освоєння різних пластів народної творчості для української літератури — явище закономірне і органічне, воно є розвитком давніх традицій. Інша річ, що за останні десятиліття фольклоризм набув нових рис. В ньому спостерігається відхід від переважно простого цитування, переказу народнопоетичних джерел, іноді й копіювання фольклорних зразків до складної асоціативності, що нею особливо вирізняється сучасна поезія. На жаль, на Україні ще мало з'явилось праць про фольклоризм української радянської літератури, зокрема поезії⁸. В порівнянні з 30—40-ми роками, коли й розпочалось систематичне вивчення її фольклорних витоків (а тоді переважно розглядався вплив поетики різних жанрів народної творчості, її ритмомелодики на пошуки майстрів слова)⁹, у 70—80-х роках «фольклорна традиція почала осмислюватись більш узагальнено, в річці закономірностей цілого літературного процесу»¹⁰.

Значними художніми здобутками у використанні фольклорного матеріалу відзначається поезія повоєнних років, яку творили і майстри старшого поетичного покоління — М. Рильський, П. Тичина, М. Бажан, В. Сосюра, А. Малишко, Л. Первомайський і поети молодшої генерації — І. Драч, Л. Костенко, М. Вінграновський, В. Симоненко, Б. Олійник. Провідною в цей час «виявляється тенденція до поглибленого художнього дослідження сучасника і сучасності», «до аналітичного «вдмування» в дійсність, насамперед в аспектах соціологічному, філософському, психологічному»¹¹. Література активніше звертається до морально-етичних проблем. У поезії функціонують поширені в фольклорі ідеї добра і зла, правди і кривди. Через одвічну боротьбу між добром і злом, що проектується на сучасність, вдається показати конфлікти нашої історичної доби. Спробами актуалізації «вічних тем» цікава творчість Д. Павличка,

⁷ Муратов І. Шукання і відкриття. — Літературна Україна, 3 грудня 1965 року, с. 3.

⁸ Див.: Бойко В. Г. Поетичне слово народу і літературний процес (проблема фольклорних традицій в становленні української радянської поезії). — К., 1965; Дей О. І. Народно творчість в колі поетичних та наукових інтересів Максима Рильського. — В кн.: Дей О. І. Сторінки з історії української фольклористики. — К., 1975, с. 235—271; Ільницький М. Поетичні птахи з різьбленої тарелі. — Жовтень, 1974, № 7, с. 131—142 та ін.

⁹ Черняков М. Про народність української поезії. — Літературний журнал, 1937, № 10, с. 138—139.

¹⁰ Сивокін Г. М. Динаміка новаторських шукань. — К.: 1980, с. 154.

¹¹ Історія української літератури у восьми томах. Т. 8. — К.: 1971, с. 236—237.

Л. Костенко, І. Драча, Б. Олійника, І. Жиленко, В. Терена. Найчастіше ці теми розкриваються шляхом переосмислення фольклорних сюжетів, мотивів, образів.

Відомий баладний сюжет «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» використано в романі Ліни Костенко «Маруся Чурай». Поетеса переосмислює великий пласт фольклору: у творі поєднались епічні прозаїчні жанри (легенда і перекази про Марусю Чураю) з епічними віршованими (балада про отруєння Марусею Грицю, історичні пісні про Байду й про Чураю), ліричні пісні, обрядова поезія й малі неліричні жанри — прислів'я та приказки. Це дало змогу не тільки відтворити побут народу, його історію, окреслити сферу особистих почуттів, а й відобразити народні уявлення про ідеал правди, честі, совісті, невідступності. Як і в народній творчості, в романі розмежовані поняття слави й неслави, зради й вірності.

В. Кубілюс, досліджуючи роль фольклору в сучасній літературі, зауважив, що навіть цитати з народних творів можуть нести в собі могутній смисловий заряд, якщо вони вплітаються в іншу стилістичну атмосферу¹². Саме таким емоційним і смисловим зарядом відзначаються в романі «Маруся Чурай» цитати з фольклорних джерел. В контексті розповіді про мученицьку смерть Гордія Чураю, батька Марусі, глибоким болем відлунюють рядки відомої щедрівки:

А через рік, і через два, і три сумні у нас були свят-вечори.
Усе печаль, все тінь його незрима.
Колядники співають під дверима:
«Ой чи є, чи нема пан господар вдома?»

В кожному з епізодів роману, в якому використано фольклор, поетеса вдається виділити й підсилити народну ідею першоджерела, тим самим послідовно розвиваючи тему незнищенності правди, немирущості духу народу і руйнівної сили зради. Опис обрядів на Івана Купала здійснено не стільки для ілюстрації звичаїв XVII століття, скільки для відтворення високого стану щойно розквітлої «душі, коли «серце ще таке безоборонне, голос срібний», «бездонне небо і безмежний світ». І цьому станові якнайповніше відповідає час буйного розквіту природи, коли й відзначалися купальські свята. Але вінок Марусі «зникає за ночами», а обкручене соломю вогненне колесо «обвуглене, заточується в ніч». Розвиваючи дві лінії роману (перша іде від народної балади про отруєння Грицю, а друга — від легенди й переказів про Марусю — п'янярку), Ліна Костенко щоразу підкреслює, що справжня поезія (а такою є народна) народжується з великого болю, з великої любові, народжується Правдою. Тому й не може Маруся повернутися до зрадливого коханого, бо правди, що була між ними, уже не буде, як і співається в пісні, приписуваній Марусі Чураю.

¹² Кубілюс В. Формирование национальной литературы — подражательность или художественная трансформация? — Вопросы литературы, 1976, № 8, с. 36.

Іди до неї. Будеш між панями.
А я за тебе, Грицю, не піду.
Це ж цілий вік стоятиме між нами.
А з чого ж, Грицю, пісно я складу?!¹³

Причини двоїстості природи, проблема вибору життєвої дороги давно цікавили Л. Костенку, про що свідчать її ранні поетичні спроби, хоч використання фольклору в них ще зводиться здебільшого до стилізації. Козак зупиняє коня на роздоріжжі («Дума про три камені»). Три камені перед ним: чорний обіцяє безславну загибель, рожевий — «щастя без сліз, без борні перемогу», білий — нелегку тривожну путь. «Більше не їде козак навімання — справня на білий камінь коня»¹⁴. Така ситуація вибору характерна для багатьох народних казок: «Цим дорогами хто їде — буде сит, та буде бит... не підем шю дорогою, де буде добре, а підем тою, де будем ситі, та будем і биті»¹⁵. А в «Казці про Мару» йдеться про двоєлику дівчину:

З цього боку — мов квітка леліє.
З того боку — мов звір визира!¹⁶

Вона звертається за допомогою до «дурного чоловіка», що звався дурним тільки тому, як часто в казках буває, що «надрирався, помогти усім намагався». Цей чоловік ставить дівчину перед необхідністю вибору: або вона буде потворною зовні, або ж потворність він «зажене в душу». Сім днів не склепила дівчина очей і вибрала друге. Та люди відверталися від красуні з потворною душею. Уже й сама назва — «Мара» відповідає народним уявленням¹⁷. Ці ситуації вибору життєвої дороги (прямої чи непрямої), апробовані в «Думі про три камені», та двоїстості природи (з «Казки про Мару») у всій глибині постали у романі «Маруся Чурай».

Вже у «Казці про Мару» вказано на соціальні причини двоєликоності:

Двоєдушні ви всі і злі,
тричі прокляті куркулі.
На дитині це позначилось —
двоєликою народилась!¹⁸

У «Марусі Чурай» двоєликим був Грицько Бобренко, і на цьому неодноразово наголошується в творі:

Не служать очі на таке дивяться,
щоб так двоїлась хлопцеві душа!¹⁹

Грицько ж, він міряв не тією міркою.
В житті шукав дорогу не пряму.
Він народився під такою зіркою,
що щось в душі двоїлося йому.²⁰

Народнопоетичні ситуації вибору життєвої дороги приваблювали не тільки Ліну Костенку, а й Володимира Коломійця.

¹³ Костенко Ліна, Маруся Чурай, с. 68.

¹⁴ Костенко Ліна. Вітрила. — К.: 1958, с. 58—60.

¹⁵ Чубинський П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, т. 2, СПб., 1878, с. 243.

¹⁶ Костенко Ліна. Вітрила, с. 63.

¹⁷ Див. «Словник української мови», т. IV, К., 1973, с. 625.

¹⁸ Костенко Ліна. Вітрила, с. 63.

¹⁹ Костенко Ліна. Маруся Чурай, с. 39.

²⁰ Там же, с. 15.

Затерпає жилка кожна
лячно і тривожно:
вправо підеш — без уздечки...
вліво — без удачі?

Обрій мріє за димами...
Обираймо — прямо!
Гарну казку мають люди:
прямо — хай що буде!²¹

Глибше розкрита ця ідея у поемі-легенді В. Коломійця «Біла хустина», в якій утверджується думка, що пряма дорога — то дорога совісті, а совість вибирає хай і смерть, але не зраду.

Ідея вірності, відданості рідному народові, невідступності й чесності об'єднує кілька різних поезій Л. Костенку з явною настановою на фольклорні джерела: «Чадру Марусі Богуславки», «Маркову скрипку» й «Калинову сопілку». Сюжет відомої думи «Маруся Богуславка» використано в «Чадрі Марусі Богуславки». Мова поезії сучасна, без слідів народнопоетичного впливу. Даючи психологічну інтерпретацію фольклорного першоджерела, поетеса акцентує на ідеї «непроданої душі»²². Про чесність у мистецтві, про важкий обов'язок служіння людям правдою мистецтва роздумує Л. Костенку у поезії «Маркова скрипка»:

Сумління — річ тендітна і марка.
Вже дехто з нього й пілу не стирає.
Маркові що? Є скрипка у Марка.
Де хтось би плакав, а Марко заграє.

Грай, Марку, грай! Веселу, не яку.
Куди ж ти, Марку, дінешся? Ти — вічний.
На кожне лихо маєм по Марку:
Марко Пекельний і Марко Стоїчний (...)

Ти, Марку, грай. Ти знай собі одне,
що кому коли не заманеться, —
біда мене, і щастя теж мене, —
те, що ти граєш, тільки зостанеться!²³

Образ Марка Пекельного запозичений поетесою із фольклору. За свідченням М. Ф. Сумцова, казка про Марка була здавна популярною на Україні, а у XVIII столітті вона набула оригінальної переробки у легенду про Марка Проклятого, поширювалася у багатьох варіантах²⁴. О. Стороженко, автор незакінченої повісті «Марко проклятий», збирав їх понад 30 років. Як відзначає один із дослідників легенди, Марко, засуджений за гріхи на вічне блукання, жив одним життям із народом, допомагав людям, що потрапляли в біду, з'являючись у критичні для них моменти²⁵. Звідси стає зрозумілим вислів Л. Костенку: «На кожне лихо маєм по Марку...» Марко (за легендою) не може вмерти. Поетеса вірна легенді: «Куди ж ти, Марку, дінешся? Ти — вічний». Але фольклорні твори про Марка Ліна Костенку все ж переосмислює по-своєму, не спотворюючи при цьому ідею першодже-

²¹ Коломійць В. Не втратити вічності. Вірші та поеми. К.: 1980, с. 9.

²² Костенко Ліна. Неповторність. К.: 1980, с. 144.

²³ Костенко Ліна. Неповторність, с. 37—38.

²⁴ Сумцов Н. Ф. Сказки и легенды о Марке Богатом. — Этнографическое обозрение, 1894, № 1, с. 9—29.

²⁵ Пекельний Марко (малорусская народная легенда в стихотворном переложении конца 18 в.) Сообщ. П. Зуйченко. — Киевская старина, 1885, № 8, с. 682—692.

рела: вона вкладає в Маркові руки скрипку, і приваблива тема вічного служіння людям конкретизується, набуває нового відтінку — йдеться про служіння народу мистецтвом. І до Марка Пекельного додається ще й Марко Стоїчний, який є втіленням відомої думки про необхідність мужності у мистецтві, бо ж люди судитимуть тільки те, що створене митцем.

В «Калиновій сопілці» Ліна Костенко опрацює відомий казковий сюжет: ледяча бабина дочка вбиває доньку дідову, але сопілка з калини, що зросла на могилі дівчини, розкажує людям про цей вчинок²⁶. Поетеса актуалізує головну ідею народнопоетичного твору: правду неможливо приховати. Але кожен фольклорний зразок може нести в собі кілька моральних істин, що дає широкий простір для його використання в поезії. В. Герасимчук, наприклад, взявши за відправну точку цей же сюжет, у своїй «Калиновій сопілці» виділяє в ньому іншу лінію і, зрештою, виходить за межі фольклорного першоджерела:

Хто пройде, як чумаки, по світі
й цю сопілку гордо пронесе?
Виростай, каліно! Ми в одвіті
І за рідну пісню, і за все²⁷.

Автор використав, власне, і не весь сюжет, а тільки один із мотивів казки: сопілку (а з нею і пісню, і правду принесли людям чумаки). «Калинова сопілка» привернула увагу й Петра Перебийніса — в ній поет підкреслив ідею пам'яті, зв'язку поколінь:

Правнук мій з калини
виріже сопілку.
А калина, а калина під горою
проросте моєю піснюю земною²⁸.

Розглянуті поезії становлять групу творів, у яких використано не лише певні фольклорні сюжети чи їх окремі мотиви — використано й ідеї, закладені уже в самих першоджерелах — в думі, казці, легенді. Але в сучасній українській літературі маємо й дещо інші приклади опрацювання фольклору: дотримуючись народно-поетичної основи, поети дають цілком сучасну інтерпретацію почуттів і вчинків персонажів. Такою є «Парубоцька балада» Б. Олійника, в якій відбулась трансформація відомої балади «Тройзілля». Майже всі елементи сюжету перенесені з народного твору (хлопець поспішає до коханої, яка обіцяла подавати йому рушники, природа віщує недобре, під'їжджаючи до хати, закоханий чує весільну музику):

Розчахнулись нагло двері —
Став біліший від паперу:
Вийшла Чураївна... у фаті.
Тонко скрикнула, мов чайка.
Випала у свахи чарка.
Три музики зблідли, як святі²⁹.

Але закінчення поезії Б. Олійника відрізняється від пісенного: хлопець залишає

кохану з її «проданими рушниками» (у всіх варіантах балади «Тройзілля» він позбавляє дівчину життя). І хоч закоханого й пече зрада, проте «Парубоцька балада» закінчується оптимістично:

Ще не раз ти, Чураївно,
Скрикнеш чайкою осінню,
Коли я поїд твоїм вінком
На коні, як ворон чорнім,
Пролечу красним чортом
Хрещений весільним рушником³⁰.

Іноді мотиви фольклорних творів, взяті як епіграфи до поезій, дають поштовх для нових асоціацій, часом зовсім далеких від першооснови. Так Леонід Кисельов, відштовхуючись від народно-поетичного «А я тому журавлю кием ноги переб'ю» несподівано спрямовує свої рядки в інше русло — протесту проти війни.

Земля така гаряча,
Така руда земля.
Маленький хлопчик плаче:
Не бийте журавля! (...)
Не винести того болю,
Не вирідати жалю.
Що станеться з тобою,
Мій світе, мій журавлю!³¹

Сучасне поетичне мислення бере на озброєння не тільки і не стільки фольклорні сюжети, мотиви, образи, скільки народні ідеї, оцінки, критерії. Такою є творчість Л. Костенко, зокрема роман «Маруся Чурай», вірші Л. Кисельова «Земля така гаряча...», «Дударик», «Не дайте, щоб заснула край коня...», таким є «Вертеп» Д. Павличка. Колядки, в яких виспівувалися мрії народу, вертеп з його подвійним життям — земним і небесним, оповіді й пісні про опришків і їх ватажка Довбуша — все те переплавив поетів вогонь, явивши нам нетлінними народні ідеали справедливості, краси, честі, любові як найбільше багатство духу:

Закурився снігами карпатський блакит.
Колядує зринця під отчюю хатою.
Тріє царі приходять у Довбушів скит,
Що обкладений снігом, неваже загатою.

Там і я в ролі ангела-сповістума.
— Народився наш бог! — урочисто
виспівую...³²

Убогі «царі» вклонялися Довбушеві, як богу. Такий поворот думки зустрічаємо і в романі Л. Костенко: Маруся і дяк, простуючи до Києва, щоб поклонитися святому мученикам, ставлять перед собою питання: чому люди схилиються перед тими, що ховалися від життя в келіях, а не перед тими, які вмерли за Вітчизну мученицькою смертю? Символічно те, що «убогі царі» колядують Довбушу — кому ж іще довірити мрію, як не земному захисникові народу? За сумну коляду віддав Довбуш усе, що мав. Вона справді була для нього сумною, бо за світом мрії бачився світ реальний, бачилась біда, недоля. Сучасна українська поезія відображає народні погляди на життя не тільки шляхом трансформації фольклорних сюжетів, мотивів, а й через символічні картини й образи. Таким є образ

²⁶ Там же.

²⁷ Кисельов Л. Остання пісня.— К.: 1979, с. 172.

²⁸ Павличко Д. Любов і ненависть. Вірші та поеми.— К.: 1983, с. 182.

сонця. За народними уявленнями, що відбилися в казках, легендах і піснях, сонце — істота жива, його поважали, називали праведним: «Світило б мені тільки праведне сонце, а місяць і зорі я колом поб'ю»³³. У народній пісні «Ой піду я темним лугом» жінка говорить до сонця як до живої істоти. Так звертається до сонця і героїня роману Л. Костенко «Маруся Чурай».

Лягла на мур вечірня позолота.
Прощальний промінь блиснув на стіні.
І сонце, сонце — як жива істота,
єдина, що всміхається мені!
Я завтра, сонце, буду умирати.
Я перейшла вже смертницьку межу.
Спасибі, сонце, ти прийшло кризь грати.
Я лиш тобі всю правду розкажу³⁴.

У фольклорі сонце згадується як реальне світило. У поезії — як символ світла, символ правди. Таким є образ сонця у вірші Д. Павличка «Притча про сонце», у поезії В. Терена «Йдіть на сонце — день весінній!». Це один із найулюбленіших образів поезії І. Драча. У його вірші «Сонячний етюд» зустрічаємо мотив сонця мистецтва, а в «Баладі про «Соняшник» — сонця поезії.

У багатьох поетичних творах значне ідейне навантаження несе символічний образ коня, що походить з фольклору. Його знаходимо в творчості А. Малишка, М. Вінграновського, Б. Олійника, С. Чернілевського. У поемі Б. Олійника «Доля кінь, що зійшов з картини, уособлює пам'ять народу. На ній летів наш пращур, щоб донести до нащадків правду і пісню, радість і біль. Вірність мистецькому поклонянню символічно розкрита через образ коня у вірші С. Чернілевського «Я підтятий упав» з циклу «Щоденник Довженка». Та коли у поемі Б. Олійника цей образ не має прямих аналогів у фольклорі, то у поезії С. Чернілевського він генетично пов'язаний з піснями про смерть козака, свідком якої був його вірний товариш — кінь.

Я підтятий упав. Стало зле мені.
Обіч мене колюча стерня.
Чорні круки без роду і племені
Налетіли на мого коня.
Кров під небо ударила згарячу,
Розганяючи чорну мару,
Коню, коню, мій вірний товаришу,
Тя не вір, що я в полі умру³⁵.

Образ коня набув яскраво символічних рис вже у творах поетів, як і образ сонця, хоч його витoki пов'язані з фольклорними зразками. Але в арсеналі сучасних поетів є й суто народнопоетичні символи. Такими є калина і барвінок у творах І. Драча. У народній поезії калина є містким символом: це і краса, і незайманість, це й уособлення любові до матері, до милі, до рідного краю. Широкий спектр почувань, пов'язаних з калиною, зустрічаємо й у віршах І. Драча.

...мене колисала калина
В краю калиновім тонкими руками,
І кров калинова, як пісня єдина,
Горить в моїм серці гіркими зірками³⁶.

³³ Десятин Гр. Український гелиос (народные предания о солнце).— Киевская старина, т. 4, октябрь 1882, с. 178.

³⁴ Костенко Ліна. Маруся Чурай, с. 63.

³⁵ Чернілевський С. Рушник землі.— К.: 1984, с. 54.

³⁶ Драч І. Сонце і слово.— К.: 1978, с. 61.

Під пером поета набули нового звучання традиційні фольклорні символічні образи смерті з косяго, білої берези, чорного ворона («Косар і вдова», «Біла береза і чорний ворон»). «Засвічу свічу проти сонечка» — такий епіграф з веснянки має «Балада про кібернетичний собор» І. Драча. Над змістом такого протиставлення у фольклорі роздумували М. Костомаров, М. Сумцов та ін. О. Потебня вважав, що справа тут в порівнянні («ставити проти — порівнювати», світлий — милий, світліше — миліше). Саме в такому значенні вжито це протиставлення в поемі І. Драча «Смерть Шевченка» — недовговічному світлу людського життя протиставляється сонячне (у творі це сонце символізує безсмертя Шевченкової поезії): «В свічці ледве дихають надії...», «І гасне свічка, як його життя...», «І замість свічки палахтіло сонце...» З фольклором переграються протиставлення життя і смерті, смерті і безсмертя. Так у поемі «Ніж у Сонці» І. Драча епізоди похорону і весілля стоять поруч («Похорон голови колгоспу», «Невидимі слези весілля»). Як, до речі, і в «Марусі Чурай» Л. Костенко, де за розповіддю про смерть Гордія Чурая звучить пісня «Орлику Чураю, ой забили тебе ляхи у своєму краю!» З такого протиставлення логічно виникає висновок поетеси: «пішов у смерть — і повернувся в думі, і вже тепер ніхто його не вб'є». Для багатьох поезій характерна і поетична умовність. Серед них — поема І. Драча «Ніж у Сонці», у якій мертвий говорить з живими, а Небо з Землею.

Набули поширення в сучасній поезії й переосмислення образів, що характерні для народних балад і легенд. Такі образи виконують різні функції: можуть вживатися для підсилення психологічного ефекту (найчастіше), для підкреслення зв'язку з усім живим, зв'язку покоління з іншим поколінням. Останнє превалює в творах Б. Олійника:

Передам свої руки
нев'яучим кореням
Молодих яворів і дубів молодих.
Посаджу тоді серце у полі ромашкою,
Тільки очі залишу онукам своїм...³⁷

Трагізм загибелі юних «від бомб, що спокій рвуть» поглиблює прийом метаморфози в поезії І. Малковича «Посійте мене, мамо, під вікном»:

Вросту в цю землю чорнобривцем,
зберу в собі всевітній сум,
в пелюсточки, немов на крильці,
людей кризь невість пронесу...³⁸

Одним із способів використання фольклору в сучасній літературі є стилізація. Іноді вона відзначається штучністю, адже повторити народну пісню, скажімо, шляхом «переробки» фольклорного тексту неможливо та й не варто. Маємо й приклади вдалої стилізації народних зразків. Серед них — поема І. Жиленко «Поема пісень», вся зіткана із пісенних мотивів. Поетеса не прагне внести свої «корективи» у фольклорні тексти, які використовують, намагаючись зберегти не тільки їх

³⁷ Олійник Б. Поезії.— К.: 1966, с. 43.

³⁸ Малкович І. Білий камінь.— К.: 1984, с. 56.

стиль, а й дух народного першоджерела:

Чи я ж, тебе, Романочку,
вірно не любила?
По слідах твоїх васильки сині не
садила?
Не котила по них перстені
(аби любив цілим серцем),
Не вкривала лопухами
(щоб дівки не зазіхали?)³⁹.

Для порівняння наводимо народну пісню:

А я милого здавна любила,
У его сліди перстені котила
І листовьком пристелила,
Щоб его другая не любила⁴⁰.

Спроби використання фольклору поезією 60—80-х років різноманітні, вони не вичерпуються згаданими тут способами інтерпретації народнопоетичних сюжетів, мотивів, образів, стилізацією й застосуванням фольклорних художніх прийомів зображення дійсності. Як зауважив В. Гацак, фольклором відкриті і ніби вказані на майбутнє загальнозначимі зони естетичного пізнання життя⁴¹. І кож-

³⁹ Жиленко І. Збулося літо.— К.: 1983, с. 183.

⁴⁰ Українські народні пісні в записках Зоріана Доленги-Ходаковського.— К.: 1974, с. 91.

⁴¹ Гацак В. М. Роман и фольклор.— В кн.: Роль фольклора в развитии литератур народов СССР.— М.: 1975, с. 17.

СОЛЕВАРНІ ПРОМИСЛИ ПРИКАРПАТТЯ

І. Франко в одному з листів до І. Белея поділився своїм задумом підготувати популярну книгу з історії солеваріння на Прикарпатті, що тісно пов'язане з минулим корінного населення регіону¹. Відомий дослідник етноїсторії Галичини Я. Головацький писав: «Соляні джерела, які так рясно б'ють на північному схилі гір, без зусиль доставляючи сіль, напевне, ще з давніх часів приваблювали до себе жителів, котрі поселившись тут, дорожили цим даром природи, однакovo необхідним для дикого кочовика і для більш освіченого хлібороба»². Це припущення підтверджують відкриття радянських археологів. Зокрема, у зоні поширення соляних джерел на території Українського Прикарпаття дослідниками виявлені зразки давніх культур шнурової кераміки, фракійського гальштату та ін.³

У феодальну епоху солеварні підприємства

на з них впливає на пошуки тих майстрів поетичного слова, яких цікавить народна творчість. Не всі їх імена були тут названі. Але й згадані приклади свідчать, що всю сучасну поезію пронизують ідеї, втілені у фольклорі. В ліриці останніх десятиліть панує асоціативне відфолькорне мислення. Широко використання фольклору спостерігаємо в історичних поемах і віршованих романах, де він служить достовірному змалюванню певних епох і де поєднуються чи й не всі форми сучасної творчої переробки фольклорних першоджерел: окрім загальнозначимих народних ідей, тут зустрічаємо трансформовані фольклорні образи й символи, цитування народнопоетичних зразків, стилізації, художні засоби різних жанрів фольклору.

Сучасна українська поезія відзначається творчими пошуками у використанні й переосмисленні народної творчості. Ці спроби заслуговують на пильне дослідження, оскільки є конкретним виявом розвитку не тільки літератури, а й всієї сучасної духовної культури.

Київ

Т. М. ШЕВЧУК

належали до технічно найбільш розвинутих виробництв. Першу письмову згадку від 1098 р. про торгівлю сіллю з території українського Прикарпаття маємо в тексті Києво-Печерського патерика: «Коли Святослав з Давидом почали війну за Василькову сліпоту (осліплення) в 1097 р. теробовлянського князя Василька—прим. авторів) і не пустили гостей з Галича ні лодій (імовірно, це слово слід читати «людей»—прим. авторів) від Перемішля і не було солі в усій Руській землі»⁴.

Складності міжміського обміну, викликані протяжністю торгових шляхів, небезпеками в дорозі, нарешті великий попит на сіль у давньоруських містах, зумовили формування купецьких об'єднань. В Іпатіївському літописі від 1164 р. є матеріал про 300 солеторговців, які стали жертвами повені на Дністрі. «То же лето была поволь велика в Галичи... Умножившюся дождю внезапно в один день и в нош поиде вода из Днестра велика в болонье и взиде оли до Быковаго болота, и потопи человек боле 300 иже бяху пошли с солью из Удеча⁵ и многи человек сни-

⁴ Пам'ятки мови та письменства давньої України.— К., 1930, т. 4, с. 151.

⁵ Очевидно, тут помилово вжито «из Удеча» замість «из Зудеча». Зудеч, Зудечів—старовинна назва сучасного Жидачева (див.: Разграничительная князя Федора Любровича между Облазничими Игната Облазничего и Соколовым Юрия Дедошицкого, данная в Зудечове 8—26 октября 1421 г.—В кн.: Розов В. Украинські грамоти.— К., 1928, т. 1, № 52, с. 96.

маху с древ и кола, иже б вода возметала, много же ини потопе»⁶. Галицько-Волинський літопис подає важливі відомості про приналежність солеварних промислів у околицях Коломиї князеві та використання прибутків від реалізації солі на утримання тішої дружини⁷.

У період Київської Русі були закладені основи техніки соледобування, сформувалась технічна термінологія. Зокрема, в Києво-Печерському патериках є згадка про «голважню», форму, в якій сіль експортувалася із Галича до Києва. Назва «голважняя» (головажня, головажень), яка наводиться і в «Руській правді», вживалась до XVI ст., а пізніше була замінена назвою «топка» (толпка, товпка), що означало грудку солі конічної форми⁸. З давньоруських часів походить і слово «чрен»—сковорода для виварювання солі. До речі, на соляних варниціх Солікамська здавна застосовувались «чрени» такого ж типу, як на Прикарпатті⁹. Порівняння технічної термінології в соледобуванні Прикарпаття з іншими територіями давньої Русі свідчить про подібність техніки добування в усіх давньоруських землях. Той факт, що старовинна техніка виварювання солі застосовувалась протягом наступних століть, підтверджує, що вже в період Київської Русі технічний рівень у цій галузі був високий.

Доступ до соленосних джерел здійснювався через шахти, які називались банями¹⁰ чи вікнами. У «Лексиконі» Памви Беринди подано визначення «росул, окно, где вода солона, с(ъ) которон ся сол(ь) родит(ъ), баня, вежа»¹¹. Вікна робилися на глибині соленосних джерел. Так, у с. Котові вона становила 80 ліктів, в Калуші—від 90 до 120 ліктів (1 лікоть—приблизно 33 см). Стіни вікон середини викладались дерев'яним цямринням¹². Над вікнами влаштовували керати—дерев'яні коловороти для піднімання соляного розчину. Там же встановлювався «стоячий вал» («веретено»), який обертався на залізних чопачі своїм нижнім кінцем опирався на закріплене в хрестовидній підставці залізне «днище». Вал крутили пара коней або волів. Через насаджене на стоячому валі «пальчасте колесо» обертальний рух передавався на «трибове колесо», яке кріплюлося до «лежачого валу», що також був встановлений на залізних чопачі і обертався обручами. На лежачий вал намо-

⁶ Полное собрание русских летописей.— М., 1962, т. 2, стп. 524.

⁷ Там же, с. 789—790.

⁸ Див.: Ісаевич Я. Д. Солеварна промисловість Підкарпаття в епоху феодалізму.— Нариси з історії техніки, 1961, вип. 7, с. 108.

⁹ Там же, с. 108.

¹⁰ У деяких слов'янських мовах слово «баня» вживалось для визначення мінерального джерела, копальні, шахти, солеварні (див.: Этимологический словарь славянских языков: Праслав. лекс. фонд.— М., 1974, вып. 1, с. 151—152).

¹¹ Лексикон словенороський Памви Беринди.— К., 1961, с. 116.

¹² Центр. держ. іст. арх. УРСР у Львові (далі—ЛЦДІА), ф. 134, оп. 2, спр. 354, арк. 27—28.

тувався конопляний канат (тармош) з прикріпленими до нього «кошами», каркас яких виготовлявся з гнучких гілок верби чи чагарника, а зверху обтягувався воловою шкірою. Уся підйомна система покривалась зверху драпкою. За допомогою керату соляний розчин піднімався в кошах на поверхню землі. Добутий таким чином розсіл із коша виливався у своєрідний резервуар (творило), а з нього через спеціальний отвір (пробій) подавався у нижній резервуар (кадіб). Системою жолобів-труб, встановлених на дерев'яних «кобилицях», розсіл поступав у варниці («вежі»).

Вежі на солеварнях були основними будівлями виробничого призначення. Будували їх з круглого дерева, а зверху покривались драпкою¹³. Подекуди вони досягали значних розмірів. На спеціальних гаках, які називались «ключами», кріпились черени та панви, в яких виварювалась сіль.

Прикарпатські соляні варниці функціонували протягом року. Перерви у соледобуванні були наслідком несприятливих факторів як внутрішнього виробничого характеру (недостатня насиченість розсолу, несвоечасне постачання дров до варниць, незадовільний стан техніки і доріг), так і зовнішнього характеру (неділі, свята, жнива). Враховуючи це, в одній вежі виварювання солі проводилось у межах 260—150 днів на рік¹⁴.

За формою власності солеварні підприємства феодальної епохи на Прикарпатті поділялись на державні (королівські), шляхетські та селянські. В першій половині XVI ст. королівські солеварні Перемишльської землі були об'єднані в господарську одиницю, яка в офіційних документах називалась «Жупи Руських земель». Господарства солеварного підприємства—жупи обносились дерев'яним штахетом, за яким окрім будівель виробничого призначення були розташовані допоміжні й службові приміщення—соляні склади (шопи), скарбниці, корчми, будинки для адміністрації й ремісників, сушарні та ін. На чолі «Жуп Руських земель» стояв «жупник руських жуп». До середини XVI ст. «русські жупники» були представниками торгового капіталу, які перебували на королівській службі і зобов'язувались здавати скарбові детальні звіти про свою діяльність. У другій половині XVI ст. посада жупника руських жуп надавалась найбільш впливовим магнатам, які віддавали солеварні в оренду, що негативно відбилося на подальшому розвитку солеварного виробництва Прикарпаття.

У другій половині XVI ст. жупи Руського воеводства, серед яких найбільш продуктивними були дрогобицька, старосольська, котівська, долиньська, випускали щорічно 70 тис. бочок солі¹⁵. Масштабність її видобування та реалізація продукту вимагали на ряді підприємств концентрації робочої сили¹⁶. Розподіл праці на деяких со-

¹³ Львів. наук. б-ка АН УРСР ім. В. Стефаніка (далі—ЛНБ), ВР, ф. Чоловського, спр. 2, № 93.

¹⁴ ЛЦДІА, ф. 5, оп. 1, спр. 81, арк. 129.

¹⁵ Див.: Ruthoski J. Podział dochodów w żupach ruskich za Zygmunta Augusta.— Posań, 1927, s. 101.

¹⁶ Там же.

леварних підприємствах Руського воеводства був зафіксований уже в джерелах середини XVI ст. Люстрація 1565 р. вказувала, що «робітників для кожної панви необхідно три, тобто зварича кваліфікованого, лопатника й рубача». При жупах працювали також поничі (при кератах), ковали, бондари та ін. Для більшості кваліфікованих працівників була встановлена відрядна плата.

Спеціалізація виробництва стала основним фактором у підвищенні продуктивності праці на жупах Руського воеводства. На підсобних роботах використовувалась праця феодально-залежних селян і примусова наймана.

На основі солеварного промислу розвинулись ряд населених пунктів Прикарпаття: Дрогобич, Стара Сіль, Пістинь, Делятин, Білі та Чорні Ослави, Космач, Акрешори й ін.¹⁷ Найвність великих солеварних підприємств створила умови для заснування нових населених пунктів. Зокрема, привілей галицького старости від 2 квітня 1606 р. свідчить: «Ми Станіслав Влодек... даю знати цим привілеєм, що дозволяю... на моєму ділчому ґрунті (власному маєтку) с. Стопчатів перед банею і поза нею... оселювати добрих людей і назвати містечко іменем нашим Влодків». У 1641 р. власник містечка І. Яблунівський від свого прізвища перейменував Влодків на Яблунів. Таким же чином виникло с. Бая-Березів. В урочищі Стара Долина с. Верхній Березів діяли дві бані. Для їх ритмічної роботи магнат Белзецький дозволив шляхтичеві Івану Березовському поблизу даних солеварень селити на пільгових умовах або на правах слободи селян. Нове поселення дістало назву Слободи на Бані-Березівській. Внаслідок зникнення на початку 60-х рр. XVII ст. терміну слободи, назва села стала Бая-Березів, яка вживається до цього часу. Солеварі бані с. Текучі, що належала шляхтичу Свірському, заснували в околиці Текучі своє поселення під назвою Бая Свірська, яке відокремилось у нове село. Свої назви від солеварень-бань отримали присілки Бані с. Космач та Баньки с. Лючки¹⁸.

Виготовлена сіль поступала на ринок. Однією з форм торгівлі була її реалізація через соляні склади. Її перед тим затарували в бочки чи формували в товпки, які встановлювали на підводах, що називались мажами¹⁹.

Певне зацікавлення викликає питання про солеторгівців — чумаків. Відомий радянський дослідник І. С. Слабеев появу чумацтва датує другою половиною XV ст., коли поряд з купцями-солеторгівцями перевозом солі почали займатись особи, які не належали до купецтва. Спочатку їх називали просто «люди», пізніше — соленика-

ми, а з середини XVII ст. — чумаками²⁰. В Галицькій землі їх іменували джуманами. Були вони дворовими підданими і чумакували з наказу двору, відбуваючи свою феодальну повинність. Панськими мажами джумани возили сіль на Поділля і в Білорусію²¹. Оскільки Коломиа була центром адміністрації одного з основних районів добування солі, що постачав Наддніпрянську Україну, це зумовило назву торгівців прикарпатською сіллю — коломиїці. Переважно коломиїці рекрутувались за рахунок жителів міст, містечок і сіл, що знаходились у районах інтенсивного соледобування (Галич, Делятин, Заболотів, Ключів, Косів, Космач, Тисьмениця, Уторопи та ін.). Частина коломиїців проживала в містах Лівобережної України — Ніжині, Острі, Борзні, Конотопі й т. д.²²

Особливим видом роздрібно торгівлі з возів була «прасолка», що провадилась переважно селянами. Звідси походження ще однієї назви торгівців прикарпатською сіллю — прасоли²³. Це була категорія «кінних» чумаків. Прасоли торгували сіллю на Покутті, у південній частині Поділля, на Задністров'ї. В інвентарі Яблунівського ключа 1738 р. вказано: «Осьмачку гостинну, хто далеко гостює, а хто по Задністринщині — по півосмачку»²⁴. Кожний кінний чумац возив сіль у подвійному мішку — бесагах, щорічно виплачуючи своєму панові 12 грошей податку, що також називався «прасолкою». В орендному договорі 1741 р. між Т. Яблонською і яблунівськими лихварями зазначено: «Кожний космацький кінно гостюючи (торгуючи) і с. Акрешори подібним способом, від кожного гостя по 12 грошей в рік»²⁵.

Для перевозу солі прикарпатські солеторгівці часто об'єднувались у валки. В. Поль подав опис валки бойків-солярів, які нагадували наддніпрянських чумаків. «Кілька десятків до ста підвод іде звичайно разом, на кожній лежить в буді закутаній бойко, а де вода і корм для волів, там стає на ніч чи на годівлю весь табір-возів біля подорожнього шляху, з дороги ледь з'їхавши... Мальовничий є вигляд тих солярських таборів і ті бойки розповсюдили свої пісні через ті подорожі по всій Русі і привозять з собою нові додому»²⁶.

Прикарпатським солеторгівцям була властива майнова диференціація. З матеріалів галицького гродського суду 1670 р. дові-

²⁰ Див.: Слабеев І. С. З історії первісного нагромадження капіталу на Україні: (Чумац. промисел і його роль у соц.-екон. розвитку України XVIII — першої половини XIX ст.). — К., 1964, с. 19.

²¹ ЛЦДІА, ф. 5, оп. 1, спр. 80, арк. 174—175.

²² Див.: Крип'якевич І. П. Богдан Хмельницький. — К., 1954, с. 311; Малороссийские переписные книги 1666 г. — К., 1900, с. 1, 20—24 та ін.

²³ ЛНБ, ВР, ф. Яблунівських, № 19, розд. 3, арк. 12; Див.: Гринченко Б. Словарь української мови. — К., 1959, т. 3, с. 402.

²⁴ ЛНБ, ВР, ф. Яблунівських, № 93, арк. 11.

²⁵ Там же, арк. 44.

²⁶ Pol W. Prace z etnografii północnych stoków Karpat. — Arch. etnogr., 1966, N. 29, s. 139—140.

дуємося про прибуття до м. Котельні валки 23 тисьменицьких солеторгівців, з яких один візник мав 9 возів солі, два — по 4, четверо — по 3, п'ятеро — по 2, одинадцять — по 1 возу солі²⁷.

Окрім Поділля та Наддніпрянщини, Білорусії, прикарпатська сіль поступала в Литву²⁸. Постійними ринками збуту солі з Прикарпаття, а особливо з Перемишльської землі, протягом XVI—XVIII ст. були міста ряду воеводств Речі Посполитої. При цьому важливу роль відігравала близькість судноплавних рік Сану і Вісли, якіми сіль з дрогобицької, котівської і старосольської солеварень сплавлили до Торуня, Видгоша, інших міст-пристаней. Збут солі річковими шляхами сприяв поживленню ряду ремесел (боднарство, будівництво і ремонт річкових суден). Деякі пристані спеціалізувались як пункти перевантаження солі з гужового транспорту на річкові судна.

Захопивши західноукраїнські землі (1772 р.), австрійський уряд встановив державну монополію на найбільші прикарпатські солеварні (Болевих, Делятин, Дрогобич, Калуш, Косів, Ланчин, Стара Сіль, Уторопи). На державних жупах Східної Галичини, що знаходились у вищеназваних

населених пунктах, соледобування проводилось круглодобово. За даними XIX ст. кожну окрему панву обслуговували 24 чоловіка (2 надзваричі чи майстри, 2 вогненники — кочегари, 2 зваричі, 18 стовбичів — набивачів у товпки). Біля кожного черена працювали 12 чоловік (2 надзваричі, 2 вогненники, 2 зваричі й 6 ставбичів), які розподілялись для круглодобової роботи. Паралельно з державними продовжували існувати солеварні дрібних виробників.

Солевариння на дрібних промислах Прикарпаття тривало і в умовах панування на західноукраїнських землях буржуазно-поміщицької Польщі.

У радянський час на місцях старих солеварень у Болевих, Долині, Дрогобичі, Калуші функціонують солеварні заводи. У ряді населених пунктів від колишніх дрібних промислів збереглися соляні вікна, з яких добута сировиця використовується селянами у побуті.

Таким чином, у процесі виробництва і торгівлі сіллю виявився високий рівень матеріальної культури субкарпатського регіону, зміцнювались його зв'язки з сусідніми територіями. Тривала історія солевариння частково відображена в наукових дослідженнях істориків, археологів, етнографів, у творах художньої літератури та фольклору.

Б. В. ГРАБОВЕЦЬКИЙ,
П. С. СІРЕДЖУК

Львів

²⁷ ЛЦДІА, ф. 5, оп. 1, спр. 170, арк. 548—549.

²⁸ ЛНБ, ВР, ф. Яблунівських, № 71, розд. 1, арк. 1—145.



Житловий будинок в с. Новопетрівці Новоодеського району Кіровоградської області. Фото. 1982.



Питання художньої самодіяльності

ПІСЕННІ СКАРБИ ПРИБУЖЖЯ

На півдні України, там, де безкраї степи зливаються з Чорним морем, розкинулася оспівана в численних піснях чудова корабельна сторона — Миколаївщина. Культурні перетворення, що сталися тут за роки Радянської влади, сприяли піднесенню і розвитку народної творчості області.

Справжніми святами народних талантів стали щорічні конкурси та фестивалі фольклорних колективів області, які відіграють значну роль в ідейно-естетичному вихованні трудящих, активно сприяють ознайомленню з багатствами народної культури різних національностей. Ці конкурси також стимулюють збирання народної творчості. Така робота провадиться в області передусім обласним науково-методичним центром на рідній творчості та культосвітньої роботи. Зібрані зразки становлять значну цінність для композиторів, учасників художньої самодіяльності, професіональних колективів і для дослідників.

Одним із найактивніших осередків самодіяльного мистецтва корабелів є Палац культури і техніки суднобудівників Чорноморського заводу. Художнім керівником тут уже багато років плідно працює самодіяльний композитор І. П. Криворучко. В Палаці працюють різноманітні колективи, сім з них удостоєні звання народних. Найбільшу увагу привертають народний ансамбль танцю «Суднобудівник» (керівник М. Г. Кізельман), народна хорова капела (кер. В. А. Кучеренко), народний естрадно-симфонічний оркестр (кер. М. П. Фрідман), народний духовий оркестр (кер. І. І. Патрашко), які включають до свого репертуару мелодії народів СРСР та інших країн світу. Цьому сприяє багатогранна діяльність і творчі зв'язки цих колективів. Народний ансамбль танцю «Суднобудівник» був учасником культурної програми XXII Олімпійських ігор та Всесвітньої універсиади в Москві, виступав на ВДНГ, брав участь у концерті для делегатів XXV з'їзду Компартії України та неодноразово був в НДР, ЧССР, Канаді, Японії, Індії.

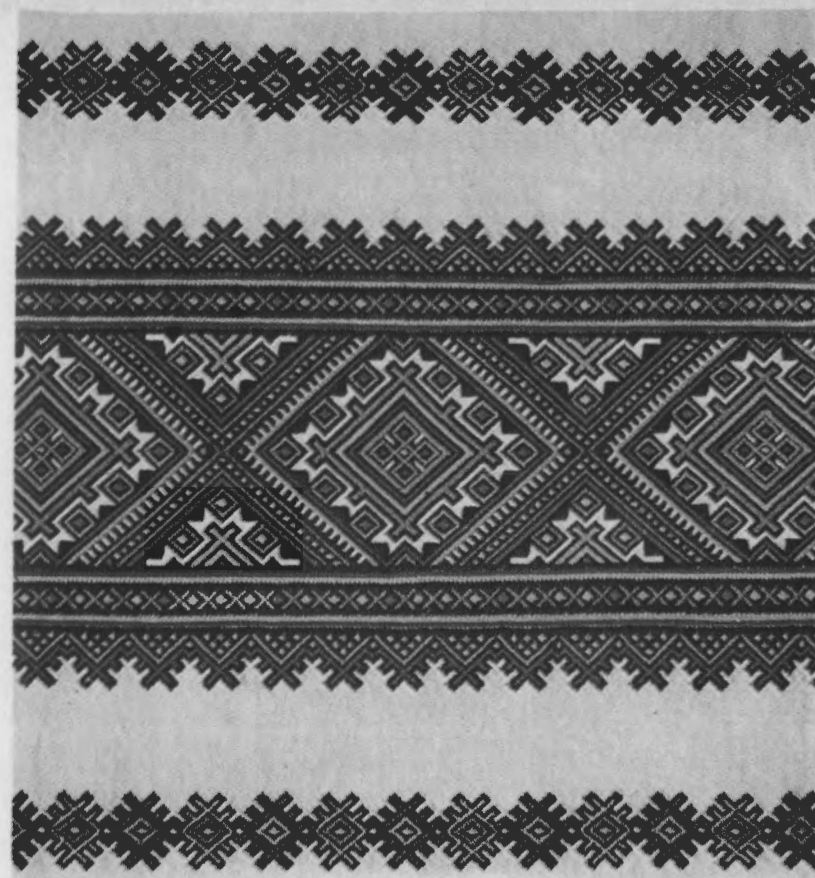
Провідні колективи Палацу беруть активну участь в житті міста й області. Так, жоден спуск судна, жодне свято корабелів не проходить без участі народного духового оркестру. А молодіжний ансамбль пісні і танцю «Корабелі» (кер. В. І. Горбенко) — лауреат Всесоюзного та Республіканського фестивалів — дав пугівку в життя творам багатьох самодіяльних композиторів Миколаївщини. Широкої популярності набули пісні: «Місто над Бугом» (муз. І. Криворучка, сл. В. Качуріна), «Твої кораблі, Миколаїв» (муз. І. Криворучка, сл. А. Бренера) та ін.

Самодіяльні колективи Палацу беруть активну участь в житті заводу, в нових святах та обрядах його колективу. Так, здійснювані з їх участю музично-театралізовані дії «Посвячення в робітники», «Корабельний наш край» супроводжуються піснями місцевих самодіяльних композиторів та поетів («Комсомольська юність моя», «Його величність — робітничий клас» — І. Криворучка та В. Качуріна).

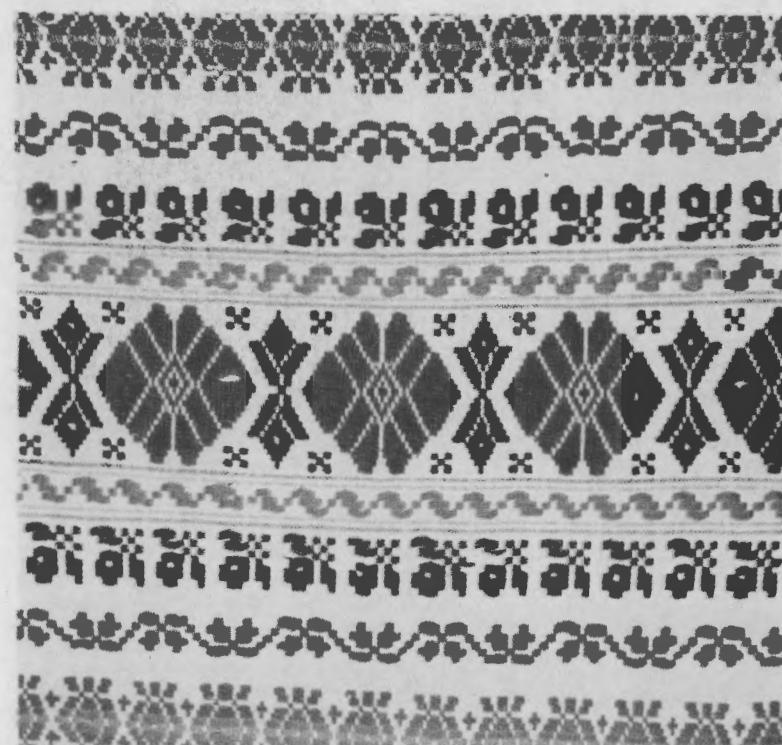
Особливо люблять аматори народну пісню. В чудових народних традиціях, які живуть і зараз у цих піснях, за допомогою талановитих співаків розкривається їх здатність до розвитку і збагачення. Показово, що до репертуару солістів Палацу (А. І. Шевченка, Ю. А. Синюка, М. М. Кунченко, Г. Н. Грицай та ін.) входять пісні України та братніх республік. Дедалі більше людей починають розуміти справжню красу народного співу, багатство його стилів. На жаль, пісенна спадщина корабельного краю вивчається ще не досить ґрунтовно. Назріла необхідність в серйозному аналізі результатів польових досліджень, де поряд з вимогами зростання духовного потенціалу радянських людей слід піддати всебічному вивченню соціально-побутові сторони цього творчого життя і визначити загальний стан масової фольклорної творчості краю, простежити динаміку її розвитку.

Фольклорні колективи, очолювані такими талановитими керівниками, як А. Затурян, М. Мушинська, С. Парашенко, Г. Стукан,

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4



М. О. Сабадаш.
Рушник. Фрагмент. Вишівка.
Коломия Івано-Франківської обл. 1978. Фото Л. О. Чоботька.



Г. І. Конепуд.
Рушник. Фрагмент.
Канора Закарпатської обл. 1975. Фото Г. М. Федорця.



П. А. Варивончик, Н. В. Гречанівська, Н. В. Бурка, Л. П. Гордина.
Зразки жіночого одягу.
Київ, 1984. Фото В. І. Щербакова.

С. Дмитрієв, Л. Орешкіна, Л. Белецька та ін., виконують почесну місію пропагандистів народного мистецтва. Ці ансамблі вдосконалюють форми масової творчості, сприяють зросту творчої активності мас. Так, проведений у травні минулого року конкурс фольклорних колективів Миколаївщини продемонстрував багатогранну діяльність ансамблів, різних за своїм стилістичним та виконавським складом. У конкурсі взяли участь колективи місцевих осередків культури (районні та сільські будинки культури). Цікаву музично-театралізовану виставу показав колектив сільгоспдослідної станції Жовтневого району (кер. С. Дмитрієв), віночок жартівливих українських народних пісень — ансамбль трійстих музик Жовтневого району, кер. В. Тягун, фрагменти весільного обряду — народний вокальний ансамбль «Степовичка» колгоспу ім. Леніна Первомайського району (кер. М. Мушинська).

Під час конкурсу спостерігалися цікаві явища, які дають змогу зробити деякі висновки щодо мотивування створення ансамблів. Так, керівники колективів та самі учасники мотивують створення ансамблів, насамперед їх зростаючою популярністю, прагненням відродити (за допомогою таких ансамблів) традиційні форми проведення дозвілля, як засобу єднання людей (вечорниці та ін.), можливість реалізації своїх творчих пошуків — створення музично-театралізованих дій, участь у проведенні нових свят і обрядів.

Фольклорні ансамблі тісно пов'язані з традиційними формами народної творчості. Їх учасники це добряче розуміють. Так, А. Фабриков, один з керівників фольклорного ансамблю «Надія» колгоспу ім. Мічуріна Братського району, на запитання про причину створення цього колективу, відповів: «Наш ансамбль прагне підтримувати і розвивати традиційні форми проведення дозвілля. Тому ми з великим задоволенням виступаємо самі та прагнемо залучити до наших лав молодь».

Прагнення відродити кращі елементи старовинних форм проведення дозвілля (вечорниці) мобілізують творчу активність сільських та міських працівників. У Миколаївському, Снігурівському, Березанському, Первомайському, Братському та інших районах вечорниці стали популярною формою відпочинку, місцем зустрічей, спілкування трудящих. Особливого значення набуває тут фольклор, його зразки. Він часто є основою для створення музично-театралізованих дій, що відкриває шлях новим формам колективної творчості (народні театри). На Миколаївщині багато самовідданих популяризаторів народної творчості. Особливо хотілося відзначити лауреата конкурсу «Золоті ключі», солістку Лукашівського клубу Первомайського району — К. Ф. Прокопенко — талановиту виконавицю та інтерпретаторку народних пісень багатьох жанрів. Ось що вона розповіла після свого народних талантів. Його творча атмосфера створює настрій для подальшої активної роботи. Крім цього, я, як вчителька, вважаю, що народні пісні мають величезне виховне значення. Тому до свого репертуару включаю історичні, рекрутські, чумацькі, наймитські, сімейно-побутові пісні, які

дають змогу молоді краще пізнати долю нашого краю та полюбити народне мистецтво».

К. Ф. Прокопенко веде велику збирацьку роботу, надсилаючи результати своєї праці в обласний науково-методичний центр. Нещодавно вона надіслала зошит з українськими народними піснями, записаними зі слів бабусі Степаниди Лисенко та матері Мотрони Швець. Це — цікавий історичний та художній матеріал: побутова «Чорні брови, кучері шовкові», рекрутська «Ой, там, за горами, де бої йдуть», пісня часів Великої Вітчизняної війни — «А з-під гірки все туман» (про вигнання ворогів з Радянської землі), щедрівка «Щедрий вечір».

Говорячи про діяльність фольклорних колективів області та аналізуючи їх репертуар, слід відзначити виразні прояви зближення національних культур. Безумовно, це в першу чергу пов'язано із змінами національного складу населення, викликаного великими масштабами соціально-економічних перетворень в області за останні десятиліття.

Так, ансамблі, народжені переселенським середовищем, включають до свого репертуару не тільки свої національні мелодії з характерними обрядовими елементами, типами музикування, а й мелодії братніх народів: російські, західноукраїнські, болгарські, чеські. Наприклад, російський фольклорно-етнографічний ансамбль (с. Ново-Костянтинівка Братського району) часто виконує українські мелодії; в селищі Богемці Врадівського району працює чеський ансамбль, який також виконує російські та українські пісні; у Жовтневому районі за ініціативою робітників сільгоспдослідної станції діє ансамбль змішаного типу (російсько-український). За останній час помітне зростання кількості інструментальних ансамблів типу «трійстих музик» з характерним набором інструментів — радгосп «Степовий» Миколаївського району, ансамбль трійстих музик Жовтневого району (кер. В. Тягун), або розширеного типу — (ансамбль народних інструментів Ново-одеського РПТУ, ансамбль сопіларів радгоспу «Степовий» Миколаївського району (кер. М. Чорний), бандуристок з с. Ново-Красного Арбузинського району (кер. Т. Пятакова) та ін.

Важливий факт збагачення репертуару творами інших народів й поза переселенським середовищем. Поширеним явищем є включення до репертуару українських ансамблів варіантів мелодій російського, болгарського, західноукраїнського, молдавського та білоруського типів. Так, ансамбль «Надія» колгоспу ім. Мічуріна Братського району (кер. С. Парашенко) виконує російські («На горі колхоз, под горой — совхоз», «Шла млада по воду»), українські («Ой, піду я в ліс по дрова», «Ой, вишенька, та й черешенька»), білоруські («Ой, хачела ж мяне мати») пісні.

Спостереження над побутуванням фольклорних ансамблів в області свідчать про наявність у їх складі виконавців різних соціальних груп (робітників, колгоспників, інтелігенції, службовців). Цікавий і сам принцип об'єднання в колективи, які умовно розподіляються на три основні типи.

По-перше, це ансамблі, об'єднані колективним характером праці (хори-ланки, бри-

гадні). Ось що розповідає про історію створення свого ансамблю Л. Малихіна, керівник фольклорного колективу колгоспу ім. Леніна Казанківського району: «Наші учасники з великою любов'ю ставляться до народної пісні. Вони співали всюди: вдома, на роботі, в полі. Тому, щоб не розлучитися з пісню, ми вирішили створити свій фольклорний ансамбль. Викликає інтерес також ансамбль ложкарів АТП № 14672 Новоодеського району (кер. Л. Білецька). В його репертуарі — обробки російських, українських пісень, а також піси різних композиторів. На відміну від хору-ланки, він відрізняється вибіркоким ставленням до репертуару та більш високим рівнем виконавства.

До другої групи відносяться колективи, сформовані за тим же принципом, але націлені на тип етнографічного концерту¹. В області є багато ансамблів такого типу — фольклорний колектив сільгосподосвідної станції Жовтневого району (кер. С. Дмитрієв), колектив Очаківської районної лікарні, ансамбль народних інструментів Новоодеського РПТУ та ін. Вони відзначаються стилем виконавства, репертуаром, народженим середовищем побутування (жартівливі, побутові, ліричні пісні).

І третій тип, де основним критерієм об'єднання в ансамбль стає власне прагнення до творчості. Тут характерна особлива вибіркoвість репертуару (в ідейно-естетичному та жанровому плані) і форм виконавства. Так, зменшення чисельності учасників за рахунок поглиблення емоційного змісту підтверджує мотивування об'єднання цього колективу та вказує на зростаючий рівень духовної культури учасників.

Відомі в області співачки сестри Таміла та Любов Поліщуки (с. Соколівка Первомайського району) майстерно виконують старі пісні весільного циклу зі складною та багатопланою драматургією. В репертуарі народного вокального ансамблю «Степовичка» колгоспу ім. Леніна Первомайського району теж є весільний обряд, в якому виконуються пісні. Однак, трактування їх різне. Весільні пісні сестер Поліщук, безумовно, цікаві з погляду історико-пізнавального, вони містять дані про тяжку жіночу долю, відображають думки дівчини у передвесільний вечір. Крім цього, привабливе висока якість їх виконання. Але фольклор та побудовані на ньому наші обряди, крім суто естетичного, мають ще й величезне морально-виховне значення.

Цікавим з цього погляду є трактування традиційного весільного обряду народним вокальним ансамблем «Степовичка» колгоспу ім. Леніна Первомайського району (кер. М. Мушинська). Він сприймається як музично-театралізована дія, де на перший план виступає морально-виховна функція. Деякі моменти, що мали негативне значення (запій та ін.), тут не відтворюються. Акцентується на традиційній дії — виконання пісень передвесільного циклу (миття, розплітання коси, заручини, оглядини до-

мівки, придбання посагу та ін.) та етичний зміст, що має тонкий психологічний підтекст, пісні про тяжку жіночу долю подаються соціально переосмисленими — як готування до труднощів сімейного життя, важливість процесу вибору супутника життя, психологічне готування до майбутніх змін у житті та ін. Така інтерпретація слушно заперече трактування деякими дослідниками сучасного весільного обряду, роль якого, як вони вважають, зводиться до ігрового, розважально-формального елемента².

Багато традиційних народнопісенних форм та жанрів у наш час збагатилися та переосмислилися. В репертуарі фольклорних ансамблів корабельного краю більшість виконуваних пісень є традиційними за жанрами: весільні, календарні, величальні, руртські, сімейно-побутові, ліричні, жартівливі. Але вони наповнюються сучасним змістом. Так, величальна пісня «За горою у колодця» у виконанні фольклорного ансамблю Н-Костянтинівського СБК (кер. С. Парашенко) звеличує рідну землю, соціалістичний спосіб життя; жартівлива «Буряки я копала» (хор-ланка радгоспу «Врожайний» Миколаївського району) викриває недоліки, ледарство окремих недбайливих колгоспників; у ліричних та весільних піснях, виконуваних багатьма ансамблями області, загострюється увага на моральній проблематиці, що має важливе значення для нашого часу.

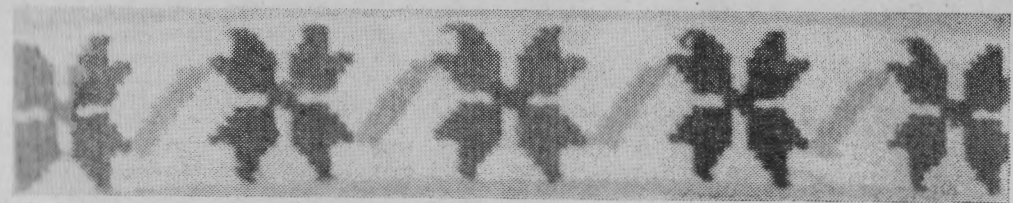
Таким чином, музична практика підтверджує активність побутування традиційних форм народної творчості. Це ще раз засвідчує зростання соціальної значимості фольклору у житті людей корабельного краю, для яких звернення до джерел народної творчості стає невід'ємною частиною їх життєдіяльності. Показовий процес залучення населення до традиційної творчості. Так, в області існують ансамблі, різні за своїм соціальним та віковим складом (службовці, робітники, колгоспники; сімейні ансамблі). Першочерговим завданням є стиmuлювання та вдосконалення форм масової народної творчості, глибокого вивчення внутрішніх законів такої творчості та висунутих нею проблем. Серед них найбільш значимими нам здаються збереження спадкоємності народних традицій шляхом передачі їх підростаючому поколінню, а також питання популяризації скарбів фольклору на концертній естраді, прагнення до збереження його первинної краси.

В цілому діяльність фольклорних колективів Миколаївщини відзначається поживанням пошуків ефективних форм пропаганди фольклору, що сприяє розвитку народної творчості як важливої складової частини нашої соціалістичної культури.

О. М. БІЛОУС

Миколаїв

² Див.: Чижикова Л. М. Русско-украинские этнокультурные связи в южных районах Украины. — У кн.: Культурно-бытовые процессы на Юге Украины. — М., 1979, стр. 12—74.



З фондів, колекцій, архівів

ЗВУКОЗАПИСИ М. Т. РИЛЬСЬКОГО

«Наукова спадщина М. Т. Рильського, як і спадщина мистецька, не вся ще зібрана. Кожен з нас хорошою переймається радістю дружньою, як тільки відомо нам стане про якусь знахідку творчу його, нову, ще неопубліковану. Бо ці знахідки таку ж саму вагу для нас мають, як, скажімо, для музикантів — відкриття нового екземпляра скрипки Паганіні¹. Ці слова П. Г. Тичини, виголошені на ювілейній сесії, присвяченій сімдесятиріччю з дня народження М. Т. Рильського, і сьогодні повністю зберігають свою актуальність.

До малодослідженої частини спадщини поета, про яку говорив П. Г. Тичина, можна віднести і звукозаписи голосу М. Т. Рильського та його музикування. Чимало таких фонограм збереглося в різних архівних і музейних сховищах України (Держкінофонофотоархів, Держтелерадіо, меморіальний музей М. Т. Рильського). Але найбільша їх кількість сконцентрована в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Цю колекцію фонограм започаткував колишній завідувачий звуколабораторією інституту, талановитий акустик-винахідник П. П. Барановський. Завдяки його ініціативі й ентузіазму для нащадків залишилась раритетна фонотека записів виступів поета-академіка, директора інституту, який, до речі, постійно цікавився розвитком техніки фонозапису. М. Т. Рильський неодноразово брав участь в експериментах звуколабораторії інституту, куди запрошувались для випробування технічних засобів фонофіксації співаки, композитори, музиканти. Їх голоси, спів і гру на музичних інструментах розпочали записувати тут ще на мало досконалім тоді апаратурі (на фонографах, шрінографах та перших вітчизняних магнітофонах)¹.

Зберігся цікавий експериментальний запис, де на восковому валку зафіксовано

фортепіанний супровід М. Т. Рильського під готову фонограму української народної пісні без супроводу «Ой чого ти, дубе», виконаної солістом Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка Б. Є. Шафрановським², який зберігається окремо. Запис зроблено методом мікросинхронізації, що розроблявся П. Барановським і композитором Є. Юцевичем (на одну плівку попеременно накладалися два чи більше голоси, або приєднувався до голосу акомпанемент). Саме на цей запис звертає нашу увагу М. М. Гордійчук: «І ось перед нами незвичайна виконавська пара: магнітофонний запис голосу артиста і живий інструментальний супровід до його співу видатного поета-академіка. П. П. Барановський записав і цю комбінацію. Як же був вражений і зворушений співак, коли через якийсь час почув власний голос з чудовим супроводом Максима Тадейовича³».

Фонозаписи, здійснені в інституті, складають важливу і своєрідну частку творчої спадщини М. Т. Рильського. Прижиттєві фонозаписи голосу поета датовані 1947—1964 рр.⁴, збирання фономатеріалів, присвячених пам'яті поета, розпочато з 1965 року. Тепер вони разом становлять 27 одиниць збереження (з тривалістю звучання 13,30). Серед матеріалів, що зберігаються в інституті, окреме місце займають доповіді і виступи на Всесоюзній нараді з питань вивчення епосу східних слов'ян (1955 р.), на виїзних ювілейних сесіях в м. Чернівцях (1957 р.), в м. Одесі (1957 р.), на ювілейній Вченій Раді, присвяченій пам'яті Т. Г. Шевченка, в Каневі (1961 р.). На магнітній стрічці зафіксоване авторське виконання віршів, якими часто закінчував свої доповіді М. Т. Рильський на ювілейних зборах, присвячених видатним українським митцям — М. В. Лисенку (1952 р.),

² Перепис з воскового валка (№ 264), зроблений на магнітну стрічку в фонограмархіві Пушкінського дому в Ленінграді у 1982 р. та Київським філіалом Всесоюзної фірми грамзаписів «Мелодія» 20 січня 1985 р.

³ Гордійчук Микола. Передмова до зб. «Рильський і музика». — К., 1969, с. 7.

⁴ В меморіальному музеї М. Т. Рильського зберігається найраніший звукозапис 1937 р.

¹ Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Фонд 14—10, од. зб. 1592. Далі посилання на цей фонд подаватимуться скорочено.

П. К. Саксаганському (1950 р.), О. М. Вересаю (1961 р.)⁵.

Деякі фонограми із голосом М. Т. Рильського можна порівняти з його «Мандрівними книжками», в які він занотовував враження від численних подорожей по рідній країні та від зарубіжних поїздок. Виступи М. Т. Рильського перед колегами в інституті, так само як і його поетичні цикли, викликані зарубіжними поїздками, далеко від споглядально-туристських замилювань: в них знайшли відображення і його етнографічно-побутові спостереження, і гострі соціальні суперечності зарубіжної дійсності.

Виступи, розповіді, спогади, як і нотатки поета — «емоційний відгук на життя, ствердження його активної позиції»⁶, з тією лише відмінністю, що «Мандрівні книжки» поета мали більш практичне призначення пам'ятних записників, в яких поет фіксував теми, образи, а іноді і рими майбутніх творів. Виступи ж перед колегами були, за влучним висловом Д. Павличка, своєрідними «роздумами вголос», які перегукувалися з його думками і почуттями, що відобразились в збірках поетичних і прозових творів.

Так, 18 червня 1957 року співробітники інституту були чи не найпершими слухачами спогадів поета про подорож по Франції⁷, прогресивну культуру якої він глибоко знав і високо цінував. Виклад думок цього виступу нагадує деякі жанрові особливості написаної згодом книги, присвяченої Гейне (вона в свою чергу перегукується з «Подорожжю по Гарцу» німецького поета). Автор «Книги про Францію»⁸ писав у вступі: «Вся моя книжка — розмова з читачем»⁹. Подібну до цього розмову з слухачем нагадували розповіді Максима Тадейовича про його враження від поїздок.

Фонограмою доповнюються нотатки М. Т. Рильського в «Мандрівних книжках» про мистецтво Франції, про сонячний Прованс: «Під час мого прийому показали танці, співи й фольклорні групи під керівництвом мадемуазель Дюре, — сказав Максим Тадейович. — Танці дуже гарні, мелодії прості, ну, я їм казав, що схожі на українські, по-моєму, примітивніші, а виконуються ці танці під звуки тамбурина і сопілок, які по-французьки називаються галубе. Цей галубе має значно менше дірочок, ніж та сопілка (...) Я думав, що одні люди на тамбурині грають, а другі на сопілі, на

галубе. Нічого подібного (...) (показує фото). От у нього висить тамбурин. Правою рукою б'є в тамбурин, а лівою — грає на дудочці»¹⁰. Значно менше про це говориться в «Книзі про Францію»: «В Авіньйоні, потім в Арлі і в Марселі бачив я фольклорні, як тут кажуть, групи — ансамблі танцю й пісні... Переді мною пройшла виконувана під звуки тамбурина і примітивних сопілок знаменита фарандола»¹¹.

Порівняно нетривала подорож сприяла написанню не тільки поезій, нав'язаних французькими враженнями, але, викликавши згадану поетом «ностальгію» — тугу за рідною землею, спричинилася до написання поезій про солов'їв. Вірші «Солов'ї України» і «Знову про солов'їв» поет створив у Франції. До спогадів про солов'їний спів М. Рильський згодом ще раз звернеться у своєму виступі на зборах з нагоди відзначення 65-х роковин з дня його народження, які відбулися в інституті. У виступі Максима Тадейовича співробітники почули набагато більше, ніж щиросердню вдячність. Всі присутні в залі стали ніби співрозмовниками ювіляра. Йшлося про дискусію фізиків і ліриків, яка розгорнулася у 1960-х роках на сторінках газет. М. Т. Рильський ніколи не стояв осторонь актуальних питань, і, перебуваючи в цей час у Польщі, негайно відгукнувся на цю подію віршованим «Діалогом», нав'язаним дискусією про мистецтво в «Комсомольской правде». В «Діалозі» поет знову звертається до роздумів над животрепетними проблемами естетики, до питань співвідношення між красивим і корисним, піднятих ним також у збірках поезій «Троянди і виноград» і «Голосіївська осінь».

Фонограма відтворює події пам'ятного березневого дня 1960 року в залі засідань інституту, де ювіляр сказав: «Хоч наш інститут і різнопрофільний, а, по-суті, все-таки він увесь пов'язаний з поезією і увесь пов'язаний з мистецтвом. Як ви знаєте, на сторінках «Комсомольської правди» розгорілась дивовижна дискусія. Знайшлися люди, які (...) щиро запевняють, що ім література не потрібна, що в наш вік, вік панування математики, техніки, кібернетики і всякого такого діла, значить ні до чого вже поезія, і не інтересує їх ні Блок, ні Бах і т. д.

Ви знаєте, що ім сильно заперечували. І заперечували люди праці, люди труда, заперечували отаким новітньої, абсолютно непослідовної формації снобам. Це снобізм — запевняють, що «я не люблю пісню», — це якийсь снобізм навиворіт, бо це значить відрікатись від того, «во ім'я чого будуються машини, во ім'я чого ми завойовуємо космос... Відрикатись найдорожчого — бо пісня все ж таки для людини є щось найдорожче. Вінець, вінець щастя — пісня...»

Полемічні рядки, спрямовані на захист мистецтва, що проходять червоною ниткою крізь усю «Голосіївську осінь»¹², пролуна-

¹⁰ Ф. 14—10, од. зб. 1613—14. Розшифровка подається із скороченнями.

¹¹ Рильський М. Книга про Францію. — К., 1958, с. 127.

¹² Див.: Новиченко Л. Думки над новою книгою. — У зб.: Максимові Рильському. Збірник, присвячений 65-річчю з дня на-

Родна творчість та етнографія, 1985, № 4

ли і в день урочистого свята. У зверненні до присутніх, виголошеному в притаманній поетові манері розмовного стилю, в уповільненому темпі, Максим Рильський висловив знову своє естетичне кредо: «Не можна людині, яка йде до комунізму, людині, яка повинна розуміти ту повноту розквіту людської особи, про яку говорив Маркс, Енгельс, Ленін, являючись самі такими різносторонніми, багатогранними людьми, не можна протиставляти: чи мотор, чи пісня; чи математика, чи література. Це речі, які не протиставляються. Це все одно сказати, що чи серце, чи печінка. Ну, зрештою, й те, і друге, інакше не жити. Але думаю, все-таки, я патріот, патріот наших гуманітарних наук, я патріот поезії і літератури, я думаю, що якщо рівняти вже з органами, так-таки пісня, таки поезія, література — це серце»¹³.

Закінчуючи свій виступ, Максим Тадейович Рильський сказав слова, які особливо чітко віддзеркалюють його громадські погляди: «Я не бачив поганого народу, я бачив погані уряди, і тому для мене слово «дружба» (а бачив я дуже багато народів, країн), і тому для мене слово «дружба народів», «інтернаціоналізм» — ці слова завжди мають цілком конкретне значення, значення таке, що всі народи прагнуть дружби, і тільки є уряди, які хочуть по-сварити між собою народи.

І разом з тим, я думаю, що любов до своєї рідної землі, любов до того народу, який тебе вигодував, який тебе добра навчив, це любов... Без цієї любові не мислимий ні поет, ні вчений, ні діяч в будь-якій галузі. І через те тут мені, товариші, хочеться закінчити свій виступ словами великого Шевченка: «Свою Україну любіть!»

Як бачимо, виступи М. Т. Рильського з їх своєрідними ліричними відступами набували часто монологічно-діалогічної форми спілкування, перетворюючись в бесіди, які можна порівняти з «Вечірніми розмовами» поета. В багатьох спогадах про М. Т. Рильського йдеться не лише про його хист як поета, письменника, але і як майстра усномовного жанру, що дається далеко не кожному миттєві слова. Всі, кому пощастило чути М. Т. Рильського, згадують його голос, задушевно-зворушливу манеру спілкування. Неабияке значення мало інтонаційне забарвлення поетової мови під час його виступів. Жести у нього були стримані, урівноважені, лише теплу посмішку часто можна було побачити на його задумливому обличчі:

«Хто мав щастя чути, як говорив Максим Тадейович, виступаючи перед тисячною аудиторією чи порівняно невеликою групою людей, той пам'ятає, що він майже ніколи не підвищував голос, був обережний щодо жестування, а говорив так, наче ділився з найближчими друзями своїми роздумами, своєю радістю, чи бідою. І кожне його слово западало в душу, закарбовувалося назавжди»¹⁴.

родження і 50-річчю літературної діяльності поета. — К., 1960, с. 245.

¹³ Ф. 14—10, од. зб. 732 (розшифровка наша — К. Л.).

¹⁴ Шумада Н. С. Бесіди митця про народ і красу. — Народна творчість та етнографія, 1965, № 2, с. 101.

Родна творчість та етнографія, 1985, № 4

Однією з характерних рис творчості Максима Рильського була імпровізаційність. Його образна, експресивна мова забарвлювалась народними дотепами і фразеологізмами, а головне, що живе слово поета завжди було пов'язане з суттєвими проблемами життя, ніколи не відривалося від дійсності.

«Природженим імпровізатором», «володарем творчої миті» назвав у своїх мемуарах Максима Рильського російський поет Лев Озеров: «Не знаю, чи збереглися записи імпровізації Максима Тадейовича, але вони справляли враження чуда, що створилося у тебе на очах»¹⁵. Але якщо поетичні експромти часом записувались на папері, то музичні ніколи не фіксувались на нотному стані. На щастя, деякі з імпровізацій М. Рильського як музиканта-виконавця і акомпаніатора залишилися записані на магнітофоні. Так зафіксована для нас чудова мить спілкування з поетом під час творення ним чарівних звуків¹⁶. Як згадує М. Гордійчук, «поет досить вільно володів фортепіанною технікою і нам, співробітникам керуваного ним академічного інституту, не раз щастило чути, як талановитий «шеф», зрідка залишаючись сам на сам з фортепіано, вкладав у гру свою співочу душу й глибоке почуття прекрасного»¹⁷.

Музика М. Т. Рильського завжди була контрастною за звучанням. На зміну задушевності і ліричності приходила бурхлива пристрасність. Імпровізації М. Т. Рильського-музиканта можна порівняти з поемою-видінням «Жага»¹⁸. В побудові всіх музичних експромтів, як і в структурі поеми «Жага», є протиставлення тези і антитези, є світне чергування контрастних частин картин. «Та це не хаотичне змішання різних впливів: в уявній калейдоскопічності поеми, в начебто строкатій зміні її частин є своя міцна логіка, свій ідейно-образний стрижень, це всебічний розвиток основної «двоєдиної» теми — глибокої любові до Радянської Батьківщини, пекучої ненависті до її ворогів. А втім, розповіді послідовно зміст поеми-видіння, так само важко, а може і неможливо, як точно передати словами зміст музичного твору. Сам спосіб викладу близький до таких музичних композицій, в яких образи подаються в процесі виникнення, формування, переходу в інші»¹⁹.

Саме такими музичними композиціями і є фортепіанні імпровізаційні експромти М. Т. Рильського, що зберігаються у фонозапи-

¹⁵ Лев Озеров. Розы, тернии и годы. — 36. «Воспоминания о Максиме Рильском». — М., 1984, с. 219.

¹⁶ Фортепіанні записи на магнітофонну плівку, зроблені у 1947—1950 рр. в ІМФЕ АН УРСР П. П. Барановським. Ф. 14—10, од. зб. 1590, 1594, 1595, 1598.

¹⁷ Гордійчук М. Здружений з пісню, зріднений з музикою (До 90-річчя з дня народження М. Т. Рильського). — НТЕ, 1985, № 2, с. 18.

¹⁸ Взаємовплив музики і поезії у творчості поета вже став предметом окремого дослідження. Див.: зб. «Рильський і музика». — К., 1969.

¹⁹ Шеффер Т. Музичні образи в поезії. — Див.: зб. «Рильський і музика», с. 63.

сах та чекають на розшифровку і публікацію.

Доповнюють фонд музичних фонограм М. Т. Рильського записи його музичного акомпанементу. Завжди бажаними гостями інституту були співаки І. Козловський, М. Микиша, Б. Шафрановський, Д. Балацький, диригент Н. Рахлін, композитори Є. Юпевич, А. Коломієць та багато інших. Їм пощастило грати або співати у музичному супроводі М. Рильського. З роллю акомпаніатора він справлявся бездоганно²⁰.

Особливо часто доводилось акомпанувати М. Т. Рильському співоку Михайла Венедиктовича Микиші, якого любив і про якого писав у своїх статтях («Вечірні розмови»). Дуети М. Микиші — М. Рильського записано на магнітну плівку: арія Каварадосі з опери Дж. Пуччіні «Тоска», романс С. Рахманінова «Я опять одинок». Пісня Петра з опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка» записана двічі — 5 жовтня 1948 та 11 липня 1949 року²¹.

Мабуть, жодна дружина зустріч двох великих синів України — І. Козловського і М. Рильського не проходила без співу улюбленої ними пісні «Ой у полі криниченька». Звучання цього ансамблю лине з екрану при демонструванні фільму «Максим Рильський»²² і зафіксоване на магнітній стрічці. «Вслухайтесь в той спів і гру! — говорить М. М. Гордійчук. — Максим Тадейович тонко відтворив приховану гармонію мелодії, її ладову специфіку, підкреслив в інструментальних уступах найвиразніші мотиви і звороти, органічний синтез яких складає неповторну красу народного співу»²³.

В інститутській фонотеці зберігається запис української народної пісні «Ой у полі криниченька» у виконанні Д. Балацького — товариша М. Рильського студентських літ, якому поет присвятив вірш «Бетховен». Про запис саме цієї пісні, зроблений 18 січ-

ня 1950 року, розповідає співак: «Максим Тадейович глибоко вникав в суть музичної думки (...) який-небудь невірний технічний прийом він одразу помічав і виправляв. Згадую такий випадок. Вже працюючи директором ІМФЕ, він якось виявив бажання, щоб ми з ним виконали пісню «Ой у степу криниченька». Сіли за інструмент, в якому западав один клавіш. Не розгубився Максим Тадейович. Одрозумів, що йому треба октаву вище і у такий спосіб обійшов технічний недолік інструменту»²⁴.

Майже всі українські пісні, виконані з музичним супроводом поета, були свого часу оброблені М. В. Лисенком — улюбленим композитором Максима Тадейовича. Згадуючи Лисенкові обробки, М. Рильський писав: «Фортеп'яний акомпанемент його був звичайно простий і прозорий, не затушовував мелодії, як це часом буває у досвідчених композиторів, а утворював для неї м'яке і вигідне тло, — проте визначався рисами натурального для Лисенка піанізму, барвистістю й рельєфністю»²⁵. Саме такими рисами певною мірою відзначається й фортеп'яний акомпанемент самого М. Т. Рильського.

«З давніх давен постійним гостем у хаті М. Рильського бував поет і перекладач Діодор Бобир, який мав красивий, ніжний ліричний тенор. Максим Тадейович завжди просив його щось заспівати, а то й просто замовляв пісню Петра з опери — «Наталка-Полтавка» — «Ой я нещасний, що маю діяти»²⁶. Виконання цієї пісні під фортеп'яний супровід Максима Тадейовича також зафіксовано в звукозаписах 30 квітня 1948 р. та 1 грудня 1959 р. Записано так само українську народну пісню «Ой не шуми, дуже»²⁷.

Великий імпровізаторський хист М. Т. Рильського відбивався з подвійною силою як у фортеп'яній грі, так і в поетичних мініатюрах (епіграмах, дарчих написах, коротких віршованих листах). Яскравим доказом подібності такого музичного і поетичного імпровізування є фортеп'яний супровід співові та вірш — «Лист Діодору Бобиреві», написаний М. Т. Рильським 30 грудня 1963 року:

Спасибі, друже Діодоре,
За Ваш римований привіт.
А я, на жаль, банально хворий
(Зовється старістю це горе)
І кисло споглядаю світ.

І далі:

«Таков ли был я, расцветая», —
Ци як там Пушкін написав?...
Та хай загине доля злая,
О любий сину Миколає,
Ще ж е у нас багато справ»²⁸.

²⁴ Балацький Д. Влюбленний в песню. — У зб.: Воспоминания о Максиме Рильском. — М., 1984, с. 94—95.

²⁵ Рильський М. Т. Ридар української пісні. (До сотих роковин з дня народження Миколи Лисенка). — Твори в десяти томах, т. 10. — К., 1962, с. 397.

²⁶ Губенко-Маслюченко В. Сторінки спогадів. — Зб. «Незабутній Максим Рильський». Спогади. — К., 1968, с. 96.

²⁷ Ф. 14—10, од. зб. 1594, 1598.

²⁸ Лист переданий до друку адресатом після смерті поета. (Див. Рильський Максим. Поезії. Іскри вогню великого. — К., 1965.

В своїй «Автобіографії» М. Т. Рильський писав, що найдорожчими вчителями для нього були Шевченко, Пушкін, Міцкевич²⁹. Ім поет присвятив ряд наукових розвідок, доповідей і, звичайно, власних поезій.

«Прозора ясність пушкінського вірша», — за висловом академіка О. Білецького, відтворюється поетом не тільки в його високохудожніх перекладах, але й у власних поезіях, на яких позначився вплив О. Пушкіна. Окрему групу становлять поезії, створені під впливом пушкінського вірша «Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний»³⁰.

Вони записані у авторському читанні на магнітофонну плівку 2 червня 1949 року. До циклу входять три поетичні твори: переклад пушкінського «Пам'ятника» («Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний» (1929 р.), вірш, написаний під впливом попереднього твору — «Пушкіну» («Ти пам'ятник собі воздвиг нерукотворний», 1949 р.)³¹, та власну поезію «Пам'ятник» («Я пам'ятник собі поставив нетривалий», 1930 р.). Всі твори прочитані в первісному варіанті. Вони відзначаються ідейно-тематичною близькістю, подібністю віршової будови, однаковою строфікою. Написані вірші олександрійським віршем, застосованим О. Пушкіним в переспіві горацієвого «Пам'ятника». У них витримане послідовне членування на катрени шестистопного ямбу, де останній рядок строфи — скорочений до трьох стоп. Вірш «Я пам'ятник собі поставив нетривалий» М. Рильського (1930) написаний, як і у Пушкіна, «в традиційній формі автовизнання про власні поетичні заслуги»³², але переакцентований і переусвідомлений настільки, що стає свідченням притаманної Рильському-поету скромності і водночас справедливого самовизнання своєї гідності:

І я забудуся, і може лиш (хтось) припадом
Хтось (десь) розглядаючи (розгрібаючи) старих
книжок сміття,
Незацікавленим напомяне нащадкам
Мале мое життя.
І скаже: жив, писав; приймав хвали й образи,
А втім, ніколи нам не браке диваків.
...Та що, коли додасть: зате в житті ні разу
Неправді не служив»³³.

²⁹ Див. зб.: «Воспоминания о Максиме Рильском». — М., 1984, с. 111.

³⁰ Про цей вірш є окрема монографія: Алексеев М. П. Стихотворение А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный». — Л., 1967. Автор цієї праці академік М. П. Алексеев був другом М. Т. Рильського з шкільних років. М. П. Алексеев передав до меморіального музею М. Рильського вірш, присвячений йому поетом у 1911 році («Чому для мене щастя ріки?»), тобто на сім років раніше за відомий «Срібний сонет», також присвячений майбутньому вченому. У сонеті, написаному 1921 року, поет зауважив: «А друг мій Міша Алексеев мені Марлінського читав» (Рильський М. Т. Твори в 20 томах, т. 1, К., 1983, с. 111).

³¹ Вірш «Пушкіну» записаний також у виконанні Діодора Бобира під фортеп'яний акомпанемент М. Т. Рильського. Нотна розшифровка зроблена композитором Богданом Фільм.

³² Алексеев М. П. Стихотворение А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», с. 226.

³³ Ф. 14—10, од. зб. 1595.

Помічені при прослуховуванні запису заміни окремих слів, взятих нами у дужки, та неспівпадання у кількості катренів у названих творах, при подальших передруках, пояснюються тим, що в текст віршів поет не раз вносив корективи. Так, на фонограмі вірша «Пушкіну» зафіксований додатковий куплет, згодом знятий автором, але наявний в перших публікаціях 1949 року:

Як віддано тебе на глум неситій злобі
І від чужинця рук ти в рідний сніг упав,
Твій благородний лик у передчасній гробі
Шевченко наш зарисував»³⁴.

Вилучення цієї строфи, певно, зумовлене появою досліджень шевченкознавців, які довели, що приписуваний раніше Шевченкові малюнок Пушкіна в гробі належить другові великого Кобзаря — художнику А. Мокрицькому (1810—1870).

Всі три згадані твори, написані в різні роки, так само як і зафіксоване в одному із фонозаписів читання ним пушкінської поезії «Я вас любил» мовою оригіналу³⁵, свідчать про велику любов українського поета до творчості О. Пушкіна.

М. Т. Рильський очолював виступав із читанням вголос своїх віршів. Особливо все, що мало дотичність до Пушкіна. Про своєрідне виконання пушкінських поезій згадує Лідія Бать: «Відчувалось, що Рильський поезію Пушкіна сприймає органічно, всім своїм еством. І яке у нього було в ці хвилини натхненне обличчя!»

Він читав Пушкіна, як поети читають власні вірші, надаючи їм інтонації, котра належить цьому творові і ніякому більше»³⁷.

Збережені фонограми демонструють інтонаційну звершеність віршів М. Рильського в авторській декламації. Відчуваються пошуки особливої, притаманної тільки йому ритмомелодійності, мовної інтонації, яка піднімає завісу над секретами творчої індивідуальності поета, допомагає відчутти «ще не підведену ні під які категорії» стило, власну інтонацію, яка, на нашу думку, і становить один із головних секретів індивідуальності кожного поета. Найбільш зачаровує краса і природність вірша Рильського»³⁸.

Читав Максим Тадейович задушевно, проникливо, підкреслюючи голосом рими, цезури, паузи, перекладаючись з однієї ритмодинаміки на іншу, зберігаючи при цьому власну інтонаційно-мелодійну основу вірша. Декламаторська манера поета була вишуканою, інтелігентною, ніколи не переростала в афектацію. Розкриттю худож-

³⁴ Вперше надр. в «Літературній газеті» 1949, 2.VI. Автограф в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, ф. 137, од. зб. 405. Вірш «Пушкіну» в повному обсязі див. у зб.: Рильський М. Братерство. Поезії. — К., 1950, с. 221.

³⁵ ІМФЕ. ф. 14—10. Од. зб. 1594 (Запис 30.IV 1948 р.).

³⁶ Рильський Максим. В зб.: Ясна зброя. Пушкін українською мовою. Статті. — К., 1971, с. 220—221.

³⁷ Бать Лідія. «Когда я вижу чистый лист бумаги...» — В зб. «Воспоминания о Максиме Рильском», с. 199.

³⁸ Крижанівський С. Риси індивідуального стилю. В кн.: Максимові Рильському. — К., 1960, с. 220.

ньої суті творів, читаних Рильським, сприяв його проникливий, приємного тембру баритональний бас, трошки хрипкуватий, який і дотепер залишився в пам'яті багатьох сучасників поета.

Наслідуючи найкращі культурні традиції минулого, не цураючись обережного використання досягнень мистецтва риторики в публіцистичних і поетичних творах, поет звертався інколи до призабутого жанру музичного художнього читання, своєрідної мелодекламації. Зауважимо, що подібні експромти виникали переважно в неофіційних умовах, а тому залишилися зафіксованими тільки завдяки магнітофонній апаратурі.

У згаданому вірші-відповіді «Пушкіну» поєдналися висока громадянська думка поета з його музично-поетичним сприйняттям твору. Створений М. Т. Рильським фортепіанний супровід Діодору Бобірю — виконавцеві цього вірша — свідчить не тільки про музичність обох поетів. Він розкриває перед слухачем одну із згаданих вже важливих рис індивідуальності митця — схильності до імпровізації, що виявляла себе і в живому слові поета, і в музикуванні. У творі відчувається органічне накладання декламаційного матеріалу на музику. Музична думка освітлює, робить виразнішим художній задум поета, відчувається взаємовплив подекуди протилежних музично-поетичних інтонацій, заснованих на концентрації думки у тексті і на розгортанні музично-мелодійного супроводу.

Музична імпровізація супроводжує вірш «Пушкіну» з першого куплету до останнього і будеться за принципом розвитку наскрізної мелодійної дії, без музично-інтонаційних повторів чи репріз. Схвильоване інтонування тексту Д. Бобірем підсилюється експресивним акомпанементом, в якому яскраво відчувається емоційний стан виконання, піднесене імпровізування М. Т. Рильського на фортепіано.

«Творчі доміанти»³⁹ відчуваються в музиці і в тексті поперемінно. Так, головне змістове навантаження віршового тексту припадає на пушкінську цитату — переклад заключного рядка «Вакхической песни», якою закінчується вірш: Хай сяє сонце, згине тьма! «Домінанта даного місця» підсилюється виголошенням цитати читцем

³⁹ Визначення М. Т. Рильського. Див.: *Рильський М. Пушкін українською мовою.* — У зб.: Ясна зброя. Статті. — К., 1971, с. 221.

з урочистим піднесенням, апофеозністю. В музиці найбільше смислове навантаження припадає на четвертий катрен, в якому згадується Шевченко, де на загальному тлі музичної дії виникають ремінісценції шевченківського «Заповіту». Ця тема набуває свого завершення також у кінці твору, символізуючи єдність двох великих поетів — Пушкіна і Шевченка, стверджуючи єднання двох великих народів-братів⁴⁰.

Отже, синтетизм даного музично-поетичного варіанту твору М. Т. Рильського, гармонійне поєднання слова та музики є яскравим свідченням його високохудожності. Саме тут виявилось наслідування поетом найкращих зразків мелодекламації дожовтневого періоду та пожовтневого часу, зокрема створених на Україні в 20-ті роки, яке не має нічого спільного з музичною ілюстративністю горезвісних, за висловом М. Балакірева, «мелодекламацій» з виспівуванням віршів на кожній складовій ноті, з відсутністю високогромадянської поетики.

Дослідження фонограм «Пушкініани» М. Рильського дасть можливість наблизитись ще більше до розуміння творчої лабораторії поета і ще раз переконатись в систематичному удосконаленні поетом не тільки тексту власних авторських творів, але й засвідчить, яку велику роботу провів над пушкінськими перекладами і переспівами.

П. Г. Тичина в уже згаданому «Слові про Максима Рильського» сказав: «Усі записи Максима Рильського цікаві і однаково для нас цінні: як те, що вже стало віршами, так і ті, що іноді мають форму щоденника»⁴¹. Так само магнітофонні записи мають виняткову цінність для вивчення творчості М. Т. Рильського, зокрема стилю його усного мовлення.

Фонограми академіка М. Т. Рильського збагачують наше уявлення про його творчу особистість, дають можливість відчути атмосферу спілкування поета і музиканта, вченого і публіциста з аудиторією.

К. М. ЛУГАНСЬКА

Київ

⁴⁰ Фонограма розшифрована композитором Фільд Б. М. Зберігається в фондах ІМФЕ.

⁴¹ Тичина Павло. Слово про Максима Рильського. — Народна творчість та етнографія, 1965, № 3, с. 33.



З'їзди, конференції, наради

СВЯТО ФОЛЬКЛОРУ В ЗАГРЕБІ

Різноманітні фестивалі, конкурси, огляди народної творчості, які проводяться у багатьох країнах світу, є не тільки яскравими культурними подіями, що викликають, як правило, жваве зацікавлення широкої громадськості, а й служать об'єктом наукових досліджень фольклористів. Досвід зарубіжних дослідників цього питання становить чималий інтерес для подальшого вивчення актуальної проблеми зв'язків сучасної і традиційної культури. Ця проблема вже тривалий час цікавить фольклористів Югославії і висвітлюється вона, зокрема, на матеріалі оглядів народної творчості.

Серед багатьох подібних фестивалів, які щороку відбуваються в СФРЮ, одним з найвідоміших є Міжнародний огляд фольклору в Хорватії. Проведення подібних оглядів, спершу лише в межах республіки, бере свій початок з 1925 року. Ініціатором багатьох аналогічних заходів була культурно-просвітна установа «Селянська єдність». В умовах буржуазної Югославії прагнення цієї установи показати цінність і розмаїття духовної та матеріальної культури трудового селянства було явищем прогресивним. Проте напередодні другої світової війни на організації «оглядів хорватської селянської культури», як називалися з 1937 року ці заходи, почали робити вплив буржуазно-націоналістичні елементи. У фольклорі вишукується те, що могло б продемонструвати «автохтонність», національну винятковість хорватів порівняно з іншими народами.

В роки народно-визвольної боротьби (1941—1945), коли фольклор набував значення як один з виявів свідомості учасників антифашистського руху, ставлення до усної творчості звільняється від впливів націоналістичних передсудів і стає важливим фактором зміцнення єдності народів у боротьбі за визволення. Характерною рисою фольклорних фестивалів перших повоєнних років було прагнення розкрити їх ідейно-виховне значення, підпорядкувати ці заходи завданням побудови нового суспільства. «Селянська єдність», продовжуючи позитивний досвід довоєнної доби, виступає активним організатором культурно-просвітницької діяльності на селі. Одночасно продовжується давня традиція показу куль-

турних надбань села у місті шляхом проведення фольклорних оглядів.

Перший повоєнний огляд хорватської селянської культури відбувся у Загребі 1946 року. Йому передували підготовчі конкурси, проведені по всій республіці. Одним з наслідків цього огляду, який викликав широкий резонанс у містах, куди у повоєнні часи переселилася значна частина сільського населення, було утворення великої кількості самодіяльних ансамблів народної творчості, серед яких професійний ансамбль народної пісні й танцю «Ладо» і сьогодні є одним з провідних у республіці.

У зв'язку з великою популярністю фольклору і значним розповсюдженням самодіяльних та професійних ансамблів народної творчості 1948 року було засновано Спілку культурно-просвітницьких установ Хорватії, яка керувала і спрямовувала діяльність подібних установ у республіці. Вже 1950 року було проведено понад сто фольклорних оглядів, як районних, так і обласних, причому учасниками були не тільки сільські групи, а й новозасновані самодіяльні ансамблі у містах, які вносили у репертуар елементи сучасного фольклору.

Популяризація на оглядах народної творчості не могла не викликати інтересу наукової громадськості, що засвідчено, зокрема, у відгуках на проведений 1951 року з нагоди III Міжнародної наради з музичного фольклору в Опатії перший загальноюгославський фестиваль народної пісні і танцю. Йому передували огляди, проведені по всій країні. На цей фестиваль було відібрано 90 ансамблів, до яких входило майже 900 виконавців. Репертуар фестивалю, опублікований Спілкою культурно-просвітницьких установ Хорватії, давав підстави науковцям констатувати життєвість і розмаїття фольклорної традиції народів Югославії на даному етапі. Стан і побутування фольклору в соціалістичному суспільстві стає спеціальною проблемою фольклористики в Югославії.

Свято народних талантів в Опатії мало настільки широкий розголос, що вже наступного року знову ж таки у Хорватії у приморському місті Пула відбувається новий фестиваль, приурочений заснуванню 1952 року Спілки музичних фольклористів Югославії, після чого почали систематично діяти щорічні конгреси спілок фольклористів країни.

Якщо з середини 50-х і до початку 60-х рр. у проведенні фольклорних заходів спостерігається спад, що пояснюється не зниженням популярності народної творчості, а поширенням модерністських концепцій про фольклор як «вираз консервативної культури», то з другої половини 60-х рр. фольклор знову займає належне місце на оглядах народної творчості. Одним з виявів загального визнання народної культури було перетворення 1966 року загребського фестивалю на щорічні Міжнародні огляди фольклору.

За існуючим статутом половина учасників цих заходів мусить бути з Хорватії, одна чверть — з інших країн Югославії і чверть — із зарубіжних країн. Отже, щороку влітку в столиці Хорватії збираються з усіх республік Югославії та багатьох країн світу фольклорні ансамблі. Характерною рисою цієї міжнародної маніфестації фольклору є те, що вона проводиться не лише у концертних залах, а й на вулицях міста, у робочих колективах, на підприємствах, перетворюючись у своєрідний парад сільської культури на вулицях міста, яке у свою чергу стає на деякий час сценою народної творчості.

Як і на багатьох подібних фестивалях, фольклор у Загребі представляють виконавці двох категорій — безпосередньо носії, тобто сільські співаки і танцюристи, а також самодіяльні колективи, а іноді і професійні митці. Якщо перші більшменш автентично передають традицію саме свого села, то репертуар других складається з фольклорних творів різних регіонів, часто стилізованих.

Акцент на автентичних формах фольклору, який виконується саме сільськими групами — це риса, яка характеризує репертуар загребських оглядів з самого початку їх заснування. Ці виступи, як правило, користувались великим успіхом на оглядах. Таким, наприклад, у довоєнні роки був показ славнозвісної театралізованої вистави народного весілля, підготовленої селянином С. Новоселом на матеріалі весільних обрядів його рідного села, і виконаних безпосередньо селянами. В той же час сільські самодіяльні групи, які виникали у довоєнній Хорватії внаслідок просвітницької активності міста, охочіше зверталися до авторських творів, аніж до показу того, що було складовою частиною їх культури. Це пояснюється, зокрема, і тим, що репертуаром та проведенням подібних заходів на селі займалися безпосередньо культурно-просвітні установи міста, у першу чергу «Селянська єдність». За переконанням її представників, селянську традиційну культуру необхідно поліпшувати, доповнювати, корегувати. З особливою схвальністю сприймалося включення до репертуару творів «давніх» за походженням, тобто віднайдених збирачами, відредатованих і опрацьованих фольклористами. Такі пісні широко пропагувалися, вважалися «справжніми», автентичними, тоді як явища, що виникли у нові часи, не вважалися «справжніми» фольклором¹.

Пошуки саме автентичного фольклору увінчалися деякими цікавими знахідками,

¹ Sremac S. Smotre folkloru u Hrvatskoj nekad i danas.— Narodna umjetnost,— 1978, N 15, s. 98—100.

і тому акцент на автентичності, яка визначалася спеціальним журі, довгий час був домінуючим у ставленні журі до репертуару учасників. Аналогічний підхід до останніх років був притаманний усій практиці проведення фольклорних оглядів у Хорватії. Фестивалі, як правило, оцінюються компетентними журі, яке особливо дбає про показ лише автентичних форм народної творчості. Однак неухильна установка лише на автентичність фольклору, нехтування сучасного фольклорного процесу, характерного значними трансформаціями, зазнають критики наукової громадськості, зокрема, з боку співробітників загребського Інституту по вивченню фольклору, де останнім часом інтенсивно розробляється проблема «Традиційна культура і сучасність». Так, справедливо вказується на необхідність надавати більшу можливість брати участь в оглядах не тільки тим виконавцям, які мають у своєму репертуарі лише «автохтонні фольклорні явища», а й тим, у творчості яких знайшли відображення сучасні процеси розвитку народної творчості. Висловлюються думки про необхідність не обмежувати творчість виконавців лише тими вимогами, які ставить «компетентне журі», а створити умови для показу усієї пісенної і танцювальної культури, яка нині побутує у всіх республіках, тим більше, що певні традиції у багатьох селах вже давно не належать до сучасної культурної практики. Відродження цих давніх традицій на оглядах становить, як правило, більш-менш вдалу реконструкцію творів, зафіксованих свого часу збирачачам².

Саме поняття автентичності фольклорного твору, показано на огляді, також досить відносно, оскільки, опинившись на сцені, виключений зі свого безпосереднього контексту, фольклор зазнає певних змін і переходить у так звану «другу екзистенцію». Окремі виконавці чи групи відчувають себе на сцені «акторами», що не є їх безпосереднім заняттям, і тому іноді поводять себе штучно, вимушено, у зв'язку з цим необхідно шукати нові форми репрезентації фольклору на сцені³.

Отже, огляди народної творчості, які традиційно відбуваються в Хорватії, збуджують наукову думку і висувають ряд актуальних проблем дослідження фольклору в цілому. Так, репертуар фольклорних професійних і непрофесійних ансамблів, засоби показу, ставлення аудиторії до виконання і навпаки, психологія виконавців — ці та інші питання постійно цікавлять дослідників, які вивчають процес побутування фольклору в наш час, проблему традиційної культури і сучасності. У своїх оцінках цих явищ учені далеко не завжди однозначні, що пов'язано, зокрема, з тривалими дискусіями про зміст і значення самого терміну фольклор, і особливо поняття «фольклоризм». Не заглиблюючись у цю проблематику, що вимагало б спеціального дослідження, зазначимо лише, що її подальша розробка є одним з перспективних завдань науки. Порівняльне ви-

² Rihtman-Augustin D. Istraživanje folkloru i kulturna praksa.— Narodna umjetnost, 1979, N 16, s. 12—13.

³ Rihtman-Augustin D. Prezentacija folkloru danas.— Zagreb.— 1983, s. 5—10.

вчення функціонування фольклорного твору, манери виконання у різних середовищах, скажімо, під час фольклорних фестивалів чи в умовах повсякденного життя дає можливість простежити долю традицій у різних обставинах — від автентичного контексту до сценічного. Такі спостереження становлять чималий інтерес для науки, оскільки дають матеріали для вивчення психології творчості виконавця і слухача (глядача), крім того вони могли б пролити світло і на процес взаємодії традиційного і нового у фольклорі. Ці та інші питання широко розглядаються саме під час проведення загребського фольклорного фестивалю, який нині відзначатиме двадцяту річницю свого існування.

Під час фестивалю діють різноманітні виставки народної творчості, проводяться конференції, наради з питань фольклористики. Хід фестивалю широко висвітлюється у пресі, радіо і телебаченні. Завдяки усьому цьому фольклористи дістають можливість ознайомити широку громадськість з результатами та перспективами своїх досліджень, привертати увагу до фольклору та науки, яка його вивчає. Для участі в дискусіях, засіданнях круглих столів запрошуються не тільки фольклористи та етнографи, а й представники інших спеціальностей. Користуючись цим, фольклористи прагнуть вийти за межі науково-дослідницьких установ і зробити предмет свого вивчення — народну творчість — надбанням сучасної культурної практики. Одна з домінуючих тем, яка розглядалася під час проведення міжнародних оглядів фольклору в Загребі за останні роки, це та, в якій мірі фольклор присутній у нашому сьогоденні, чим він може бути корисним суспільству, і як можна і треба його використовувати у культурній практиці. Дослідники особливо наголошують на тому, що фольклор не припинив свого існування, як вважають деякі його критики, він є складовою частиною сучасної культури і по-різному виявляє себе в ній.

Акцент саме на актуальності, потребності фольклору сучасному суспільству не випадковий і пов'язаний з деякими явищами у розвитку повоевненої югославської фольклористики. Так, з середини 50-х рр. фольклористика в країні зазнала різкої критики з боку модерністських настроєних культурологів та деяких ідеологів. Народна творчість оцінювалася або ж як вияв примітивізму, або ж як явище, чуже свідомості та культурним запитам сучасної людини. У зв'язку з поширенням подібних переконань фольклористика змушена була мобілізувати свої сили, щоб довести їх безпідставність, причому це завдання не втрачає своєї актуальності і сьогодні⁴.

Проблема репрезентації фольклору в суспільстві набуває, таким чином, важливого соціологічного та культурологічного значення. Всупереч критикам народної творчості вона не втрачає своєї популярності, що підтверджує, зокрема, і ставлення громадськості до фольклорних оглядів, як, скажімо, загребський. Час змінює фольклор, вимагає показувати його по-но-

⁴ Antonijević D. Folkloristika u Srbiji od 1945 do danas.— Zbornik 1 Kongresa jugoslovenskih etnologov in folkloristov. Ljubljana, 1983, s. 124.

вому, оскільки і аудиторія змінюється. Голосне тепер у проведенні фольклорних заходів — не тільки сам фольклор, а й аудиторія. Для значної частини сучасного реципієнта фольклорні огляди виступають не просто розвагою, але і важливим чинником соціальної та культурної ідентифікації. Глядач ототожнюється з культурною традицією, шукає підтвердження власним духовним запитам. У зв'язку з цим фольклорні маніфестації адресуються значною мірою не «компетентному журі», яке б визначало «міру автентичності», а сучасній людині, її запитам і смакам. Фольклорні заходи наближують сучасній людині її власну культурну спадщину, служать зміцненню братерства і єдності, виховують почуття патріотизму та інтернаціоналізму.

Відзначаючи великий виховний вплив усної творчості, дослідники вказують на необхідність диференційованої оцінки смаків аудиторії. Це тим більш важливо, оскільки у мистецькій репертуар нерідко потрапляє кіч, псевдофольклор, підробки під народні пісні, усна творчість стає об'єктом беззастережної комерціалізації. Фольклористи рішуче виступили проти подібного використання культурної спадщини. З особливою гостротою питання підходу до фольклору в його показу суспільству було поставлене в югославській фольклористичній ще в кінці 60-х рр., коли розгорнулася тривала дискусія про фольклоризм. Так, з розвитком туризму фольклор почав використовуватися як один з важливих чинників привертання іноземних туристів, але цей процес часто-густо відбувався шляхом комерціалізації культурної традиції, зловживанням нею, підробками під народну творчість. Використовуючи фольклор як прикрасу, і представляючи його лише таким іноземному споживачеві, ті, хто його комерціалізували, взяли його репрезентацію в свої руки, почали продукувати несмак, трафаретні речі, оскільки не враховували творчий підхід, індивідуальність, варіативність та інші важливі фактори виникнення народної творчості. У зв'язку з цим почали говорити про фольклоризм лише у негативному плані. Вченим довелося докласти чимало зусиль для того, щоб виробити критерії належного ставлення до фольклору, причому це завдання не втрачає своєї актуальності і сьогодні.

Пошуки нових форм показу фольклору — те, що сьогодні турбує організаторів міжнародних оглядів фольклору в Загребі. Узагальнюючи досвід проведення оглядів попередніх часів, дослідники констатують, що сценічний показ фольклору і далі залишається однією з провідних форм, поширених у практиці проведення подібних заходів у всьому світі. Фольклор на сцені і нині зазнає корегувань з боку фахівців, режисерського втручання, певної адаптації тексту чи хореографії до сценічних умов. Питання, чи варто під час організованого проведення фольклорних оглядів втручатися фахівцям у їх постановку, чи ж показувати фольклор без будь-яких корекцій, чи можна при здійсненні певних адаптацій фольклорних творів зберегти їх оригінальність, і досі залишається дискусійним серед фольклористів СФРЮ. Деякі з них, посилаючись на практику проведення оглядів народної творчості у Хорватії, акцентують

на тому, що у будь-які часи, коли суспільство «відкрило» для себе народну культуру і прагнуло представити її широкій громадськості, перш за все на міській сцені, воно так або інакше вносило свої поправки, пристосовуючи творчість села до умов його репрезентації у місті. Крім того, акцент завжди робився на тих або інших особливостях ідейного змісту чи форми народної творчості, в якій, залежно від ідейних та естетичних запитів суспільства, воно шукало підтвердження своїм ідеалам, відповіді на актуальні проблеми часу. На противагу цим аргументам прихильники аутентичного фольклору скептично ставляться до його показу на сцені, мотивуючи це тим, що фольклор, опинившись у нефольклорному середовищі, втрачає свою самобутність.

У пошуках нових форм показу фольклору дослідники особливо наголошують на необхідності враховувати зміни, які час вносить у фольклор. Щодо репертуару, вчені дедалі більше схильні вважати недоцільним обмежуватися лише творчістю села, слід демонструвати творчість інших суспільних груп, причому не тільки традиційний фольклор, а й сучасний.

Враховуючи фактор аудиторії, очевидно, слід під час проведення фольклорних оглядів застосовувати і науковий коментар, оскільки аудиторія повинна знати більше від того, що безпосередньо сприймає зі сцени. У зв'язку ж із посиленням інтересом до фольклору глядача, який не бажає бути відокремленим від сцени рампою, треба шукати засобів і можливості залучення аудиторії до участі у фольклорних заходах, а це означає, що фольклор повинен

зійти зі сцени і вийти на вулиці міста. Проблема культурної та соціальної ідентифікації рецепієнта з фольклором, взаємини між виконавцями та глядацькою публікою перетворюється на одну з важливих у сучасній фольклористичі.

Широкі можливості для введення фольклору в сучасну культурну практику дає туризм, де важливе значення мають наукові консультації фольклористів. Останні запропонували туристичним фірмам ряд заходів. Це, зокрема, координація фольклорних фестивалів по всій країні від Македонії до Словенії, створення їх щорічного календаря. Пропонується ввести туристичні маршрути по селах, особливо там, де більше збереглося давніх традицій, зокрема у гірських краях. У місті запропоновано створення курсів по вивченню народного рукоділля, кулінарії тощо; потребує наукової консультації продукція сувенірів, куди нерідко потрапляють речі, виготовлені без справжнього знання народних традицій тощо.

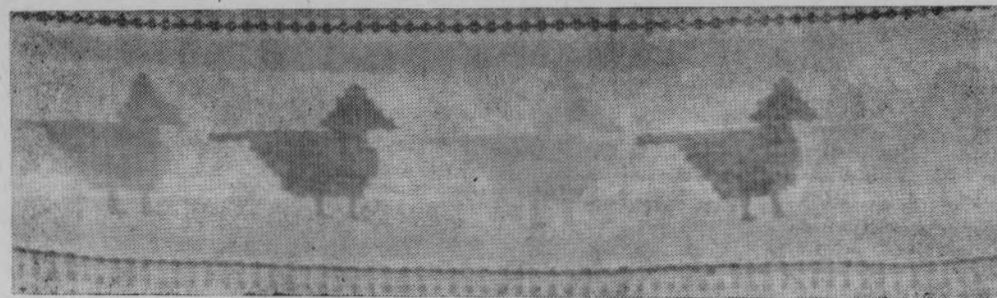
Названі питання далеко не вичерпують усіх проблем, які стоять перед науковцями у вивченні такого комплексного явища, як традиційна культура і сучасність. Концепцій, поглядів на вирішення проблем чимало, проте безперечним залишається те, що фольклор є складовою і важливою частиною сучасної культури. Подальше вивчення різноманітних виявів фольклору в нашому сьогоденні — від побуту до фольклорних фестивалів — одна з актуальних проблем фольклористики.

Є. М. ПАЩЕНКО

Загреб-Київ



Сучасний жіночий народний одяг Житомирської обл.
Фото. 1982.



Огляди, рецензії, анотації

КОРИСНА Й ПОТРІБНА КНИЖКА

Дей О. І.

Народнопісенні жанри. Вип. 2.

К.: Музична Україна, 1983.—170 с.

Українська радянська фольклористика поповнилась цікавим дослідженням, автором якого є відомий радянський вчений, професор О. І. Дей. Даному виданню передував перший випуск «Народнопісенних жанрів» (1977 р.), який містив нариси про колядки, щедрівки і коломийки, а також про жанрово-тематичну, морально-етичну, естетичну своєрідність пісенного гумору українського народу. У посібнику були вміщені огляди різних за хронологією виникнення, функцією та емоційно-психологічним переживанням жанрів, що давало змогу краще висвітлити їх масштабність, оригінальність, історизм і специфіку. За таким же принципом дібрані й нариси до другого випуску збірника «Народнопісенні жанри», де «представлені різні родовостильові пласти народної поезії: ліричний (пісенність календарних обрядів), епічний з елементами лірики (співанки-хроніки) і гумористично-сатиричний (танцювальні пісні)».

У першому розділі досліджується пісенність весняно-літніх календарних обрядів та звичаїв. Автор переконливо доводить, що жанри календарно-обрядової весняно-літньої пісенності (веснянки, гагілки, русальні, купальські, петрівочні, жнивні пісні) своїм корінням сягають сивої давнини — доби первісного синкретичного мистецтва. Вони оформлялись у часи загальнослов'янської спільності і законсервували та донесли «з тієї доби до нашого часу чимало типових рис», зокрема зумовлених рівнем тодішнього практичного пізнання навколишньої дійсності із схиленням перед силами природи, магічним поклонінням їй, звертанням до неї. Вчений констатує, що вже за часів Київської Русі були наявні календарні обряди і звичаї, супроводжувані співами й хороводами. Вони перебували в найтіснішому зв'язку з трудовою ді-

яльністю людини, її анімістичними віруваннями і поклоніннями явищам природи; інакше кажучи, ці обряди і звичаї були органічно пов'язані із землеробським культуром і річною господарською діяльністю трудівника. Людина своїм поклонінням силам природи, магічними заклинаннями їх словом, піснями, танцями та іграми прагнула домогтися від навколишньої природи милості і забезпечити собі добро, статок, благополуччя, радість і щастя.

Дослідник звертає увагу на еволюцію та трансформацію календарно-обрядової поезії, яка в своїй основі все ж залишилась досить живучою й стійкою, незважаючи на певні зміни соціально-економічних та історичних умов. Навіть введення християнства на Русі докорінно не змінило цієї стійкості, розмаїття, хоч не пройшло зовсім безслідно для народних пісень. Яскравим прикладом живучості календарно-обрядової поезії є її органічний розвиток мовами трьох східнослов'янських народностей, що оформились в окремі етнічні одиниці на основі староруської народності. Як результат цього процесу, з'явилися багаті потоки календарно-обрядової поезії українського, російського і білоруського народів, що збереглися і дійшли до нашого часу. Цей колективний ліричний витвір через прості поетичні образи відображає людські почуття, роздуми, їх велику життєву мудрість, побажання і надії, викликані певною порою трудового року і овіяні впливом навколишньої природи.

Велику цінність у першому розділі становить диференційний підхід автора до розгляду кожного жанру календарно-обрядової лірики — веснянок, гагілок, русальних та купальських пісень, царинних, петрівочних, жнивварських зразків. Так, досліджуючи веснянки і гагілки, О. І. Дей звертає увагу на їх жанрово-тематичний, функціональний принципи і розподіляє на дві групи: старовинні, архаїчні хороводи та співи з пантомімою, іграми й танцями і новіші ліричні та жартівливі пісні «на злобу дня», як супровід до кривого танцю чи кривого колеса. Детально аналізуються ці групи творів. Особливо виділяються сповнені символи сільськогосподарських робіт

весняні хороводи й ігри хліборобського циклу, що славлять родючу землю і весняну працю («Просо», «Мак», «Огірочки», «Грушка», «Льон» та ін.).

Окремо виділяється пізніша група веснянок і гагілок, в яких збереглися реалії з давньоруської доби та часів визвольної боротьби українського народу проти хансько-османських завойовників («Воротар», «Журило» тощо).

Наводяться паралелі між українськими веснянками «Жельман», «Ягел-ягілочка», «Мости» та аналогічними зразками в чеському, словацькому, моравському обрядово-фольклорі. Розкриваючи естетичний бік веснянок та гагілок, дослідник виділяє їх центральну постать — образ трудящої дівчини, випираної з надзвичайною любов'ю і ніжністю. З образної системи тонко підмічена символіка (верба — дівчина, прохання парубка до дівчини напоїти коня, поління рути — символи кохання), багаті асоціації і чудові порівняння та часті прийоми розгорненого психологічного паралелізму («Хвалилась вереза»).

О. І. Дей звертає увагу і на етичний бік веснянок та гагілок: вони сприяють прищепленню молоді потягу до справедливості і свободи, поваги до праці й людини, вихованню почуттів людської гідності й недримирності до зла та неправди.

Автор на основі географічного принципу досліджує побутування цих весняних жанрів у різних регіонах України і підкреслює, що вони сприяли розвитку лірики в новій українській літературі і разом з ліричною народною піснею стали основою специфічного жанру української літературної поезії — жанру веснянки.

З інших груп весняної обрядовості в першому розділі розглядаються русальні та кустові пісні. Показується давність їх походження і відгомони залишків пантеїстичного ставлення до природи — шанування лісів, гаїв і вод, окремих дерев і квітів (берези, липи). Пояснюються назви «русалка» (від поминального греко-римського свята розалій) та «нявка» («мавка» — від слов'янського слова «навь» — мрець). Детально описується давній обряд водіння куста, згаданий ще Софійським літописом близько 1145 року, та наявні до останнього часу його пережитки на Волинському Поліссі (с. Сваричевичі Ровенської обл.) у двох вікових формах — дитячий куст і дівочий куст. Наголошується, що основними мотивами пісень при водінні куста були кохання, родинне життя, відносини молоді.

Належне місце у першому розділі відведено царинним пісням, своєрідним поетичним молитвам для забезпечення доброго врожаю та збереження його від злив, градобоїв і вітрів. Автор розкриває їх трансформацію, підкорення церковному ритуалу, поступове відмирання. Констатується їх художньо-тематична спільність із колядками.

Зворушливою емоційністю відзначаються петрівочні пісні — пристрасні, бурхливі, гарячі. Використавши прийом контрасту, О. І. Дей зіставляє їх з веснянками і доводить, що петрівочні пісні експресивніші, в них можуть звучати і мінорні мотиви (прохання з весною і безтурботним дівуванням, очікування заручин). Акцентується увага на їх сатиричному струмені.

Велике місце в розвідці відведено купальським пісням, які супроводжували обрядові ігри та вірування, зосереджені навколо свята «Купала», і були заключним великим торжеством літньої обрядовості. Аргументовано показано давність цих яворів, їх поширення у багатьох народів Європи (Польщі, Чехії, Болгарії, Франції) та Індії. Дослідник розкриває регіональні особливості купальських пісень і звертає увагу на могутній експресивний їх заряд і тематичне розмаїття: про кохання, сватання, подружнє життя та жартівливі пісні.

Завершується перший розділ аналізом жнивварських пісень, творів, безпосередньо пов'язаних з працею, трудовою діяльністю хліборобів у пору збирання врожаю. Автор розподіляє їх за тематикою, хронологією та характером виконання на три групи: співані на початку роботи, жнивні, обжинкові та детально аналізує. Він підкреслює, що червоною ниткою пронизують ці твори мотиви соціальної нерівності. Він виділяє такі основні їх ознаки: простота, доступність, арозумілість способу зображення, реалістичність (введення конкретних імен господарів), щирість, м'якість і ніжність емоційного колориту. Звертається увага на засоби образності: постійні епітети (серпи золоті, красна нивка), пестлива зменшувальна лексика (житенько, копоньки, пшениченька тощо), ритмомелодика (4+3, 4+4+3, 4+4+5). Наголошується в першому розділі на виховному та пізнавальному значенні календарно-обрядової лірики, її зв'язку з сучасністю.

Досить повно і масштабно висвітлюється в другому розділі специфіка поетичних новин. Справа в тому, що О. І. Дей вперше в радянській фольклористиці обґрунтував своєрідність і жанрові ознаки описово-хронікальних епічних пісень Карпатського регіону, Галичини, Поділля та західної Волині, яким і дав назву «співанки-хроніки». Ця умовна назва «відображає і спосіб відтворення дійсності — хронікерську документальність, і регіонально-етнографічну специфіку жанру, бо ж у Карпатах превалює термін «співанка» над загальноукраїнським — «пісня» (с. 51). Ці епічні хронікальні пісні були відомі ще раніше (XVIII—XIX ст.), проте в залежності від об'єкта зображення і характеру конфлікту дослідники відносили їх до історичних, побутових зразків та балад. Кожен жанр проходить етап виникнення, кристалізації, розквіту та занепаду. Періодом розквіту для співанок-хронік є XIX—XX ст.

Автор дає таке визначення співанок-хронік: «Співанки-хроніки» є жанром, який має відтворювати гостродраматичні й трагічні події та випадки громадсько-і родинно-побутового характеру по живих їх слідах, детально інформувати слухачів у поетичній формі про сумне важке життя й гірку долю трудящих в дожовтєву добу та про нещастя та трагедію звичайної конкретної людини» (с. 53). Важливими визначальними рисами даного жанру він називає злободенність, актуальність, документальність, достовірність.

Дослідник розкриває одну з причин живучості й популярності співанок-хронік: цей жанр викликає зацікавленість у слухачів не стільки своєю художньо-пісенною передачею, скільки інтерпретацією цієї інформа-

ції, яка, адресуючись до підготовленого емоційного ґрунту, своєрідно естетично оформляє раніше безпосередні враження слухачів (с. 55). Головний герой співанок-хронік — конкретні протні люди нещасної долі, переважно з трудового середовища.

Типізація та індивідуалізація теж специфічні у даному жанрі. Зокрема, індивідуалізація зводиться до розгорненого біографізму героя (його імені, злиднів, тяжкого життя, загибелі), до опису місця подій, учасників тощо. О. І. Дей проводить диференціацію між співанками-хроніками та баладами й думами. Для співанки-хроніки в центрі уваги повинен перебувати якийсь конкретний факт, подія, випадок, тоді як для балади головне не подія, а переживання, яке вона збуджує, дума, яку вона викликає в читача; у думках ці події, факти підносяться над перипетіями життя, набувають художньо-узагальненого звучання на широкому типовому тлі історичної епохи.

Вчений робить груповий тематичний розподіл співанок-хронік на цикли (співанки-хроніки з історичною підосновою, соціально-побутові, родинно-побутові) і детально описує їх. Співанки-хроніки з історичною підосною відображають усі головні історичні події та етапи, які пережили західно-українські трудящі протягом XVIII—XX століть, аж до возз'єднання з Радянською Україною. Тут і опришківський рух під проводом Олексія Довбуша, і еміграція селян до США, Канади, і війни XIX—XX ст. тощо.

Цикл соціально-побутових співанок-хронік об'єднує твори про класову боротьбу в західноукраїнських селах в дорадянську добу, про злиденне життя, рекрутчину й солдатчину, про злочини, викликані приватновласницькою психологією (вбивства, грабунки). Автор підкреслює спільне для обох названих циклів — ідеї соціально-визвольної боротьби та соціальної справедливості, що єднають жанр співанок-хронік з думами та історичними піснями. Найчисленніша група співанок-хронік — цикл родинно-

побутових новин — про трагічні події й випадки буденного життя. Саме ці зразки були взяті за основу для великих епічних пологен, драматичних творів (повість О. Кобилянської «Земля», драма І. Франка «Украдене щастя») тощо. Дослідник значну увагу приділяє розгляду поетики співанок-хронік.

В останньому розділі досліджуються танцювальні пісні — жаир, що об'єднує в собі на основі певних ритмічних форм поетичні, хореографічні й музичні елементи. За співвідношенням пісенного й танцювального складників автор розрізняє в творах цього жанру три головні форми: хороводи, що відзначаються своєю драматизованістю, давністю походження і синтезом поетичного слова, мелодії, танцю; власне танцювальні пісні, що співуються переважно під час танцю (метелиці, гопака, козачка, коломийки тощо); пісенки з пританцюваннями (триндичками), що виконуються без музичного супроводу на родинних святах та в гостинах тощо.

Автор розкриває багате тематичне розмаїття танцювальних пісень, їхню художню палітру: ритмомелодіку (коломийки, краков'яка тощо), гумор і сатиру, композицію. При висвітленні архітектоніки даного жанру звертається увага на синтез тексту, хореографії, мелодії та на поєднання динаміки і лаконізму. Наголошується також на домінуючій композиційній ролі деталей, на типовій ознаці структури танцювальних пісень — короткій приспівці, на звуконаслідувальних зачинах, на найхарактерніших конструктивних формах — риторичному звертанні та діалозі, на надзвичайній стислості тропіки і на еффонії.

Книжка О. І. Дея — цікаве й помітне явище в радянській фольклористиці. Вона стане у великій пригоді викладачам вузів, фольклористам, студентам, загалом усім, хто цікавиться усною народною поетичною творчістю.

П. О. БУДІВСЬКИЙ

Київ

НОВЕ ВИДАННЯ АНТИРЕЛІГІЙНОЇ ТВОРЧОСТІ

Народ про релігію.
Українська народна
антирелігійна творчість.

К.: Політвидав України,
вид. 2-е, 1984.—254 с.

У практиці видань збірників східно-слов'янської народнопоетичної творчості антирелігійного спрямування визначилися два їх основних типи: наукового характеру і для масової читачої аудиторії. Рецензований збірник належить до видань другого типу. Адресуючи його широкому читачеві, упорядники, безумовно, досягли своєї мети. Про це свідчить вже той факт, що збірник, вперше видрукований сімдесятип'ятитисячним тиражем, за короткий час розійшовся і виникла потреба у його перевиданні. У повторній публікації він значно розширений за рахунок

обсягу творів, збільшено і його тираж.

Упорядкували збірник кандидати філологічних наук А. Л. Іоанніди та А. І. Бондаренко. Вони провели копітку роботу, пов'язану із добром матеріалів із багатьох опублікованих джерел і рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР, їх текстологічному опрацюванню, групуванню по розділах. Публікація творів супроводжується змістовною передмовою доктора філологічних наук О. І. Дея. Автор на багатьох фольклорних зразках переконливо доводить несумісність народного світогляду, народних естетичних ідеалів з релігійною ідеологією. Не можна не погодитись з підсумковою тезою вченого про те, що «антирелігійна сатира є важливим джерелом для розуміння соціальних основ світогляду трудящих».

О. І. Дей звертає увагу і на спроби сучасних зарубіжних націоналістичних писак вдихнути друге життя у буржуазній «теорії» про богобоязливості, релігійності та індивідуалістсько-власницьку психоло-

гію українців. «Проте,— зазначає автор,— вся атеїстична українська народна творчість рішуче спростовує ці наклепи, а сучасне суспільне життя українського радянського народу атеїста, що разом з усіма народами СРСР прямує до комуністичної мети, не залишає від цих зловорожних «теорій» каменя на камені. Дуже слушним і своєчасним, з поглядом на загострення ідеологічної боротьби, на погрожування із заходу «хрестовим походом» проти миру і соціалізму, є констатація автором того, що «релігія фактично сприяла злочинності і лицемірству, підбурювала на аморальні вчинки аж до братовбивчих воєн включно. Церква не гребувала найжорстокішими і найпідступнішими засобами, щоб відстояти свій авторитет і зміцнити свою силу та позиції пануючих класів. Саме тому в наш час таким активним поборником і захисником церкви і релігійної ідеології є імперіалістичні та шовіністські кола».

Розподіл матеріалу ґрунтується на поєднанні тематичного і хронологічного принципів. Книга складається з чотирьох розділів, назви до яких підбрані з невичерпного джерела народних антирелігійних паремій (для назви третьої частини запозичено фрагмент антипопівської пісні).

У першому розділі «Святий боже» не може» подані твори, в яких висловлюється критично-зневажливе ставлення трудящих до бога, святих, релігійних обрядів і свят, церкви і релігії взагалі. У другому «У попа очі завидуючі, а руки загребущі» висміюються різні прояви аморальності служителів культу. Розділ «А то пани із попами роблять всюди лихо» відведено творам, які викривають гнобительську роль релігії, церкви і духовенства. Заключний розділ «До шастя дорога — без попа і бога» складають твори, що свідчать про перемогу атеїстичного світогляду в умовах радянської дійсності, в процесі будівництва нового життя.

Книга містить зразки багатьох жанрів (казки, вірші, пісні, частушки, коломийки, анекдоти, прислів'я і приказки) усної творчості українського народу, які об'єднують різко негативне ставлення до об'єкту художнього відображення — пов'язаних з релігією явищ суспільного буття. В той же час, на наш погляд, дискусійним є питання про включення до її складу авторських творів (це головним чином стосується віршів), які не пройшли стадії фольклоризації.

Групування матеріалів збірника характеризується достатньою зручністю при його практичному використанні. Проте до української антирелігійної творчості можуть бути застосовані і більш деталізовані принципи класифікації. На підставі дослідження східнослов'янського атеїстичного фольклору в цілому нами пропонується і український матеріал групувати за такими рубриками: а) атеїстичний фольклор (у вузькому розумінні), направлений проти головних положень релігійного вчення, біблійної міфології, релігійної моралі, культів і обрядів; б) антиклерикальний фольклор, який у свою чергу розподіляється на антицерковний, антипопівський та античернечий; в) антирелігійний фольклор пролетарського передреволюцій-

ного періоду; г) антирелігійний фольклор радянської доби.

Запроваджуючи християнство, його апологети спиралась на традиції міфології Близького Сходу, специфічно препарували усі наявні досягнення мистецтва. Вони склали силу силенину «житий» святих, старанно розробили «богоугодні» церковні дійства і таке інше. Та багатий східнослов'янський атеїстичний фольклор, органічною складовою частиною якого є український, не тільки протистояв релігійній ідеології, але й зводив її нанівець, перетворював у абсурд, сміливо заперечував і розвінчував у всіх її проявах. Християнізовані космогонічні та антропоморфні міфи український антирелігійний фольклор спростовує у багатьох пародійних «етимологічних» легендах: «Створення світу», «Як бог чоловіка ліпив» і т. п. Можна з повною відповідальністю констатувати, що всі більш-менш значущі з релігійної точки зору свята (у християнстві їх зараз нараховується близько 190 тисяч!) мають своїх фольклорних гротескно-пародійних «двійників».

Значний за обсягом український антицерковний фольклор яскраво висвітлює реакційну роль церкви як головного осередка і провідника релігійного світорозуміння. Давно помічено театралізованість богослужіння. Академік О. І. Білецький, наприклад, знаходив багато спільного у внутрішньому оздобленні церкви і драматизованому «богоугодному» дійстві з античним театром. Народна думка використала театралізованість церковних відправ у викривальних цілях. Головні «ролі» при цьому, безперечно, призначались попові (ксьондзові).

Хижацько-гнобительська роль духовенства зображується головним чином в казках типу «піп і наймит». Щодо викриття аморальності клериків різного рангу, то український народ виявив при цьому настільки тонке відчуття форми, невимушеність і гостроту комізму, що його творчість у зазначеному аспекті може бути сміливо співставлена з аналогічними за тематикою фацеціями італійського Ренесансу.

Українська антирелігійна творчість пролетарського періоду відзначається поєднанням революційних настроїв з розумінням реакційної функції релігії і церкви у визвольній боротьбі трудящих («Робітника «молитва», «Реве та стогне люд голодний», «Долой панів, долой царя» та інші). Атеїстична творчість українського народу радянської доби розповідає про докорінні зміни, що сталися у радянському суспільстві не за допомогою бога, а з волі самої людини, відтворює велич здобутків будівників комунізму.

Знайомство з публікацією антирелігійних народнопоетичних творів буде корисним і атеїстам — вони мають змогу відібрати матеріал для виховної роботи, і віруючим, які отримують точну відповідь на питання, як народ-трудівник насправді ставився до релігії. Високі пізнавальні, виховні та естетичні властивості української атеїстичної творчості служать запорукою її визнання в найширшому кола читачів.

Ф. Т. ЄВСЕЄВ

Ніжин

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

КНИГА ПРО БРАТІВ ХИЖДЕУ

Студий ши матеріалє деспре
Александрѹ ши Болеслав Хиждеу.

Кишинѹ : Штиинца, 1984.—192 с.

В історії молдавської культури другої третини XIX ст. доробок братів Хиждеїв — Олександра (1811—1872) та Болеслава (1812—1886) — займає своєрідне місце тим, що джерелом насаги для них були духовні скарби молдавського, російського, українського, польського народів. Про їх діяльність писалося чимало, але все ж до останнього часу вона висвітлена була недостатньо. Досить сказати, що донедавна не були відомі ні дати, ні місце їх народження, траплялися неточності і плутанина щодо деяких інших моментів їх творчого і життєвого шляху.

Певною мірою цими обставинами визначається важливість і значення рецензованої книги досліджень і матеріалів про Олександра та Болеслава Хиждеїв, яка вражає своєю документованістю, багатством введених у науку архівних джерел, всебічним обґрунтуванням кожного положення, узагальнення, висновку. Треба віддати належне насамперед праці співробітників Республіканського літературного музею ім. Д. Кантеміра Молдавської РСР П. Балмушу та В. Маланецькому, зусиллями яких розшукано в сховищах архівів Москви і Ленінграда, Києва і Кишинєва, Кам'янець-Подільського, Чернівців, Одеси, Вінниці, Харкова, Ровно, а також в періодичних виданнях XIX ст. автентичні першоджерельні матеріали (с. 89—159), які допомагають відновити життєвий шлях обох братів з самого дня їх народження. Як тепер встановлено, Олександр побачив світ 30 листопада (ст. ст.) 1811 року у с. Мізюринця колишнього Кременецького повіту на Волині (тепер Шумський район Тернопільської обл.), а Болеслав — 20 грудня 1812 району у с. В'язівці того ж району, з дитинства виростаючи, таким чином, на українській землі. Документально спростовано поширене в літературі твердження про навчання у Харківському університеті Болеслава; простежено педагогічну і адвокатську діяльність Олександра у Хотині, Вінниці, Кам'янці-Подільському, Балті, Тульчині; уважно проаналізовано пресу Петербурга, Москви, Одеси, на сторінках якої друкувалися брати. Дуже цінні джерела з рукописного фонду О. Хиждеу представлені ветераном молдавського хиждеєзнавства Н. Романенком.

Ми свідомо акцентували тут на зв'язках обох братів з Україною, щоб показати, що матеріали рецензованої молдавської книги становлять значний інтерес і для дослідників окремих аспектів української культури. Сказане стосується і ґрунтовної праці О. Бабія «Філософські і соціально-політичні концепції О. Хиждеу», в якій об'єктивно оцінено як позитивні, так і слабкі сторони світогляду молдавського мислителя і культурного діяча, що особливо важливо з огляду на недавню полеміку навколо світоглядних позицій О. Хиждеу на сторінках журналу «Кодри» (1981, № 3, 8, 9), а також дослідження К. Двойченко-Маркової

«Г. Сковорода і творчість О. Хиждеу». Обидві ці роботи трактують важливі питання молдавсько-українських суспільно-політичних і культурних взаємин.

І за важливістю, і за обсягом значне місце у рецензованій книзі посідають питання фольклористики. Спеціальне дослідження В. Чокану «Болеслав Хиждеу і фольклор» переконливо демонструє роль молодшого з братів поруч з О. Хиждеу, К. Стаматі, Г. Асаки у творчому освоєнні скарбів фольклору у процесі становлення сучасної молдавської літератури. Хоч про Б. Хиждеу як автора творів, побудованих на молдавських і українських історичних і фольклорних джерелах, та етнографічних досліджень з життя й побуту молдаван і українців колишнього Хотинського повіту Бессарабії, вже йшлося у ряді видань, здійснених на Україні та в Молдавії (праці О. Романця, Й. Осадченко, Н. Попович), стаття В. Чокану відзначається поглибленим аналізом оповідань письменника і опрацьованих ним легенд на історичні теми («Дабіжа», «Гинкул», «Суд в сердарии Оргеевской», «Клад господаря Петричейки» та ін.), їх літописних та фольклорних джерел. Показово, що до одного з творів циклу «Три легенди» — «Гетьман Куніцький» про звитяжну січу українських козаків з численно переважаючим ординським військом 1683 року в буджацьких степах (південь Бессарабії) автор узяв за епіграф слова з української народної пісні:

Слава наша козацька
Най марно не гине.

І якщо раніше цей факт (як і деякі інші) давав підстави для припущення про обізнаність Б. Хиждеу з українською пісенною творчістю, то публікація у рецензованій книзі (с. 140—143) його листа від 30 липня 1830 року з текстом запису української народної пісні «Сербин» («Ой сербине, сербиноньку...»), відшуканого П. Балмушем у фонді родини Срезневських (№ 436) у Центральному архіві літератури та мистецтва у Москві, дає всі підстави говорити про цього бессарабського діяча як про людину, причетну до славнозвісного гуртка перших збирачів українського фольклору, заснованого І. І. Срезневським при Харківському університеті. Зі змісту листа видно, що він є продовженням листування між автором листа та І. І. Срезневським, що він уже перед цим надіслав записану ним пісню про Бондарівну, яка сподобалася харківському вченому. П. Балмуш висловлює цілком умотивану думку, що посередником у встановленні контактів між Б. Хиждеу та І. І. Срезневським був О. Хиждеу — тодішній студент Харківського університету і активний член згаданого гуртка. Хоч при тексті «Сербина» не зазначено місця його запису (топонім «К.-Подольський» слід розглядати, очевидно, як місце написання листа), лексика і фразеологія пісні засвідчує її західноукраїнське побутування.

Діяльності на ниві української фольклористики старшого з братів присвячена основна частина статті О. Романця «Олександр Хиждеу та українська культура». Її автор переконливо полемізує з своїми попередниками (починаючи від В. І.

Срезневського), які писали на цю ж тему і яким запис неоконкретної пісні «Гей еси, козаче, гей еси, бурлаче...», зневажливо названий одним з учасників харківського гуртка О. Євцьким «хиждеевщиною», заступив інші записи О. Хиждеу, зокрема шість з рукописного збірника І. Срезневського «Собрание памятников народной украинской словесности», вісім з іншого рукописного збірника того ж І. Срезневського «Чумацькі пісні» та ще інші записи бессарабського фольклориста. Таких О. Романець нараховує понад 20 (с. 49). Аутентичність і художні якості більшості з них не викликають сумнівів. Як доказ цього автор наводить той промовистий факт, що для академічного видання «Чумацькі пісні» у багатотомній серії «Українська народна творчість» як кращі зразки цього жанру його упорядники відібрали чотири записи О. Хиждеу, серед них «Ой сидить пугач на могилі...», хоч у їх розпорядженні були ще й записи цього твору, зроблені І. Срезневським та В. Пасенком; з вісімнадцять варіантів пісні «Ой ходив чумац сім год по Дону...» на перше місце поставлено теж запис О. Хиждеу та ін. (с. 45—46).

ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ КАЗОК СХІДНОЇ СЛОВАЧЧИНИ

Гиряк Михайло.

Українські народні казки
Східної Словаччини.

Братіслава — Пряшів, 1983. — 314 с.

В українських селах Східної Словаччини живуть близько 50 000 українців-русинів, які зберегли тут, на пограниччі української, словацької, чеської, польської та угорської етнічних культур, свою багату фольклорну традицію. Значну частину введеного в науковий обіг загальнонаціонального українського казкового матеріалу складають тепер публікації українських казок Східної Словаччини і розташованої поруч Закарпатської області України. Недавно завершено видання семитомника М. Гиряка «Українські народні казки Східної Словаччини» (Пряшів, 1965—1979): перший том — казки кінця XIX — початку XX ст., а решта томів — тексти на місцевому діалекті, записані переважно самим укладачем. Рецензована монографія М. Гиряка, доцента Пряшівського університету, має підсумковий характер і безпосередньо пов'язана з одноіменним фундаментальним збірником в семи томах та іншими його збірниками народних казок («Гора до неба», Ужгород, 1968; «Дзвони не втихають», Пряшів, 1982), а також його статтями в періодичних виданнях ЧССР українською мовою («Нове життя», «Дружину вперед», «Дукля», «Народний календар») і дослідженнями про казки в «Науковому збірнику Музею української культури у Свиднику» (тт. 6, 7, 9, Пряшів, 1972, 1976, 1979).

У статті «Олександр Хиждеу і українська культура» простежується і діяльність молдавського вченого як одного з перших дослідників українського фольклору, ґрунтовно обізнаного з українськими тогочасними фольклорними виданнями, зачинателями вивчення східноромансько-угорських фольклорних взаємин. Суттєвий висновок і про те, що своєю різнобічною діяльністю на ниві україністики О. Хиждеу підготував основу для творчого злету свого сина Богдана П. Хиждеу, якому судилося стати основоположником східнороманської україністики.

Матеріали рецензованої книги, таким чином, збагачують наші знання про перші кроки на ниві української фольклористики, дають всі підстави для введення в персоналію перших збирачів народнопоетичних скарбів України і діячів молдавської культури Олександра та Болеслава Хиждеїв. А загалом, не можна не поділити думки автора передмови до книги Х. Корбу, що рецензоване видання є новим кроком у всебічному вивченні витоків культурного процесу на землі Бессарабії.

Н. В. ПОПОВИЧ

Кишинів

Вступний розділ присвячено історії збирання і вивчення українських казок східнословачького краю, починаючи з 1830-х років, коли на них звернув увагу славіст Ю. Венелін. Із тих записів, які збереглися на місцевому діалекті, найстаріший зроблено в 1860-ті роки священиком А. Митраком. До того ж часу відноситься упорядкування юристом М. Финицьким збірника українських казок Східної Словаччини і Закарпаття, рукопис якого втрачено. Але його переклад угорською мовою видано в 1970 р. в Будапешті. В зворотному ж перекладі українською мовою цей збірник вийшов в 1973 р. в Ужгороді. Перша публікація українського діалектного тексту усної прози Словаччини з'явилася в «Хрестоматії церковно-славянських і угорських літературних пам'яток» Е. Сабова (Унгвар, 1893). Початок же науковому систематичному збиранню і дослідженню фольклору українців-русинів Словаччини поклав В. Гнатюк, який записав від них в 1895—1896 та 1899 роках тут, а пізніше в Галичині, від українських нереселенців із Словаччини казки, анекдоти, легенди, перекази. Вони видані в шести томах «Етнографічного збірника» (т. 3, 1897; т. 4, 1898; т. 9, 1900; т. 25, 1909; т. 29, 1910; т. 30, 1911). В публікації Гнатюка представлений репертуар визначних казкарів — М. Пустая, М. Легоцького, П. Бобульського, М. Фотуля, М. Вири. В 39-ти опублікованих казках і анекдотах найвидатнішого із них — пастуха Михайла Пустая із с. Збуї Гумєнського округу гармонійно поєднуються особливості східнослов'янського і західнослов'янського народнопоетичного стилю, яскраво виражений місцевий колорит. Цінним джерелом для характеристики творчого обличчя казкаря

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

служити також опубліковане Гнатюком автобіографічне усне оповідання Пустая. Майже одночасно з Гнатюком збирали в українських селах Словаччини казки і публікували свої записи український мовознавець І. Верхратський, польський етнограф Л. Малиновський. Пізніше записував там казки мовознавець І. Панькевич. Він надрукував їх в книзі «Українські говори Підкарпатської Русі і суміжних областей» (Прага, 1938, с. 509—546). Вслід за оглядом праць цих учених в монографії М. Гиряка висвітлюється збирання і дослідження казок українців Словаччини в перші десятиліття після утворення ЧССР і в наш час.

Жанрові різновиди української народної прози Східної Словаччини і особливості її репертуару висвітлені в першому основному розділі. В більш як в двох сотнях виданих текстів чарівних казок — 53 оповідачів з 34 українських сіл Східної Словаччини представлені найпопулярніші сюжети загальноукраїнського репертуару. Із 54 наявних у всіх українських збірниках варіантів сюжетів «Три царства» (АТ 301) записано в Східній Словаччині — 7, і в Закарпатській області УРСР — 10; із 33 українських варіантів типу «Марка Богатого» (АТ 461) записано в Словаччині — 9, на Закарпатті — 6; із 26-ти українських варіантів типу «Мова тварин» (АТ 670) записано в Словаччині — 5, на Закарпатті — 6. Українські варіанти казок, записаних в Словаччині й на Закарпатті, складають більшість варіантів ряду сюжетів чарівних казок загальноукраїнського репертуару: із 11 виданих українських варіантів типу «Мисливець» (АТ 304) записано в Словаччині — 4, на Закарпатті — 5; із 13 українських варіантів типу «Браття-ворони» (АТ 451) записано в Словаччині — 6, на Закарпатті — 1; із 4 українських варіантів «Неумійки» (АТ 361) записані в Словаччині — 1, в Закарпатті — 2. Деякі типи опублікованих українських чарівних казок записувалися тільки в Словаччині і Закарпатті. Серед варіантів певного сюжету, навіть репертуару одного оповідача трапляються іноді зразки, характерні і для східнослов'янської, і для західнослов'янської, балканської традиції. Так, в опублікованому М. Гиряком репертуарі М. Дутко із с. Цигелки Бардівського округу, поряд з східнослов'янським різновидом сюжету «Марко Багатий» (т. 7, № 11) є і варіант, специфічний для західного фольклору (т. 7, № 17).

Відносно часто зустрічаються в репертуарі українських казкарів Словаччини, як минулого, так і нашого часу, казки-легенди. М. Гиряк врахував 64 опублікованих їх текстів — 16 сюжетних типів. Найбільшою кількістю варіантів представлені «Мадей», АТ 756 В, і «Петро та Христос на ночівлі», АТ 791. Із 23 варіантів «Мадея», наявних в опублікованому українському матеріалі, у Східній Словаччині записано 5, а на Закарпатті — 9. Із 19 друкованих українських варіантів типу АТ 791 записано в Словаччині 8, а на Закарпатті — 9. Більшість відомих із українських збірників легендарних казок типу «Гриби», АТ 774 (з 3 із 5) записано в Східній Словаччині. Закінчуючи огляд сюжетів українських легендарних казок

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

Східної Словаччини, автор монографії твердить, що крім «Мадея», ні одна місцева легендарна казка не має міжнародних — словацьких і польських — паралелей (с. 55). Але це не так: сюжетних паралелей немало.

Текстів українських соціально-побутових казок Східної Словаччини, за даними М. Гиряка, надруковано 334. Записані вони від 70 оповідачів в 35 селах. Автором монографії записано близько половини їх. Значну частину варіантів, наприклад сюжетів загальноукраїнського репертуару, складають варіанти із Словаччини і Закарпаття: «Дорога шкіра», АТ 1535 (із 31 українського варіанту записано в Словаччині 7 і в Закарпатті — 6); «Семилітка», АТ 875 (із 27 українських варіантів записано в Словаччині 6 і на Закарпатті — 2). Лише до 78 із 133 прокоментованих ним місцевих соціально-побутових казок зазначені М. Гиряком паралелі по каталогах Аарне — Томпсона, Кжижановського і Поливки із іншомовного фольклору: польські — 70 сюжетних типів, словацькі — 30. Однак автор вважає такі дані недостатніми, щоб зробити висновок про тісний контакт української казкової традиції Словаччини з польською, ніж із словацькою. Очевидно, дуже глибокий на українські казкові традиції Східної Словаччини слід словацького фольклорного впливу, — вважає він, — може бути пізнаний в своїй глибинній закономірності шляхом ретельного порівняльного аналізу в історичному розрізі жанрової, сюжетно-композиційної, образної та стильової структури місцевих українських казок із словацькими в єдності з їх ідейно-художнім змістом. До цього можна додати, що актуальним завданням дальших досліджень є також всебічний порівняльний аналіз зібраного в Словаччині українського казкового матеріалу та інших регіональних українських, а також інших інослов'янських і балканських казкових зразків.

Класифікація жанрових різновидів казок в монографії М. Гиряка неточна. Характеризовані в окремому розділі «Казки-анекдоти» не піддаються розмежуванню від соціально-побутових казок. Разом з тим, не враховуючи різниці між казковою і неказковою усною прозою, він виділяє в розділі «Демонологічні казки» (с. 55—58), поряд з билічками про нечисту силу, чарівні казки типу «Дівчина-квітка» — АТ 407, «На службі в пеклі» — АТ 475, соціально-побутову казку «Баба гірше чорта» — АТ 1353 і легендарну казку «Мадей» — АТ 756В, яка відзначена також в розділі «Легенди». Неправомірне введення в огляд казкового матеріалу таких рубрик, як «Історичні казки», «Перекази» (билі), «Етіологічні казки», (до них віднесена поряд із етіологічними легендами казка-легенда про святого Петра — АТ 774) і рубрики, що не мають відношення до казкової прози «Казки-бувальщини» (билічки), «Оповідання із особистого життя», а також «Кумулятивні казки» (кумулятивну чи ланцюговидну структуру можуть мати казки різних жанрів — казки про тварин, побутові). Недостатня чіткість такої систематизації відобразилася на деяких висновках.

Стилю українських казок Словаччини, який до М. Гиряка ще не досліджувався, присвячений другий, найгрунтовніший, розділ монографії. Виявляючи самобутність їх стилістичної обрядовості, він в той же час простежує вплив на місцеві казкові формули — ініціальні, заключні, перехідні — міжслов'янських і слов'яно-балканських культурних взаємозв'язків, звертає увагу на те, як проявляється майстерність слова, імпрізація, творча індивідуальність талановитих казкарів. Показовий в цьому відношенні аналіз записаних недавно казок Петра Ільки, селянина із с. Бодруджал Свидницького округу. Традиційні для місцевих українських чарівних казок вступі «Было де не было в сімдесят семей столиці, за горячим за зімным морем...» доповнюються ним власним роздумом («дав бы бог нашим неприятелюм таке добро...»), а також образними комічними порівняннями («яйця, як відро, очі, як цибулі...»), поєднуються із іншою традиційною місцевою казковою вступною формулою («Даколи тамтыма роками...») і переростають в надзвичайно вигадливу передмову. Вона настрює слухачів до перенесення в світ казкових чудес. Зустрічаються в словесній тканині казок П. Ілька різноманітні контамінації вступних і заключних формул. Іноді він органічно поєднує кілька традиційних кінцівок, — наприклад, — аж чотири: «І велика гостина была за піврока. Краль примав гостину, бо сестру му сын выслободив. І так они краліют і жыют, кід ім ся жылы не потортали, а нашы помоцовали. Прийшов — ім до Кожуховец, приповедці конець. А сівім на повересло, аж ту ня принесло». Іноколи він по-своєму контамінує і розвиває кілька перехідних формул, наприклад, зображаючи героїню в казці типу «Дружина-красуня» (АТ 465А): «Така шумна дівка, же на цалуї кулі земської такой ніг. Така красавица. Око не чуло, ухо не віділо. Така была шумна. Як ей увид ла особа чолов чеська, — на три кроки заставився, не знав, што беседувати. Така была шумна...» Характерно для стилю цього казкаря широкое творче використання також традиційних місцевих формул «для передишки», наприклад, з метою активізації уваги слухачів, коли він жартівливо звертає їх увагу на те, що ніби сам брав участь в казковій події: «Велику гостину дав тот краль. Таку гостину дав, же й я выпив пару погарихо солдко, бо я таку не хотів, жебы ня морочила...». Значний інтерес становить розгляд М. Гиряком особливостей використання традиційної стилістичної обрядовості різними видатними народними казкарями в порівняльному плані.

Всебічно охоплюючи своїм аналізом елементи словесної форми українських казок Словаччини, переважно чарівних, М. Гиряк робить важливі спостереження над особливостями застосування оповідачами синтаксичних повторів, образних порівнянь, слів із зменшувальними суфіксами, вигуків, що посилюють експресивність оповідаччя, римованої мови, пісенних вставок, прислів'їв і приказок, загадок і наділених художньою функцією казкової ономастики, топоніміки, епічних чисел, а також побутових, пейзажних, портретних

описів, двомовних діалогів, пафосних реплік — відступів від оповіді. При цьому частково залучаються в монографії для зіставлення опубліковані матеріали досліджень стилю казок ряду східнослов'янських і західнослов'янських та балканських народів.

В розділі про сучасний стан української усної казкової традиції в Східній Словаччині показано, що вона не бідніє. Особливо яскраво про це свідчать записані і опубліковані М. Гиряком казки таких видатних майстрів народної творчості, як Ю. Шамулка, Ю. Сопира, М. Шамбора, О. Салак, І. Монтика, Ф. Фондак, П. Ілько, М. Дутко та ряду інших. Показником високої для нашого часу інтенсивності побутування народних казок є наведені М. Гиряком дані: в 77 населених пунктах Східної Словаччини, де є українці, виявлено 140 казкарів, що мають постійних слухачів. Але казкова традиція і тут уже не відрізняється колишньою стійкістю, продуктивністю, функцією в побуті населення різних вікових груп. Казкарі із таким великим усним репертуаром, як у М. Пустая, тепер не зустрічаються. Навіть кращими сучасними казкарями, — відзначає М. Гиряк, — казки поступово забуваються. За останні десятиліття, за його спостереженнями, форма чарівної казки спростилася, фантастичний її колорит поблід, стали стиратися жанрові грані між чарівними і авантюрно-побутовими казками.

Тим часом історико-закономірний процес затухання усної казкотворчості дуже складний, розвивається нерівномірно і такий суперечливий, що не виключає можливостей яскравих його проявів на глибокому традиційному ґрунті і збагачення його новими особливостями змісту і форми. Із досліджуваного М. Гиряком матеріалу видно, що нині творчий вимисел казкарів набуває вільнішого, ніж раніше, вислову і вони стали культивувати не властиві старому казковому стилю психологічні мотивування, застосовувати властиві художній літературі засоби портретних характеристик, внутрішніх монологів, драматизації сюжетних ситуацій. Найхарактерніші риси творчого обличчя казкарів, від яких записано казки в українських селах Східної Словаччини, склались під впливом своєрідних, зумовлених конкретною дійсністю життєвих доль. Майже всі вони походять із бідняцького селянського середовища і казки стали розповідати в юнацькі роки. Петро Гриб (1897 р. н.) із с. Варихівці Свидницького округу 10 років працював на заробітках в Канаді і там перейняв усно від земляків-українців цілий ряд казок свого репертуару. Федір Фондак (1899 р. н.) і Микола Дутка (1897 р. н.) із с. Луг і Цигелька (на Лемківщині і Бардівщині) під час першої світової війни були солдатами австрійської армії, потім потрапили в полон і батракували у Франції, Італії, Югославії і Росії; їх мандрівки і почуті не лише на батьківщині казки, прочитані книжки впливали на їх казковий репертуар і стиль. Репертуар Олени Салак (1922 р. н.) із с. Вірава Гуменського округу формувався в основному усним шляхом на батьківщині, але частково і під впливом прочитаних словацьких, чеських і українських казок. На прикладі чудо-

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

вих казок Ю. Сопири із с. Видрань Гуменського округу, які зберігають всю традиційну казкову обрядність і відзначаються чистотою місцевої діалектної мови, М. Гиряк показує поширення в сучасних культурних мовах народних казок. Твори свого великого усного репертуару, заведеного від батька і матері, вона у свої 83 роки старанно переписала в зошити і дала їх читати односельчанам, посилаючи свої давній подрузі в Америку. Про ці зошити Ю. Сопори із записами казок в 1962 р. був опублікований нарис письменника М. Шмайди в українському журналі «Дружно вперед», що виходить в Пряшеві. В монографії М. Гиряка підкреслюється, що часткове продовження життя народної казки в книгах, а також поширення її засобами радіо і телебачення складно відображається на сучасному стані місцевої традиції. Тим самим межі її розширюються, оскільки вона продовжується як загальнонародна художня спадщина.

В дослідженні зроблено переконливий висновок, що помітна нині редукція каз-

кової традиції в українській етнічній області Східної Словаччини, зумовлена новими умовами життя, не похитнула її корінних основ. Народна казкова традиція, пройшовши крізь століття, становить важливий компонент духовної культури українців ЧССР.

Книга М. Гиряка ілюстрована численними фотографіями збирачів, дослідників місцевих казок і українських казкарів, художників-ілюстраторів, репродукціями їх ілюстрацій до казок, знімками титульних сторінок збірників казок, наукових праць, а також знімками етнографічного характеру. В додатку подано бібліографічний покажчик опублікованих творів народної української прози Східної Словаччини (586 №№) і резюме чеською, російською, німецькою і англійською мовами, іменний і предметний покажчики.

Монографія про українські казки Східної Словаччини є помітним внеском у вивчення слов'янського фольклору.

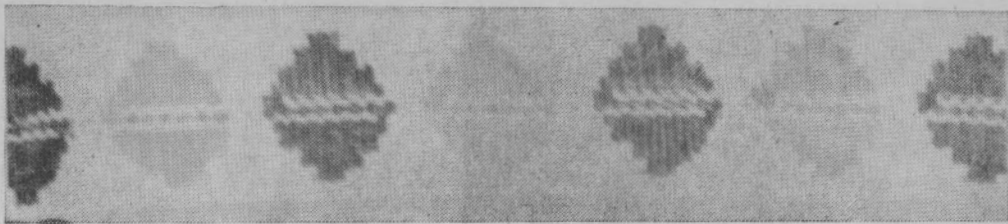
Л. Г. БАРАГ

Уфа



П. П. Печерний.
Кухлі декоративні.
Фаянс. Київ. 1970.

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4



З нашої пошти

ВЕЛИКИЙ ДРУГ КНИГИ

Всіх, хто близько знав академіка М. Т. Рильського (19. III. 1985—24. VII. 1964), вражала його виняткова обізнаність з літературою, історією, мистецтвом. Ці свої знання він поповнював постійно і інтенсивно. Мені хотілося б дещо детальніше розповісти про ставлення М. Т. Рильського до книги — джерела знань і про його постійну увагу до наукової бібліотеки очолюваного ним Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.

У 1960 році діячі української літератури і мистецтва готувалися до виступу на декаді в столиці нашої Батьківщини — Москві. У зв'язку з цим Максим Тадейович, хоч і як був заклопотаний академічними і письменницькими справами, зайшов якось до бібліотеки, щоб переглянути каталог довідкової літератури про найновіші досягнення народних умільців України. Ретельно випишучи усе, що його зацікавило, у блокнот, просидів над картками каталогу більше години. Потім, сердечно подякувавши, попросив підібрати за допомогою працівників бібліотеки відповідну літературу. Все це зроблено було досить швидко, і незабаром в його робочому кабінеті на столі з'явилася ціла гора різноманітних описів виставок, збірників, тез доповідей, монографій про майстрів народного мистецтва, художників-любителів. Серед підібраних матеріалів були книги і статті про діяльність українського радянського кобзаря Єгора Мовчана, народну поетесу Параску Амбросій, різьбярів Юрія та Мирона Амбіцьких та ін.

Опрацьовані матеріали потім ввійшли в численні статті про народне самодільне мистецтво, які були опубліковані спершу на сторінках журналу «Огонек» (1960, № 46), потім у газеті «Правда України» (1960, 12 листопада). На їх основі була написана велика стаття «Народ іде на декаду», яка була надрукована вперше в книзі «Про людину, для людини» (К., 1962), а потім в інших виданнях праць письменника. Після виходу статті Максим Тадейович зайшов до бібліотеки з журналом і, тепло вітаючись з працівниками, сказав: «Тут частка і вашої праці!»

Того ж 1960 року інститут, а разом з ним і бібліотека одержали нове приміщення на вулиці Кірова. Для бібліотеки було виді-

лено чотири просторі кімнати. Це дало можливість якнайкраще розташувати книги. У новому приміщенні інституту нерідко виступали самодільні колективи. На багатьох з них бував присутнім і Максим Тадейович, дуже радів їхнім успіхам, любив розповідати і писати також про художню самодільність, фольклорні ансамблі тих місць, де йому доводилося бувати. У згаданій статті «Народ іде на декаду» він з властивою йому об'єктивністю і знанням справи писав про аматорів Новоград-Волинська — колишнього Звягеля, де народилася Леся Українка, де минули її дитячі роки. Про красу народної пісні і музики йдеться також в його статтях «Краса», «Почуття гордості», «Народ безсмертний», «Наша кровна справа», «Краса і велич народної творчості», «Українські думи та українські пісні», «Моїм кореспондентам», «Природа і література», для написання яких автор використав чимало матеріалів з рукописних фондів та бібліотеки Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.

Бібліотека як складова частина інституту постійно брала участь у підготовці до спеціальних чи ювілейних учених рад, на яких головував Максим Тадейович. Іноді тчилися тут гострі, наукові суперечки, обмінювалися думками провідні вчені Києва, Москви, Ленінграда та інших міст братніх республік і країн соціалістичної співдружності. Про одну з таких учених рад варто згадати, бо стосувалася вона організації відділу слов'янської фольклористики в системі інституту. Відбулася вона наприкінці березня 1962 року. Співробітники бібліотеки на чолі із завідувачою Л. П. Грінченко підготували виставку праць співробітників інституту, яка свідчила про їх зацікавлення народною творчістю, побутом, мистецтвом країн соціалістичної співдружності. М. Т. Рильський зробив доповідь про творчість південних слов'ян — сербів, словенів, македонців, хорватів, чорногорців. Він цитував в оригіналі багато гайдуцьких пісень минулих віків і партизанські вірші європейського руху Опору, захоплено розповідав про життя Вука Караджича. Неабияке зацікавлення викликали спогади про зустріч з поетесою Десанкою Максимович, яка своїми високомистецькими перекладами багато зробила для популяризації творчості російських і українських радянських поетів в Югославії.

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

Особлива заслуга поетеси полягала в тому, що українські думи і балади у їх кращих зразках вона донесла до трудящих Сербії. Тут же робилися різноманітні порівняння народних пісень, дуже своєрідних і яскравих, з українськими.

У своїй доповіді М. Т. Рильський наводив численні факти і цитати з книг учених і письменників слов'янських країн, подарованих Максиму Тадейовичу під час його подорожей. Згодом частина привезених митцем книг була передана в бібліотеку.

Взагалі любов до книги у Максима Тадейовича була незвичайна. Особливо ж уважно стежив він за творчим зростанням молодих кадрів науковців, зокрема мистецтвознавців, фольклористів і етнографів. Одна кімната в приміщенні бібліотеки була відведена для літератури з цих галузей для того, щоб швидко, коли це було потрібно, видати книгу, знайти відповідь на поставлене запитання вченого, аспіранта чи лаборанта.

Звісна річ, що пригадати через десятки років всі епізоди, які стосуються ставлення Максима Тадейовича до книги, вже важко. Можу засвідчити, що він дуже любив переглядати кожну книгу, яка надходила до бібліотеки, до фондів — його цікавило все: професійна і народна творчість, мистецтво, етнографія, культура загалом, і в першу чергу слов'янських народів, найбільше братнього російського. Дуже уважно, по-батьківськи, перечитував він перші книги, перші монографії вчених-суспільствознавців Академії наук УРСР, писав на них відгуки до редакцій, у видавництва, відзначав у виступах на зборах і конференціях.

Він любив дарувати і свої нові праці. Книг, які він подарував бібліотеці, є й досі на полицях чимало. Всі вони з автографами. Мабуть, до цих автографів ще звертатимуться дослідники, бібліографи, ті, хто вивчають життя і діяльність поета і вченого.

Іноді, роблячи напис на книзі для бібліотеки, він розпитував, чим цікавляться співробітники Інституту, які найбільш «ходові» книги, хоча спеціалізована бібліотека мала художньої літератури й малувато. Нерідко доводилося добирати книги по міжбібліотечному абонементу в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР, куди постійно надходили (як і нині) найновіші вітчизняні видання поетів, прозаїків, драматургів, критиків, літературознавців тощо.

У 1965 році на відзнаку 70-річчя з дня народження М. Т. Рильського редакція журналу «Народна творчість та етнографія», редактором якого він був, розпочала публікацію матеріалів до бібліографії наукових праць М. Т. Рильського. Підготовку всіх бібліографічних даних, їх перевірку було доручено мені. Знаючи довгі роки Максима Тадейовича, зустрічаючись з ним повсякденно у стінах інституту, я з великим задоволенням взялася виконувати доручення. Я прагнула включити в бібліографію всі його праці, обнародувати й ті публікації, які широкий загал читачів і дослідників творчості М. Т. Рильського знав найменше. Такий матеріал знайшовся — це, зокрема, скорочена стенограма публічної лекції, прочитаної 12 лютого 1947 року в залі філіалу Центрального музею В. І. Леніна у Києві. Називалася вона «Сербські

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

епічні пісні», хоч загалом у ній йшлося переважно про соціальні мотиви в усіх слов'янських піснях. Згодом текст виступу був віддрукований лекційним бюро Управління в справах вищої школи при Раді Міністрів Української РСР. Так крок за кроком в державних архівах, приватних бібліотеках і сховищах, серед мемуарних свідчень державних діячів, письменників, науковців республіки віднаходилися статті, дослідження, відгуки на книги, дисертації, написані не втомною рукою видатного митця слова і вченого.

У публікаціях (четвертий — шостий номери журналу «Народна творчість та етнографія» за 1965 рік) я намагалася зберегти хронологічний принцип подачі кожної бібліографічної довідки, джерела, розшифрувати детально їхній зміст, тематичне спрямування, описати друкований випуск саме так, щоб він став доступним кожному. Як найбільше приділялася увага фольклористичним та етнографічно-культурним науковим публікаціям. З них слід згадати хоча б такі, як «Природа і література» (1960), «Поетика Шевченка» — доповідь, виголошена на VI Пленумі правління Спілки письменників СРСР, присвяченому 125-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка, який відбувся 1939 року, «Міцкевич» (1927), «Цвіти с Черноморського берега» (1959), в яких детально аналізувалися легенди Криму. Чимало праць присвячувалося творчості І. Франка, М. Лисенка, І. Карпенка-Карого, а серед радянських письменників відводилася пильна увага художньому слову О. Довженка, Ю. Яновського, П. Тичини, А. Малишка, О. Копиленка, П. Воронька, О. Ющенка.

Спостереженням Максима Тадейовича над народною піснею, фольклором як основою творчості багатьох майстрів слова, роздумам про стан і завдання радянської фольклористики присвячені такі його праці, як «Поет і пісня» (1939), «Голос народу» (1953), «Словесна творчість українського радянського народу» (1957), «Об українських думках» (1963) та ін.

Матеріали до бібліографії наукових праць академіка засвідчили незвичайну широту його зацікавленнь, глибоку обізнаність, ерудованість у найвищому значенні слова. Як вчений, Максим Тадейович ніколи не обминав складностей і труднощів у вивченні того чи іншого питання.

Пригадується, як неодноразово доводилося розмовляти в кабінеті директора інституту про те, які книги найбільш потрібні науковцям — мистецтвознавцям, фольклористам і етнографам з тематичних планів видавництва, які з книг не залежуватимуться на полицях. І неодноразово пересвідчувалися, що замовлена ним книга згодом мала саме такий попит, про який він говорив ще при її замовленні.

Книгу він любив, шанував, знав її ціну, неодноразово звертався до перечитування улюблених авторів, а ними в першу чергу були Олександр Пушкін, Тарас Шевченко, Микола Гоголь, «Слово о полку Ігоревім», Адам Міцкевич, Леся Українка, Христо Ботев, Янка Купала, Максим Горький та багато інших. Він любив іноді підійти до бібліотечної полиці, погортати нове видання, подивитися друк і обов'язково щось занотувати для себе або просто перечитати

улюблений уривок з того чи іншого твору. Любив переглядати і виставочні стенди бібліотеки, які постійно оновлювалися у відповідності з новими надходженнями. Іноді, перечитуючи матеріали, які надходили до нього у рукописах, особливо з фольклористики, він заходив до бібліотеки, щоб звірити точність посилання на праці фольклористів. Отже, книга для нього була і помічником, і порадиником, і вихідною основою при оцінці певного культурного явища.

З ініціативи М. Рильського інститут придбав рукописний фонд відомого музикознавця, фольклориста, педагога, заслуженого діяча мистецтв УРСР Миколи Олексійовича Грінченка (1888—1942) — дослідника і глибокого знавця народної творчості. Фонд налічував понад тисячу одиниць, серед них були такі унікальні книги, як «Українські народні думи», «Українські радянські народні пісні», «Український романс» (в перших виданнях) та інші.

СПІВЕЦЬ ПОДВИГІВ ПАРТИЗАН

У роки боротьби з фашизмом партизанський рух у тилу ворога був свідченням високого радянського патріотизму, відданості радянських громадян ідеям партії, Вітчизні, він мав значний вплив на хід другої світової війни.

За давніми традиціями майже в кожному партизанському загоні були свої журналісти й поети. У кавпаківському з'єднанні воював і виріс як відомий майстер слова Платон Воронько. Федорівці мали свого поетичного літописця — Степана Шуплика. Партизанський генерал неодноразово із симпатією відзначає поповнення з'єднання народних месників цією людиною, цитує вірші Шуплика¹.

Народився Степан Максимович Шуплик 9 грудня 1889 року в селі Мочалищі Новобасанського району на Чернігівщині в родині селянина-бідняка, ходив із батьком на заробітки на Дон, Кубань, південь України. В листопаді 1913 року його направили в Брест-Литовську фортецю для проходження військової служби. Брав участь у першій світовій війні. За хоробрість і мужність командування 40-ї армидивізії в 1915 році нагороджує бомбардира-навідника Шуплика Георгіївським хрестом IV ступеня. Брав участь у громадянській війні, на початку 1918 року повернувся в рідне село, а в березні його одноголосно обирають головою Мочалищівської сільради. Шуплик веде активну боротьбу з місцевими контрреволюційними бандами, за зміцнення колгоспного ладу.

В роки Великої Вітчизняної війни, з перших днів організації партійного підпілля на Чернігівщині Шуплик — в його рядах. Саме тут, у партизанському з'єднанні О. Ф. Федорова й розкрився талант поета-самоука. Віршуванням Шуплик займався й раніше. Не маючи ніякої освіти, хлопчина складав твори за зразком фольклорних, викривав

¹ Федоров О. Ф. Підпільний обком діє.— К., 1981, с. 169, 358.

Бібліотеку, яка нараховувала теж близько тисячі одиниць, було передано в дар інституту дружиною Миколи Грінченка — Лідією Грінченко. Серед книг було чимало раритетних видань, особливо таких, що стосувалися розвитку вітчизняної музики кінця XIX — початку XX століття, музичної фольклористики і культури. Рідкісні книги, раритетні видання були відразу взяті на облік у бібліотеці. Вони становлять значну цінність для музично-фольклористичних досліджень.

Максим Тадейович часто любив повторювати слова Івана Франка про те, що книга як морська глибина — чим глибше пірнатимеш, тим більше виноситимеш для себе знань. Він вмів знаходити такі книги, вмів цінувати їх, знаючи, що в таких виданнях пульсує мудрість народна, знання, накопичені людством віками.

О. І. МАЙСТРЕНКО

Кіев

антинародний характер імперіалістичної війни, оспівував Великий Жовтень, партію, В. І. Леніна, індустріалізацію, колективізацію, появу в місті й на селі нової радянської людини з широкими державними інтересами.

Новою сторінкою в творчості самодіяльного народного поета стало його перебування в лавах народних месників: нема жодної важливої події в житті федоровців, яка б не знайшла відображення у віршах Шуплика.

Вірші Шуплика написані в народнопісенному плані, багато з них партизани співали за зразком фольклорних творів. Шуплик широко використовує й гумор та сатиру, породжені партизанським життям і боротьбою з фашистськими карателями, скоромовки, вірші-спогади гумористично-побутового, сатиричного, героїко-патристичного, епічного характеру, вірші-присвяти, ліричні й трагічні твори, вірші про природу і т. д.

Партизанський доробок Шуплика опублікований у збірках «Пісні з Лісограда» (1943, Москва) та «Пісні партизана діда Степана» (1945, Київ), а також у чернігівських обласних газетах.

Після визволення Чернігівщини від німецько-фашистських загарбників Шуплик працював заступником голови райвиконкому (з питань соцзабезпечення), а з 5 липня 1944 р. — власним кореспондентом обласної газети «Деснянська правда». Помер він 26 липня 1956 року.

Творчість Шуплика ввібрала досягнення дореволюційного й радянського кобзарства, збагатилася досвідом боротьби народних мас за соціалізм. Багатьма своїми рисами вона пов'язана з кращими досягненнями радянського фольклору. Вірші Шуплика створені з найширшим використанням поезиї Т. Шевченка й С. Руданського. В основі майже кожного його твору — реальна подія, факт, подвиг, це здебільшого правдива розповідь про щойно здійснене й пережите автором і його товаришами по зброї. Мова й художні засоби творів Шуплика близькі до фольклору, є його майстерним продовженням у важкі й героїчні роки Великої Вітчизняної війни.

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

До збірки С. Шуплика «Пісні партизана діда Степана»² ввійшло 36 віршів, під кожним із них — точна дата і місце написання твору. Сам автор називав свої вірші піснями, цим самим підкреслюючи їх нерозривний зв'язок із народною творчістю. З її арсеналу черпав автор і художньо-зображувальні засоби. Мова його віршів також близька до фольклорної, це своєрідний сплав, який максимально відтворює всенародний характер боротьби трудящих нашої країни з гітлерівськими загарбниками, патріотизм народних месників, їх героїзм і самовідданість. Стиль самодіяльного поета близький до народнопісенного, зокрема дум, переказів, героїчних пісень.

Досить конкретно і переконливо в поезії С. Шуплика розкривається органічний зв'язок партії з народом, авангардна роль комуністів у боротьбі з німецько-фашистськими загарбниками, роль секретаря Чернігівського підпільного обкому партії О. Федорова в розгортанні партизанського руху на тимчасово окупованій ворогом території нашої Вітчизни, тверда віра народних месників у нашу неминучу перемогу.

Одним із важливих фрагментів багатогранного життя народних месників є і вірш «Гнат спіймав шпигуна». Це — схвильована розповідь про старшого лейтенанта, який виявив і знешкодив запродаця. Твір переконує яскравими побутовими деталями, що розкривають обставини поєдинку героя з хитрим і підступним ворогом:

Він забрав його коняку
І стяг з нього зброю,
А шпигуна, як собаку,
Поклав під горою (с. 9).

Справжній реальний факт, що свідчить про жагучу ненависть мирного населення до фашистських агресорів і любов до героїв-партизанів, покладено і в основу вірша «Гарно переночували»: господарка не пускала їх ночувати, коли ж вона довідалася, що прийшли народні месники, «п'яч і грубу розтопила, нам вечерять наваріла».

Нам хазяечка й на ранок
Приготовила сніданок,
А в дорогу проводжала. —
Бить ворога наказала (с. 10).

Автобіографічний характер має й вірш Шуплика «Розвідка»: «От убрався Степан батьком, а Мотря — дочкою... Обходили три села, повернулись в табір. Все, що треба, розузнали». Коротко, майже протокольною мовою, розповідає автор про свої розвідувальні пригоди, які були справжнім подвигом. Паралельно створена яскрава картина фашистського розбою й грабінництва, мародерства представників «вищої раси».

Документальний характер має і вірш «Партизанське село» — правдива розповідь про лісову партизанську стоянку, землянки, побут і бойові операції народних месників по знищенню ворожої сили.

Документалізм, яскравими деталями відзначається й вірш «Бій на Убіді», де фашисти влаштували засідку:

Та погано у них вийшло
З їхньої засади. —
Партизани з гаю вийшли
Та й розбили гадів (с. 13).

² Шуплик С. Пісні партизана діда Степана, 1941—1945.— К., 1945, с. 7. Далі, посилаючись на це видання, в кінці цитати в дужках вказуватимемо тільки сторінку.

Народна творчість та етнографія, 1985, №

Повторна спроба окупантів знищити народних месників закінчилась також невдало:

Всі атаки ми відбили,
Вражих всіх колон.
Більш двохсот їх положили,
П'ять взяли в полон (с. 14).

Частину партизанської історії є й вірш Шуплика «Водоп'ян»: фашистський блюдолиз повідомив у сусіднє село фашистську адміністрацію про прихід народних месників, п'яні поліцаї розпочали безладну стрілянину. Партизани, отже, змогли добре приготуватися до зустрічі з ворогом:

Всіх їхало поліцаїв
Чоловік із двадцять.
Зустрілися з Водоп'яном —
Дягло дев'ятнадцять (с. 16).

Правдивою розповіддю про звірства окупантів є й вірш «Жорстока розправа»: кати «спалили в Кирилівці цілу вулицю селян», знущалися, потім:

Іх зігнали в одну хату,
Хлопців та дівчат,
Запалили тую хату, —
Не дали тікати (с. 17).

Про радісну подію в житті народних месників йдеться у вірші «Допомога з самольота»: загальне піднесення з привною прибуття радянського літака, який скинув «міномети, кулемети, пушки, автомати... тютюн та ковбаси... два товариші спустились... все нам розказали». Від імені своїх бойових товаришів автор запевняє, що у відповідь на цю турботу партії народні месники будуть ще ефективніше бити ворога.

Експресивно-гумористичною розповіддю про поєдинок партизанів із холоуями гітлерівців є вірш Шуплика «Поліцаї нападають»: автор оперує конкретними фактами й подіями, розкриває морально-політичну й військову перевагу народних месників над бандою зрадників, катів, убивць:

Партизанська застава,
Чоловік на двадцять,
Військо в гаю все прогнала,
Наче того зайця (с. 21).

Факти страшних звірств і садизму гітлерівців та їх націоналістичних блюдолизів викриваються у вірші «Єлїнська сільрада»: вороги спалили ряд навколишніх сіл і хуторів — «і старії, і малії в снігу на морозі, без їжі та без одєжі». Кінець твору подано у властивому для народної творчості оптимістичному звучанні, він пройнятий всенародною вірою у неминучий розгром знахабнілого ворога:

Гіркі сльози, людське горе,
Не пропадуть даром...
Ой, загине лютий ворог
Від наших ударів (с. 23).

Реальна обстановка передана і у вірші «Відпочинок», де підкреслюється: «Зупинившись, ми листівки друкуєм на возі, а в поході їх народу даєм».

Беруть люди, їх читають,
Та дуже радіють, —
Бачать силу, що із тилу
Партизани діють (с. 24).

Радісно-збуджену реакцію партизанів на повідомлення радіо про присвоєння командирів з'єднання чернігівських народних месників високого звання Героя Радянського Союзу змальовує поет у вірші «Велика на-

города», також користуючись народнопіснню поетикою:

Честь і слава командру
Нашого загону
Товаришу Федорову,
Партизан-герою (с. 26).

Цілком автобіографічний характер має вірш «Десяте серпня»: «Оце рік, коли востаннє попрощався з сім'єю». Автор підкреслює: «Хоч і був я малописьменний, селянин я простий», однак багатозмістове життя багато чого навчило колись наївного сільського хлопчину, зробило його активним борцем за нове життя.

Поет говорить від імені народних месників, висловлюючи тверду впевненість у неминучій перемозі над озвірілим ворогом:

Не один я, нас мільйони,
У галях та селах, —
Не здолає нас ніколи
Ворожая сна (с. 31).

З невимовною гордістю про славних радянських партизан, їх бойові подвиги говорить автор у вірші «Присяга», твердо вірячи в неминучий розгром гітлерівських окупантів:

Ми свято засвоїли присягу
В загоні своїм бойовим,
Не схилили Червоного Стягу,
І знищимо ворога з ним! (с. 35).

Віру в перемогу над жорстоким і підступним ворогом висловив автор і у вірші «Пісня» (на зразок «Розпрягайте, хлопці, коні»):

Нехай знає чорна свора,
Що їй прийдє швидко крах, —
Наша Армія Червона
Наступає на фронтах (с. 36).

Гордість за те, що бойові дії чернігівських партизан знайшли схвалення й визнання в столиці, одностайне рішення народних месників посилити боротьбу з ворогом є темою вірша Шуплика «Прапор»:

Сонце вгору піднялося,
Посвітлів похмурий гай,
Дружно клятва розжеслася:
Смерть проклятам ворогам! (с. 37).

КЛЕМБІВСЬКА ВИШИВКА

До наших днів збереглися вироби невідомих майстрів вишивки XIX століття з Поділля, що засвідчують високу культуру цього місцевця. Видатний український письменник М. М. Коцюбинський в 1892 році писав про клембівських вишивальниць: «У Клембівці сливе усі селянки — і дівчата, і молодичі — вмють гапувати та ткати «бомбак», тобто полотно, на котрім гапують. Властиво «бомбаком» називають тут тоненькі бавовняні нитки, котрі купуються в крамницях... На таким-то полотні й гапують золотими та срібними нитками — «широм», а самий спосіб гапування називають «низью», тобто вишивають так, що нитка щільно укладається коло нитки і гапування з обох боків виходить однакове»¹. Далі письменник пише

¹ Коцюбинський М. М. Твори в 6-ти томах. — К., 1962, т. 4, с. 19.

У віршах «Поліцаї», «Окуповане село», «Ми знов на Чернігівщині», «На літаку» розкриваються криваві злочини гітлерівців та їх прислужників, масові розправи над мирним населенням, зростаючий героїчний опір народних месників.

Засудження кривавих злочинів фашистських карателів на Чернігівщині продовжує автор і в поезії «Страшна звістка», в якій поет говорить про своє рідне село Мочалище, повністю знищене ворогом, висловлює гордість за своїх героїчних земляків, їх участь у боротьбі з окупантами.

Факти кривавих оргій гітлерівців продовжує викривати автор і у вірші «Шукаю сім'ю». Незважаючи на трагізм обставин (вороги розстріляли дружину поета, багатьох земляків замордували, повністю спалили село), автор пише, що односельці не скорилися фашистам, продовжували непереможливо боротися з окупантами та їх націоналістичними холуями, поповнювали партизанські загоны:

Мочалинські партизани
В Щорському загоні
Били німців, поліцаїв,
Били ешелони (с. 45).

Формуванню С. Шуплика як народного поета сприяли самі обставини героїчної боротьби народних месників проти фашистських загарбників, саме звичайне життя партизанів Чернігівщини. Його творчість невіддільна від багатонаціонального радянського фольклору, вона є відгомном всенародно-патріотичних настроїв. У своїх віршах поет використовує краще з фольклорних традицій, розвиває далі військово-патріотичні мотиви, вирісши в народному поета років боротьби з фашизмом, творчість якого знаходиться на грані між фольклором і писемною літературою. Творчість С. Шуплика можна й слід розглядати і як досягнення писемної літератури, і як надбання українського радянського фольклору воєнних років.

Ровно

П. Я. ЛЕЩЕНКО

про популярність клембівських виробів на ярмарках, про те, що вони почали поширюватися «серед панства». Тому з'являються «справжні гаптарки-спеціалістки, що тільки й живуть з гапування, не йдуть в жнива жати хліб, а сидять над шитвом, щоб налагодити вишивок на продаж на ярмарок або скінчити заказ якоїсь багатой пані»².

В ті далекі часи, коли були написані ці рядки, селяни малоземельної Клембівки існували завдяки вишивці. Підприємці приїздили сюди закупувати товар для продажу в інших місцевостях. Архівні дані свідчать, що в 1892 році на всесвітній виставці в Чикаго експонувалися вишивані вироби з Клембівки, а наприкінці минулого століття у подільській губернській виставці сільських товарів брала участь видивальниця з цього села Афенія Калетник. Збереглися й більш точні дані про

² Там же, с. 20.

виставки 1906 і 1913 років, про вишивальниць Фросину Бурдейну, Олександру Гарбузар, Фросину Боднар та її дочку Катерину³.

В січні 1914 року в Клембівці була заснована артіль «Наша польза», але проіснувала вона недовго. Тільки після Великої Жовтневої соціалістичної революції вона відродилась під назвою «Українка», а в 1925 р. була перейменована — «Женський труд». Очолював її ініціатор створення, талановитий майстер Віктор Полінецький. В 30-ті роки артіль об'єднує 25 сільських філіалів. Її майстри стають постійними учасниками республіканських і всесоюзних конкурсів та виставок, їхні роботи відзначають високими нагородами⁴.

В 1936 році десять майстрів артілі одержали дипломи першого ступеня і грошові премії. Серед них — Тетяна Боднар, Ульяна Боднар, Килина Коржук, Марія Коржук, Параска Березовська та інші. Останнім двом було присвоєне звання майстра народної творчості та нагороджено іменними годинниками.

В 1960 році артіль була реорганізована у фабрику художніх виробів «Жіноча праця». На цей час вона вже мала великий колектив, 220 осіб якого були відзначені різними нагородами за майстерність. У 1967 році підприємству було надано звання ім. 50-річчя Великого Жовтня і нагороджено бронзовою медаллю. А в наступному на міжнародній ярмарці в Лейпцигу жіночі блузки й чоловічі сорочки клембівських майстрів відзначені золотою медаллю і Дипломом першого ступеня.

У цей же час вироби фабрики з успіхом експонувалися на міжнародних ярмарках у Брюсселі, Марселі, Монреалі, Осаці, а також закуповувалися торговельними фірмами Англії, Франції, Японії, Чехословаччини, Польщі та інших країн світу.

З 1974 року фабрика ввійшла до складу вінницького виробничо-художнього об'єднання «Вінничанка», а наступного це підприємство було нагороджене перехідним Червоним прапором ЦК КПРС, Ради Міністрів СРСР, ВЦРПС і ЦК ВЛКСМ.

Вироби підприємства експонувалися на міжнародних виставках у НДР, Болгарії, Чехословаччині, Канаді, Японії, Франції, Швеції, ФРН, Іспанії.

Виникають питання: що у цих виробках приваблює, від чого така їх популярність, чим саме викликаний величезний попит на них? Передусім, ці вироби високохудожні й унікальні. Вишиті узор можна читати як цікаву книгу, в яку кожна епоха вписувала свої доповнення або зміни. В свідомості народу вишитий виріб ніколи не був просто оздобленою річчю. Орнамент, як пісня, може бути веселим або сумним, як розповідь стриманою або багатослівною. Його елементам завжди надавали чіткі, поетичного звучання, назви: «зірочка», «солов'їні очка» та інші.

Подільській вишивці притаманне розмаїття кольорового вирішення. Так, у стародавніх виробках переважав чорний колір

³ Див.: Присевич А. Кустарные промыслы Подольской губернии. — К., 1916.

⁴ Виставка українського народного мистецтва. Краткий путеводитель по выставке в ЦПКиО им. М. Горького. — М., 1936.

у поєднанні з червоним у різних пропорціях. Весільний одяг оздоблювали білими нитками, узорні мотиви відтіняли просвітами-дірочками. Такий ажур надавав виробу легкості, розріджував щільність орнаменту. Блузки на шодені вишивали вохристо-золотистим кольором. Від покоління до покоління передається оригінальний спосіб його одержання: нитки пересипати хромітом і запікати в хлібі, від чого вони набували інтенсивного пофарбування і були дуже красиві.

Святковий одяг розшивали яскравими насиченими тонами ниток — жовтими, зеленими, червоно-вишневими. Проте орнаменти загалом були монохромні іноді з відкраплення іншого кольору, або в основну орнаментальну смугу вводили узорі інших відтінків, найчастіше сіро-сріблястих або вишнево-червоних. Блакитні й сині кольори з'явилися пізніше. В даний час більшість блузок оздоблюють вишивкою кольору небесної лазури.

Якщо для одягу притаманна стриманість у кольорі, вишуканість і такт у сполученнях, то вироби, призначені для оздоблення житла, відзначаються яскравістю, багатоколірністю, сміливим і чітким розміщенням елементів орнаменту та часто несподіваними акцентами. І якщо для одягу характерні переважно геометричні й стилізовані рослинні мотиви, то для оздоблення житла — сюжетні, зокрема берегиня, «дерево життя», вершники, дівчата і хлопці в національних костюмах. На рушниках розміщують і написи. По селах у кімнатах шастя (так називається ЗАГС) на клембівських рушниках є такі написи: «Міцна сім'я — міцна держава», «В добру годину, на довгий вік» та інші.

На Україні поширено близько ста різних технічних прийомів вишивки. Більшість з них використовуються майстрами Клембівки. Інколи виріб оздоблюють або одним технічним прийомом, або кількома. Найхарактернішими для подільської вишивки є низь або низинка. Широко використовуються хрестик і гладь. Дуже гарні узорі, вишиті гладдю і «солов'їними очками».

Багато технік української вишивки, що використовують клембівчани, не піддаються механізації, не переводяться на трафарет, саме тому, що процес творчості машина передати не може. Адже більшість узорів виникає під час цього процесу. В залежності від матеріалу (тонше і грубіше полотно) і ниток майстри створюють той чи інший узор, вибираючи певну техніку шитва. Вся клембівська вишивка базується на рахунку: слід чітко розраховувати, скільки ниток відводиться для того чи іншого елемента, в якому місці змінити напрямок узору, щоб кут вишов красивим і заповненим. Адже вишивальниці не замальовують, не записують ні узорі, ні підрахунок ниток. Вони тільки на шматочку полотна роблять невелику пробу — «відшивку». Вся ж основна робота виконується одразу в цистовому варіанті. І тому помилятися ні на одну нитку не можна, бо це порушить ритм, пропаде узор, зникне чистота виконання.

Провідні майстри підприємства постійно вивчають народні традиції краю, збирають старовинні рисунки і композиції.

Наприклад, майстер Ганна Лялька, яка нагороджена дипломами, грамотами, срібною медаллю за участь у конкурсі до 50-річчя СРСР і медаллю лауреата творчості молодих, збрала досить велику колекцію народних костюмів, жіночих і чоловічих сорочок, рисунків і окремих фрагментів орнаментів XVIII—XIX століть.

Хоча клембівська вишивка стилістично однорідна, роботи кожного майстра мають свої характерні особливості. Наприклад, якщо порівняти вироби Ксенії Горобець і Параски Горобець, то одразу видно, що в першого майстра складніше з'єднання швів, густіші орнаменти, а в другого — більш графічні, полегшені. І якщо перша оддає перевагу одному з кольорів, то друга — сміливо поєднує елементи двох-трьох тонів. У своїй роботі вони використовують кілька десятків рисунків, багато з них мають Знак якості. Вироби Ксенії Горобець експонувалися на виставках у Канаді, США, Японії, Бельгії, Лейпцигу, а Параски Горобець — в Лос-Анжелесі, США, Лейпцигу, Канаді, Загребі, Алжирі.

Роботи Ганни Козак, лауреата Всесо-

юзного конкурсу газети «Известия», майстра «Золоті руки», відзначаються своєрідністю. Вона, як і Ганна Лялька, виконує дуже складні узори, в яких поєднуються низь і кафассер, а також майстерно розшиває чоловічі сорочки із шовкового полотна. А її рушникові композиції відзначаються оригінальністю, складним сполученням технік та одночасно легкістю і ажурністю шитва.

Кращі майстри на підприємстві звільнені від денних норм виробітку. Вони мають можливість усю увагу зосередити на творчій роботі. Вони самі створюють і самі виконують ці узори. Крім того, працюють і виконавці, які вишивають вироби за зразками, маючи право подати на Художню раду свої пропозиції.

В школах кращі майстри проводять заняття з вишивки. У Міністерстві місцевої промисловості УРСР створено систему профтехучилищ, де готуються кадри для підприємств.

Т. О. ПРИДАТКО

Київ

РІЗЬБЯР І СКУЛЬПТОР ПЕТРО ЛІСНИЙ

Ім'я П. А. Лісного відоме серед самотніх і талановитих митців полтавської дереворізьби перших трьох десятиріч ХХ століття. Його творча спадщина, на жаль, загинула в роки Великої Вітчизняної війни. Вперше про різьбяр і скульптора-аматора стало відомо в 1975 році. Завдяки активній допомозі зінківських краєзнавців, листуванню рідних і знайомих майстра зібрано матеріал, на основі якого можна в загальних рисах окреслити нелегку життєву долю П. А. Лісного, дістати уявлення про його творчий доробок¹. Він належить до числа тих дійсно народних митців, які всім серцем прийняли Велику Жовтневу соціалістичну революцію. Майстер плідно працював в області тематичного рельєфу і станкової скульптури.

Сто років тому, 12 липня 1884 року, в родині бідняка, поденного робітника Антона Мелентійовича Лісного народився син. Сім'я мешкала на околиці Зінькова Полтавської губернії і жила на трудові ко-

пійки. Батько майбутнього різьбяра вкривав соломою хати. Мати займалася ткацтвом, виготовляла картати плахти, і такою виснажливою працею заробляла гроші. Близькі родичі по батьківській лінії мали хист до столярної й теслярської справ, різьблення. Двоюродні брати Петра здобули фахову підготовку в земській ремісничій майстерні, займалися столяруванням і ковальством. У цій же майстерні навчався і молодий Петро Лісний.

В ті часи Зінківський повіт по виробництву гончарного посуду і кахлів займав перше місце. Окрім славнозвісної Опішні, кераміку виготовляли також у Міських Млинах, Попівці, Глинському, Зінкові та інших населених пунктах. Славились на Зінківщині майстри деревообробки, зокрема в Груні та Куземині. Грунські майстри були відомі далеко за межами свого краю. Особливим успіхом на ярмарках і базарах користувалися міцні й красиво зроблені грунські колеса, ложки круглясті й з гострим кінцем. Ремісники Великої Павлівки, що неподалік Зінькова, виробляли люльки та курильні прилади. Для щоденного вжитку шили взуття, одяг, жінки ткали рядна, тканини, плахти й килими, вишивали рушники, сорочки, скатерті, хустки. Про килими будищанських і опішнянських кустарів у звіті всеросійської кустарної виставки 1913 року відзначалось, що вони вражають незвичайністю, витриманістю старовинних рисунків.

В оточенні такої краси і серед її творців жив П. А. Лісний. З юнацьких років він мусив заробляти на хліб. Спочатку разом з двоюрідним братом Артемом споруджували хати, робили двері, вікна з одвірками й віконницями. Від простої столярної роботи він перейшов до складнішої — меблярства і, зокрема, до пластичного оздоблення у вигляді орнаментальних смуг, архітектурних деталей і так званих «мисливських» натюрмортів. Такою роботою він займався, працюючи в дрібних підприємств у Опішні, Гадячі й Полтаві.

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

У Гадячі П. А. Лісний одружився з дівчиною-наймичкою і з нею повернувся до рідного Зінькова. Заробітків було мало, бідували, але майстер не тужив, бо був великим працелюбом. Мріяв, що йому пощастить винайти що-небудь незвичайне. В роки першої світової війни почав виготовляти музичні інструменти — скрипки, гітари, балалайки. Сам непогано грав, навіть зумів реставрувати і настроїти старий рояль для своїх дітей. Любив майстер і малювання. Зокрема, його рідним запам'ятались портрети близьких людей, виконані з натури олівцем.

Новий період у житті П. А. Лісного настає з перемогою Великої Жовтневої соціалістичної революції. Він одним з перших на Полтавщині включається в реалізацію ленінського плану монументальної пропаганди, свої знання й досвід передає учнівській молоді. З початку 20-х років П. А. Лісний викладає столярну справу як майстер-інструктор Зінківської індустріально-технічної профшколи ім. Карла Лібкнехта. Випускник школи І. Л. Бугаєнко згадує про свого колишнього наставника: «Це була чула, сердечна і скромна людина, і в той же час вимоглива до себе й до нас, учнів. Усі його поважали за людяність, високу майстерність, за талант народного умільця по художній різьбі на дереві. За своїм задумом він власноруч створив фігуру червоноармійця для пам'ятника загиблим від махновської банди, по його моделі в ливарній профшколі був відлитий барельєф В. І. Леніна. З великою майстерністю був вирізьблений з дерева портрет Т. Г. Шевченка (висота овала — 44,3 см, ширина — 31 см, товщина — 6,5 см)»².

Названі роботи найголовніші у доробку П. А. Лісного, їх створення припадає на другу половину 20-х — початок 30-х років. Кілька барельєфів В. І. Леніна виконано в 1926—1927 роках з такого міцного матеріалу, як дуб. Один з них і послужив моделлю для відлівання чавунного рельєфу. 1927 року його здійснив колега П. А. Лісного по школі — майстер-інструктор ливарного відділення слюсар Давидов, якому допомагали учні. Нині рельєф експонується в Зінківському районному краєзнавчому музеї (висота овала — 44,3 см, ширина — 31 см, товщина — 6,5 см). Чітко окреслений профіль В. І. Леніна, лапідарні й дещо плакатно-узагальнені лінії свідчать, що різьбяр взяв за основу рельєфу ті фотопортрети великого вождя, які набули поширення в перші роки після його смерті. Композиція має форму овала, низ якого завершується написом із аббревіатур: «Р. П. К. в день 10 річа Ж. Р. ЗІТШ», тобто «Районному партійному комітету в день 10-річчя Жовтневої революції». Зінківська індустріально-технічна школа. Комсомольці школи подарували барельєф своїм старшим товаришам — комуністам.

Визначною монументальною роботою П. А. Лісного був пам'ятник героям революції, борцям за Радянську владу (1927 рік). Про історію виникнення пам'ятника детально розповів свідок тих далеких

років М. І. Черевань: «Я тоді працював секретарем райкомом комсомолу (1927—1928 рр.). Комсомольці м. Зінькова, готуючись до 10-річчя Великого Жовтня, вирішили власними силами поставити пам'ятник першому секретарю повітового комсомолу Миколі Барильцю, який загинув від рук махновців 3 червня 1921 р. під час наскоку на Зінків. Цю ініціативу підтримали райком партії, райвиконком і особливо міськрада. Найбільшою комсомольською організацією в районі була організація профшколи. Вони й взялися спорудити пам'ятник М. Барильцю силами учнів профтехшколи. Дерев'яне погруддя Барильця доручили зробити Лісному. Він попросив його фото. На жаль, ми не змогли знайти. Знайшли групове фото, де був і Барилець (як гімназист), але воно було маленьке, нечітке. Лісний сказав, що фігуру Барильця за таким фото він зробити не зможе. І тоді в райкомі партії порадили збудувати пам'ятник загиблим у боротьбі за Радянську владу в перші роки революції»³. Свідчення М. І. Череваня підтверджує і газетна інформація: «У Зінкові до десятиріччя Жовтневої революції буде споруджено пам'ятник борцям революції, що загинули під час громадянської війни. Спеціальна комісія при Зінківському райвиконкомі приступила до збору коштів на спорудження пам'ятника. Вже зібрано 1200 крб.»⁴

Пам'ятник встановили на центральному майдані Зінькова. Про нього можна судити з двох фотографій 1927 і 1933 років. На першій зображено народного скульптора в процесі роботи над статуєю червоноармійця. Витесана й вирізьблена з суцільної колоди фігура двометрової висоти зображує червоноармійця в будьонівці з п'ятикутною зіркою, тіло щільно обтягують гімнастерка з ремнем, штани заправлені у високі чоботи. Пластична мова статуї проста і лаконічна, а відтак монументалізована, нерозчленована і статична своїми укрупненими масами. Останні вдало доповнені виривними порізками різця, що утворюють вертикальні, скісні й поперечні жолобки на вбранні й на чоботях, імітуючи складки. Характер опрацювання пластички зумовлений породою дерева, тому П. А. Лісний дещо декоративно округлив очі, чітко окреслив кількома площинами ніс, губи, таким же чином намітив комір гімнастерки, ремінь. Зазначені деталі підсилюють художню правдивість і виразність статуї. В чисто народному дусі подані дещо приземкуваті пропорції, трактування форм, їх ритміка, але, безперечно, багато чого диктувалось обраним матеріалом.

На фотографії 1933 року зафіксовано пам'ятник у природному й архітектурному середовищі. На передньому плані — група зінківчан. На високій чотиригранній зрізаній піраміді з цегли підноситься фігура червоноармійця, який правою рукою вказує на схід, а в лівій тримає древо з червоним стягом. Довкола по квадратному периметру були встановлені стовпчики, до яких прикріплювались ланцюги. Щороку

³ Лист М. І. Череваня до автора цієї статті від 27 жовтня 1975 р.

² Лист І. Л. Бугаєнка до автора даної статті, написаний у листопаді 1975 р.

⁴ Пам'ятник борцям революції. — Більшовик Полтавщини, 1927, 20 верес.

дерев'яну статую перефарбовували і міняли прапор⁵.

Пам'ятник борцям революції в Зінківці належить до числа поодиноких зразків монументального мистецтва на Полтавщині першого червоного десятиріччя. Споруджений за народною ініціативою руками талановитого митця і до того ж з дерева — пам'ятник є свідченням втілення в життя ленінського плану монументальної пропаганди.

У 1929—1931 роках з великим натхненням П. А. Лісний працював над образом Т. Г. Шевченка, в поезію якого був закоханий. Досвід, набутий під час роботи над фігурою бійця, добре прислужився при створенні значно складнішого образу великого Кобзаря. В чисто художньому й психологічному вирішенні статуя Т. Г. Шевченка була кроком вперед. Вирізьблена з стовбура липового дерева, вона сягала близько двох метрів. З великою технічною майстерністю П. А. Лісний передав монументалізовану постать поета на повний зріст, одягненого в пальто і вишиту сорочку, з «Кобзарем» в правій руці. Хто бачив цю роботу, підтверджують її високий художній рівень та портретну схожість геніального українського поета і художника⁶.

Крім скульптури, П. А. Лісний з великим задоволенням займався меблярством, зокрема виготовляв шафи, столи, столики, інкрустовані цінними породами дерев, оздоблені орнаментальним або сюжетним різьбленням. Один такий столик із секрет-

⁵ Перед приходом фашистів у 1941 році статую зняли з п'єдесталу і закопали в землю, а коли через два роки дістали з-під землі, то дерево пропало.

⁶ На початку 30-х років скульптура була вивезена до Києва на художню виставку. Відтоді доля твору невідома.

ГРАНІ ТВОРЧОСТІ САМОДІЯЛЬНОГО ТЕАТРУ

1982 року Широківський народний театр на Дніпропетровщині відзначив свій 70-річний ювілей. Провідні самодіяльні митці були нагороджені Почесними грамотами Міністерства культури УРСР, а колектив — Почесною грамотою виконкому Дніпропетровської обласної Ради народних депутатів.

Почалося все в далекому 1911 році. Пристрасні любителі сцени С. М. Ганенко та І. Г. Чабанець організували в Широкому драмгурток. З великими труднощами дістали п'єсу І. Тобілевича «Розумний і дурень», розподілили ролі. Сім місяців готували спектакль, і глядачі сприйняли його з вдячністю.

Колектив працював регулярно. Значну роль у його становленні відіграв незмінний керівник І. Г. Чабанець. Протягом тридцяти років невчерна енергія і самобутній талант аматора служили творчому зростанню самодіяльних митців. Деякі з них, як Н. Доценко, нині народна артистка СРСР, присвятили сцені усе своє життя.

ним механізмом для відкриття шухляд зацікавив працівників Народного комісаріату освіти України. На початку 1930-х років П. А. Лісного запрошують до Харкова. Під керівництвом художників він виготовляє меблі, оформляє кабінети М. О. Скрипника, Г. І. Петровського, П. П. Постишева та інших. Коли столицю з Харкова перевели до Києва, то майстер повернувся до рідних місць. В наступні роки ним були створені барельєфи з портретними зображеннями В. І. Леніна, Г. І. Петровського, П. П. Постишева.

В 30-х роках, працюючи вчителем, начальником політехнізації в Зінківській середній школі № 1, він вчив школярів столярству, прилучав до розуміння краси, поваги й любові до рідної природи. П. А. Лісний згадує, що його батько часто любив ходити в поле зі своїми вихованцями. Робив замальовки з натури. Коли вирушав на полювання, то брав з собою рушницю, але ніколи не стріляв ні птахів, ні зайців. Худощавий, вище середнього зросту П. А. Лісний був мовчазний і скромний. Коли на початку 20-х років міськрада призначила для його сім'ї, що складалася з 12 осіб, семикімнатний будинок колишнього багатія в центрі міста, то він відмовився і зайняв тільки три кімнати й кухню. У цьому ж будинку він зустрів чорні дні фашистської окупації. В жовтні 1941 року окупанти вдерлися до Зінківки. Зайнявши квартиру старого різьбляра, вони знищили всі його твори, вроботи, документи, фотографії, викинули інструмент. 9 грудня 1941 року, не переживши такої наруги, народний митець помер.

Життя П. А. Лісного є прикладом самовідданого служіння мистецтву і своєму народові.

Полтава

В. М. ХАНКО

Під час Великої Вітчизняної війни в Широківському районі діяло партизанське підпілля. Драматичний колектив став базою для збирання розвідувальних даних, необхідних партизанам. Та гестапівцям вдалося натрапити на слід патріотів. Були арештовані Г. К. Буряк, Л. П. Шишка, М. Дубицький. Погрози й катування не могли зломити мужності патріотів. Вони загинули, але світлу пам'ять про них широківці свято бережуть.

Після визволення Широкого від фашистських загарбників самодіяльні митці давали концерти в госпітальні для поранених бійців, а в 1944 році вже ставили спектаклі «Москаль — чарівник» І. Котляревського та «Московський характер» А. Софронова.

Драматичний колектив зростає. Його поповнила сільська інтелігенція, робітники О. Н. Гетьманенко, Д. І. Книга, М. І. Овсієнко, Л. Н. Бай, Р. А. Слюсаренко, подружжя М. С. і С. Л. Кухтн та ін.

С. М. Ганенко звернув увагу на обдарованого юнака Д. І. Книгу, став більше з ним працювати. Ролі Микити в спектаклі «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, Вибороного в «Наталці Пол-

тавці» І. Котляревського засвідчили, що молодий Книга має неабиякий талант актора. Згодом проявилися і його режисерські здібності: образне мислення, вміння вірно трактувати характер п'єси, глибоко проникати в задум автора.

З роками Д. І. Книга став режисером Широківського театру. Першою його роботою була вистава В. Собка «За другим фронтом», потім Я. Галана «Під золотим орлом», М. Кропивницького «Дай серцю волю», Т. Шевченка «Назар Стодоля» та ін. Провідні ролі у них виконував Дем'ян Ілліч. Він працював піднесено, із захопленням. Зростає творча майстерність і режисера, і учасників самодіяльного театру. Почали працювати над «Лимерівною» П. Мирного. Це був серйозний екзаме́н на зрілість, який аматори з честю витримали. Широківців запросили показати спектакль в Дніпропетровську. Так вперше в 1959 році вони вийшли на обласну сцену. Жюрі високо оцінило мистецтво ентузіастів.

Великим успіхом користувався і спектакль «Не називаючи прізвищ» за п'єсою В. Минка, в якій викрито бюрократичний стиль керівництва. Тонкий, влучний гумор твору добре сприймали глядачі.

Наступним етапом у творчій біографії була праця над спектаклем «Любов Ярова» К. Тренюва.

Колегія Міністерства культури УРСР присвоїла колективу звання самодіяльного народного. Це був перший народний театр на селі. Почесне звання ставило перед учасниками Широківського театру підвищені вимоги. Велася творча, напружена робота над виставами «Шануй батька свого» В. Лавренюва; «Севастопольський вальс» І. Мілютіна, «Мати» К. Чапека, «Фортуна» і «Сині роси» М. Зарудного. І митці довели, що можуть працювати на рівні цих вимог. Значним їх творчим здобутком стала вистава «Лісова пісня» за твором Лесі Українки, яку колектив підготував до 100-річчя з дня народження великої дочки українського народу. Цікаве вирішення на сцені народного театру знайшла п'єса «Трибунал» А. Макайонка. Режисер показав тонке розуміння стилю твору, в якому журба і радість, сміх і сльози існують поруч.

За який би спектакль не бралися широківські аматори, вони завжди вимогливі до себе, прагнуть бути вірними художній і життєвій правді. Почалася підготовка комедії «Поки гарба не перекинулася» грузинського драматурга О. Йоселіані. Для точного трактування образів, створення національного колориту Д. І. Книга запросив взяти участь у постановці спектаклю випускника Тбіліського культосвітнього училища М. Нанікашвілі. Приймати виставу приїхали гості із Грузії заслужений діяч мистецтв Грузинської РСР Ш. Кілосанідзе, викладач училища М. Кішілекрелі, А. Кочпамазашвілі.

Контакти митців двох республік покладали початок тривалій, міцній дружбі. З появою другої п'єси О. Йоселіані «Гарба перекинулася!» Д. І. Книга одразу ж здійснив її постановку в своєму колективі.

Постановки вистав «Тял» та «Дороги, які ми вибираємо» за творами М. Зарудного були відзначені призом «Дружба на-

родів». Успішно виступив колектив і на республіканському конкурсі самодіяльного мистецтва, присвяченому XXVI з'їзду КПРС, який проходив під девізом «На сцені — наш сучасник».

Діяльність Широківського народного театру була б не ефективною без практичної і методичної підтримки професіональних митців. Вже понад десять років міцна творча дружба єднає цей колектив з Криворізьким театром драми і комедії імені Т. Г. Шевченка. Не раз звертався Д. І. Книга за допомогою до професіоналів, завжди діставав кваліфіковану допомогу. Особливо тісні контакти встановилися з режисером В. А. Усенком під час підготовки вистави «Республіка на колесах» Я. Мамонтова. За цей спектакль на заключному огляді Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих журі присудило колективу диплом і золоту медаль.

Народний театр підтримує творчі зв'язки з режисером М. І. Курніним, заслуженим артистом Узбецької РСР П. В. Капрановим. Він допоміг широчанам поставити спектаклі «Людина з рушницею» М. Погодіна та «Іменем революції» М. Шатрова.

Творче спілкування з професіоналами — добра школа і для режисера самодіяльного театру. У провідних майстрів Д. І. Книга вчився створювати потрібну атмосферу в спектаклях, глибше розкривати образи, звертав увагу на деталі у виставах, з тим, щоб усе служило створенню художньої тканини вистави.

Навчаючись сам, Д. І. Книга дбає і про зростання майстерності самодіяльних митців. Завжди перед репетицією проводяться тренажі із сценічної мови, пластики, бесіди з історії і теорії театрального мистецтва.

Дем'ян Ілліч створює театральну студію на базі середньої школи, де регулярно проводить заняття. Бесіди про мистецьку спадщину К. С. Станіславського, корифеїв української радянської сцени змінюються практичними заняттями з гриму та акторської майстерності. Режисер старанно готує майбутню зміну Широківського театру, поступово привчає їх до сцени. Так, у спектаклі Лесі Українки «Лісова пісня» брали участь студійці В. Береснев, І. Безугла, Л. Десятерник, С. Грицай. Такі продумані заняття сприяють тому, що самодіяльний театр поповнюється уже підготовленими акторами. Зокрема, за останні роки в колектив прийшли А. Вечоркіна, С. Книга, В. Чугуй.

При Будинку культури Д. І. Книга організував режисерську групу, яка сприяє творчому життю колективу, затверджує репертуар та ін.

У Широківському театру склалися гарні традиції. Одна з них — участь в самодіяльному колективі сімей. Режисерська робота і акторська, оформлення декорацій і пошиття костюмів — усім знаходиться діло до душі. Тож не дивно, що протягом багатьох років для подружжя Гетьманенків, Сушків, Пономаренків театр став місцем активного відпочинку.

І ще одна усталена традиція колективу, коріння якої сягає у перші повоєнні роки. Нелегко жилося тоді, матеріальна скрута відчувалася і в Будинку культури. Не ви-

стачало реквізитів, декорацій. Драмгуртківці виготовляли все своїми руками. І тут відзначився Д. І. Книга. Він виявився і художником, і теслею, і навіть кравцем.

Багато що змінилося з того часу. Нині самодіяльний театр працює в просторому Будинку культури, сцена якого обладнана сучасною освітлювальною апаратурою. Збудовані спеціальні приміщення для декорацій, костюмів, реквізиту. Але залишилась добра традиція: аматори беруть активну участь в оформленні спектаклю. І студійцям Дем'яна Ілліча намагається передати традицію. Майбутні актори допомагають керівникові виготовляти декорації, шити костюми, а під час вистави вони і електрики, і звукорежисери, і монтувальники сцени.

Здобутки широківських самодіяльних митців досить вагомі. Багата й цікава історія народного театру відтворена в кімнаті, де проводяться заняття з художнім колективом і учасниками театральної студії. Дбайливо оформлені стенди розповідають про вистави, створені в різні роки. На вітринах — грамоти, медалі, сувеніри, якими відзначено народний театр за участь у фестивалях і ювілейних вечорах.

Усе це виховує в молоді любов і повагу до нелегкої, але почесної і відповідальної громадської роботи самодіяльного актора. А про масштаби цієї роботи свідчать хоча

б такі дані: за 70 років існування театру було поставлено понад 300 вистав.

У досягнутих успіхах заслуга всього колективу: ветеранів театру Н. В. Величко, Д. Н. Дубицького, В. Д. Куниці, С. Л. і М. С. Кухти, Л. Н. Книги, Л. Г. і М. К. Пономаренків, молодих акторів: С. Я. Самусевич, Н. Целік, В. Козінова та ін. Творча праця самодіяльних митців відзначена обласною комсомольською премією імені Г. І. Петровського.

Багато зусиль для творчого зростання колективу доклав Д. І. Книга. За успіхи на ниві самодіяльного театрального мистецтва він нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора, медаллю «За доблесну працю», численними грамотами і дипломами. Йому присвоєно звання заслуженого працівника культури УРСР.

Широківський самодіяльний народний театр став школою творчого становлення молодих кадрів культосвітньої роботи. З року в рік на його сцені проходять практику випускники Київського, Харківського інститутів культури, Дніпропетровського культосвітнього училища.

Діяльність широківських аматорів сцени підтверджує, що театр — могутній засіб комуністичного виховання трудящих.

С. Я. ЛЕВЕНЕЦЬ

Дніпропетровськ

ЗДОБУТКИ ЯЛТИНСЬКИХ АМАТОРІВ

У добу НТР великого значення набуває збереження національних форм культури. Пропаганда народної художньої творчості, прагнення зберегти чистоту народних традицій викликає не тільки схвалення, алей захоплення подвижницькою діяльністю самовідданих ентузіастів цієї справи.

Один з таких — О. Ф. Нирко, керівник капели бандуристів ім. С. Руданського Ялтинського педагогічного училища і дитячої капели «Кримські проліски» Ялтинського міського Будинку культури і Кримського відділення Музичного товариства УРСР.

Почалося усе з художньої самодіяльності, а точніше, ще з першого дотику в дитинстві до світу прекрасного, до народного пісенного і музичного мистецтва. В старокозацькому селі Мар'янівці, де народився О. Ф. Нирко, на дніпровській притоці Підпільній, острови якої були останнім пристановищем Запорізької Січі, у селищі Нова Січ, де минуло дитинство Олексія, з покоління в покоління передавалися давні легенди, оповіді, збереглися пісенні і музичні традиції.

Батько Федір Саввич грав на гармошці, навчив і сина. Але гармошка хлопця не цікавила. Його до сліз зворушували звуки гітари, коли на ній грав сільський музикант Л. Карамельський. Він і прищепив Олексієві любов до інструментальної музики, навчив грати на мандоліні, потім на скрипці. Народний музикант, сам не знаючи нот, наполегливо радив учневі оволодіти музичною грамотою. Але тільки у восьмому класі допитливий юнак із своїми друзями

Д. Білим, В. Проскурою, М. Бережним, В. Нирком змогли познайомитися з нотами по самовчителю. Вони мріяли бути музикантами. Але в їхні мрії жорстоко увірвалася війна. Всі вони, крім Олексія, загинули в роки Великої Вітчизняної.

О. Нирко навчався у вечірній музичній школі в Дубні по класу скрипки, потім вступив у Львівський технікум підготовки культпрацівників.

Його товариші пізніше згадували, що він володів феноменальною працездатністю. Вранці в гуртожитку вони прокидалися, а вночі засинали під звуки його інструмента. Він грав у ідальні, на перервах.

Після закінчення технікуму перед ним відкрилися двері Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Тут він навчався по класу домри, але вже тоді його заповітною мрією стала бандура.

І цей інструмент йому підкорився, і підкорив інших завдяки Олексію Федоровичу, його невтомній пропаганді народної творчості, кобзарського мистецтва.

У самодіяльності, цьому характерному для нашого суспільства явищі, він знайшов мету свого життя.

Першу капелу бандуристів О. Ф. Нирко створив 1959 року в Нікополі при Палаці культури Південнотрубного заводу. Керував нею п'ять років, виховав багатьох чудових виконавців, закоханих у пісню. При Палаці культури заводу будмашин імені В. І. Леніна 1962 року він організує ще одну капелу — «Нікопольчанка». Після нього ці колективи очолили учні О. Ф. Нирка — В. Кириленко і М. Топчій. Сам же Олексій Федорович вирушає в Ялту.

Працює викладачем Ялтинського педагогічного училища. Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

гогічного училища і створює тут капелу бандуристів. Спочатку виступали з невеликими концертами в кримських здравницях, на телебаченні тощо. Згодом невелика капела розрослася у великий творчий колектив. 1967 року на республіканському огляді студентської художньої самодіяльності педагогічних інститутів і педучилищ капела була нагороджена дипломом, а на республіканському фестивалі самодіяльного мистецтва, присвяченому 100-річчю з дня народження В. І. Леніна, — золотою медаллю. Їй було присвоєно звання народної.

1983 року народна капела імені С. Руданського виступала в Києві перед делегатами IX Міжнародного з'їзду славістів. Це був її 1200 виступ.

Своє мистецтво митці показали у Франції, де виступали на XV фольклорному фестивалі в Шато-Гомбері та фестивалі в Ніцці. Заслуженою нагородою капели стали золота і пам'ятна медалі. А всього різноманітних нагород у колективу близько сотні. Вони засвідчують зрілість його виконавської майстерності.

В репертуарі капели такі твори, як «Українська думка» В. Присовського, «Концертний козачок» в обробці М. Різоля, «Утоптала стежку» Е. Козака на слова Т. Г. Шевченка, «Мрія» О. Сандлера, «Світанок» В. Верменича, «Пассакалья» Г. Генделя, «Сіциліана» А. Гретрі, а капелі хори Д. Бортянського, М. Леонтовича та ін.

І закономірно, що саме в Ялті на базі народної капели та її послідовника — дитячого колективу був скликаний перший семінар керівників дитячих капел і ансамблів республіки. У ньому взяло участь понад 50 наставників юних з усіх областей України.

Своїми успіхами ялтинські капели завдячують людині щедрого таланту, невтомному ентузіасту О. Ф. Нирку. Набутими знаннями він щедро ділиться з вихованцями, особливо уважний до молодшого покоління. Саме діти, він вважає, є тим



О. Ф. Нирко
Фото. 1984.

благодатним ґрунтом, на якому міцно закріплюється, зберігається і в майбутньому розквітає народна творчість. Багато зусиль він докладає в роботі з дитячою капелою «Кримські проліски». У нього особлива педагогіка з індивідуальним навчанням, коли важке проникнення в мистецтво, праця думки і руху приносять кожній дитині радість, додають впевненості і бажання працювати.

Постійну увагу приділяє О. Ф. Нирко молодіжній, студентській капелі. Її учасники не тільки прилучаються до народної творчості, але й згодом стають активними



Капела бандуристів ім. С. Руданського Ялтинського педучилища. Фото. 1984.

6. Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

її пропагандистами. І. Сьомка, О. Даниліна, С. Ткачук, Н. Қазанцева, Т. Сенникова та багато інших не розлучилися з бандурою і після закінчення училища, створили свої капели, дуети, тріо там, куди дістали призначення на роботу. Оди з перших учениць Олексія Федоровича Л. Кожем'якіна стала викладачем української мови й літератури, у своїй школі прищеплює дітям любов до народної пісні, фольклору, навчає грати на бандурі. Колишній учень О. Кіндрачук, змінивши капітан теплохода, під впливом О. Ф. Нирка самостійно розучив ряд історичних дум, зайнявся історією кобзарства.

Сам О. Ф. Нирко також займається дослідженням кобзарства в Криму і на Кубані. В його бібліотеці десятки книг про кобзарів, збірки пісень і нот, матеріали про перебування відомих кобзарів у Криму, про місцевих виконавців. Він розшукував бандуристів із колись відомої на Кубані капели, дослідив їх творчість і відроджує пам'ять про них. Склали рукописний довідник бандуристів Криму й Кубані.

В селі Холмівцях Бахчисарайського району, де закінчився життєвий шлях ві-

домого кобзаря Євгена Адамцевича, з ініціативи О. Ф. Нирка був організований виступ народної капели. Бандуристи шанують пам'ять про невтомного збирача народного пісенного багатства А. Метлинського, який також жив у Криму.

О. Ф. Нирко створив своєрідний музей рідкісних інструментів. В його зібранні, зокрема, близько півтора десятка бандур: два інструменти братів Дмитра і Володимира Лазаренків, які грали в капелі в кубанській станиці Каневській в 20—30-ті роки, рідкісні бандури місцевих майстрів А. Цемка, П. Смолки, інструмент ялтинського бандуриста довоєнного часу В. Шаленого-Шуера, виготовлений І. Герживаном-Латієм, бандури відомих майстрів О. Корнієвського, Й. Склера та ін.

За двадцять років праці в Ялті більше як півтисячі вихованців О. Ф. Нирко прищепили любов до народнопісенних скарбів.

Виступ ялтинських капел завжди зворушує слухачів до глибини душі. Вони палко вітають бандуристів, висловлюють слова подяки О. Ф. Нирку за його натхненне служіння людям.

І. І. НЕЯЧЕНКО

Ялта

РІЗЬБЯР МИХАЙЛО ОРИСИК

Відомий майстер різьблення Михайло Васильович Орисик (1885—1946) народився в с. Вільці на Сянничині у родині селянина.

Ще малим хлопцем він виявив неабиякі мистецькі здібності. Добре рисував і композионував, використовуючи місцеві оригінальні мотиви з узорів народних вишивок та навколишньої природи, доповнюючи ранні твори своєю фантазією. Від батька та сусідів перейняв навички плоскої різьби. Читати й писати навчився самотужки, бо в селі школи не було. Завдяки здібностям став визначним народним митцем у створенні нових форм круглої різьби.

Під час першої світової війни, як солдат австрійської армії, 1915 року потрапив у російський полон, побував у Москві, Петрограді, Києві. Повернувшись 1921 року до рідного села, М. В. Орисик зайнявся різьбленням. Крім традиційних орлів, оленів, виконував і побутові сцени. Цікаво вирішив він твір «Червоногвардійці», створений за спогадами про революційні події в Петрограді. Його роботи передають подих нової історичної епохи.

М. В. Орисик також відомий як вихователь молодого покоління народних майстрів різьби по дереву. Навчив таємниць цього мистецтва і своїх п'ятьох синів: Івана, Онуфрія, Василя, Андрія та Степана. На жаль, найстаршим синам не пощастило. Іван за створення барельєфного портрету В. І. Леніна у травні 1945 р. був замучений бандитами українського націоналістичного підпілля, Онуфрій і Василя було вивезено на примусові роботи до Німеччини. Онуфрій там помер, Василь нині продовжує батьківські традиції далеко за межами рідної Батьківщини. Наймолодші сини Андрій та Степан — члени Співки художників СРСР, успішно розвивають мистецькі тра-

диції на Україні. З числа вихованців М. В. Орисика слід згадати заслуженого діяча мистецтв України скульптора В. Одрехівського, народних митців А. Сухорського, І. Красовського, О. Стецяка (1914—1959), Г. Беича, В. Бенча та ряд інших.

У 1945 р. М. В. Орисик переселився на Україну в с. Гутиську поблизу містечка Бережани на Тернопільщині. Доля старших синів остаточно підірвала його здоров'я і він помер у с. Гутиську 17 березня 1946 р.

Про багатогранний талант і тонку майстерність М. В. Орисика як різьбляра і самодіяльного художника свідчать понад сто його рисунків і замальовок, створених в 1931—1935 роках і використаних як зразки для різьбярських виробів¹. Вони вражають неабиякою точністю технічного виконання, досконалістю, творчою фантазією автора. Обдумуючи твір, він кілька разів змінював контури зображень (що добре видно на малюнках), шукаючи бажану форму, динамічність образу. Переконавшись, що потрібний образ створено, наводив остаточні контури малюнка. В роботі використовував олівець і лише зрідка акварельну фарбу.

Його рисунки переконують, що їх автор постійно розвивав кращі традиції лемківського народного різьбярства, значно розширив тематичні межі виробів, урізноманітвив їх зміст, створив нові форми круглої різьби.

М. В. Орисик фактично не відмовився від традицій лемківського різьбярства, основу якого складало зображення диких тварин і птахів, рослинного світу навколишньої природи. Форма виробів від покоління до покоління майже не змінюва-

¹ Малюнки зберігаються в автора статті.

лася, але досить помітною була особливість «різків» того чи іншого майстра. Переважно це були фігурки орлів з розкритими або складеними крильми, рідше оленів, вепрів, лисиць. Михайло Орисик, хоч і продовжував різьбити орлів і лісових тварин, але завжди шукав нових форм для виробів, намагався надати їм особливої динаміки, відваги, рішучості.

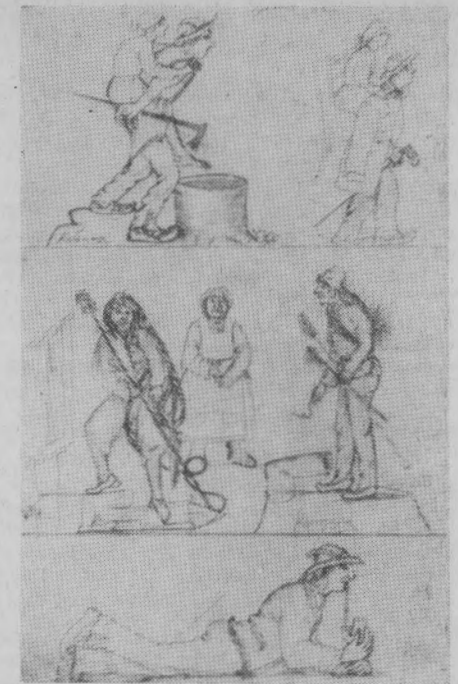
Він вдало стилізував їх і на побутових предметах, на ручках до палиць, попільничках, чорнильницях. Сповнені творчої фантазії малюнки чорнильниць «Ведмідь з довбнею», «Лежачий ведмідь», «Вовк», «Олень». Викликають інтерес композиції люльок у вигляді голови барана, собаки, лева та інші.

Популярністю користувалися різьблені палиці Михайла Орисика. Малюнки тридцяти їх зразків свідчать про широкий діапазон творчих здібностей майстра. Немає сумніву, що він проектував і створив значно більше декоративних і побутових палиць, ручки яких скомпоновані переважно як стилізовані зображення птахів і тварин — голів орлів, лелек, левів, собак, коней, лап тварин.

М. В. Орисик був оригінальним майстром у створенні декоративних рослинних орнаментів, традиційних на Лемківщині, які скомпоновував з листків клена, явора, дуба, жолудів, гірських квітів. Нерідко вирізьблював гілки винограду з листям і гронами. Створював декоративні композиції для дерев'яних скриньок, з'єднуючи у відповідній симетричній формі гілки винограду з дубовою та доповнював композицію рожею, ромашкою. Малював і вирізьблював також букети, якими лемківські вишивальниці оздоблювали хустки, кошушки і кожушанки.

Тонкий талант, мистецьке відчуття симетрії геометричних форм проявив М. В. Орисик при створенні декоративних культових композицій. Пишність барокового стилю композицій, величність і динамічність форм митець дуже вдало поєднує з народним лемківським рослинним орнаментом. Такі композиції створив майстер для прикраси «царських врат», підсвічників тощо.

Найвиразніше проявився талант М. В. Орисика у створенні побутових сцен, що було на той час цілком новим у мистецтві народного різьблення. До нього побутових сцен з життя лемків ніхто не різьбив. Характерні з цього погляду його рисунки «Лемко грає на дуді», «Мисливець», «Два діди», «Людина з люлькою», «Усміхнена лемкиня», «Дівчина в корсеті», «Лемко», «Дівчина на скелі», «Дівчина і парубок на гойдалці», «Коминяр», «Дівчина з цебриком», «Лемко-дротар», «Лемко-стругач» та інші. Безперечний інтерес становить сцена перевезення бочки з оселедцями грюма купцями. Один з них сидить на бочці, імітуючи біль у животі, другий робить вигляд, що штовхає бочку з усієї сили, а сам стоїть позаду бочки на санях. Лише третій щосили тягне сани. Для попільнички «Два гурбоші з коритцем» митець використав народні перекази про казкових гномів (гурбошів), які нібито поселяються в лемківських хатах (зви-



М. Орисик. Малюнки побутових сцен. Папір, олівець. 1933.

чайно, десь у глибоких щілинах) і, залежно від характеру господарів, уночі здійснюють на садибі добрі вчинки (чистять коней, корів, доглядають дітей) або ж всілякі прикросі (висипають із засіків зерно, перекидають снопи, заплітають гриви і хвосту коням, дразнять тварин та дітей тощо).

Рисунки 1934—1935 років свідчать, що різьбяр розпочав роботу над композиціями картин та різьбленням композицій побутових сцен з селянського життя, на яких відтворені конкретні особи — земляки митця. Так, на малюнку «Лемківські музиканти» зображено трьох братів — Федора, Григорія та Івана Котів, музикантів із села Кам'янки на Сянничині. Один з братів грає на басі, два на скрипках. На кількох малюнках впізнані портрети односельчан М. В. Орисика. А портрет сусіда Василя Красівського зроблений на рівні митця-професіонала.

У 1936 році М. В. Орисик створив дерев'яну скульптуру «Лемко» майже в натуральну величину. Це був чи не найкращий мистецький твір народного різьбляра, що приніс йому заслужене визнання. Згодом митець вирізьбив ще кілька різних варіантів «Лемка».

Багатогранна самотужня творчість талановитого лемківського митця чекає на дальше більш глибоке і ґрунтовне дослідження. Творчість М. В. Орисика слід трактувати як школу народної лемківської різьби. Його твори з дерева — справжній скарб багатьох музеїв західної Європи, а також приватних колекціонерів.

І. Д. КРАСОВСЬКИЙ

Львів

СТАРІ Й НОВІ ПІСНІ ЦЕБРОВА

Село Цебрів розташоване за двадцять кілометрів на захід від Тернополя. Колись воно належало до Тернопільського повіту, а нині входить до Зборівського району. В ньому автор цих рядків записав протягом 1957—1960 років, коли ще навчався в школі, працював у колгоспі, сотні пісень, прислів'їв, приказок, загадок. Відсилав їх тоді в Інститут мистецтвознавства, фольклору і етнографії АН УРСР, за що отримував подяки від його директора М. Т. Рильського.

Село цікаве з огляду на історичні події, які тут відбувалися. Про деякі з них варто розповісти і одночасно подати пісні, записані від мешканців села, його виходців.

Перед нами пожовклий від часу папірець з вицвілою печаткою. Його знайшов шофер Ярослав Волошин серед різних старих речей, які зняв з горища, коли перебудовував хату. В писаному польською мовою донесенні на ім'я Тернопільського староства говорилося, що в ніч на 3 квітня 1887 року житель села Цеброва Мартин Боднар, 48 років від роду, повісився. Причина: злидні, нестатки, хвороби в сім'ї, а до того недавно ще й хата згоріла. І на закінчення в документі йшлося про дозвіл у староства на те, щоб поховати самогубця. Підпис: Іван Щепанюк, вїт; поруч — хрестик, видно, навіть вїт у Цеброві був неписьменний.

Як опинились папери на горищі хати, з'ясували одразу. Старі люди пригадали чує від батьків і дідів: тут і мешкав сільський вїт, залишивши на згадку майбутнім поколінням звинувачувальні документи. Серед них і оцей, може, чи не найстрашніший.

Майже через десять років після того, як було написане це доносення вїта, в Цеброві біля сільської канцелярії зійшлися люди, щоб обрати посланця до віденського парламенту. Боротьба була не з легких. Місцевий поміщик Гараніх, ненаситний визискувач, поставив собі за мету — здобути на виборах більшість голосів. Розіслав по навколишніх селах вірних слуг з багатієм, щоб підмовляли, підкуплювали виборців. Та, незважаючи на безпросвітні злидні, чимало селян відмовилось од подачок пана. Вони хотіли послати до Відня людину, яка б захищала їхні, бідняцькі, інтереси. Такою людиною був Іван Франко. Його кандидатуру висували селяни Тернопільського повіту.

Збереглися перекази про те, як відбувалися вибори. В кімнаті канцелярії, де стояла урна для голосування, сиділи пан Гараніх і кілька сільських багатіїв. Відаки, чекаючи початку виборів, юрмились у сінях. Більшість з них була однієї думки, — голосувати за свого посланця, деякі, переважно заможні, вагались. Таких і використав пан, пообіцявши «винагороду» за голоси. Пізніше народ назвав цих двоєдушних «хрунями». Оголосили підсумки виборів. Посланцем до Відня, з'ясувалось, «обрано» Гараніха. Біднота одразу ж зчинила бунт, відібрала од вїта громадську печатку. Зляканий пан втік через вікно і негайно оповістив про все у Золочів, де стояли жовніри. Ті не забарилась.

Надвечір вони оточили село і нікого не випускали. Все ж декому вдалося утекти, а більшість заколотників заарештували.

З тодішніх мешканців села нині в живих не лишилося жодного. Та люди добре пам'ятають цю історію, не забули і прізвищ заарештованих. Серед них — Луць Кузьма, Іван Ворона, Петро Зварич з сином, Степан Базюга, Петро Кудрик з своїм старим батьком та багато інших. Коли керівники бунту були спіймані, пай велів принести з конюшні ланцюги і закувати бідолашних у кайдани. Наступного дня їх етапом відправили в Тернопільську тюрму. Так розправився Гараніх і його помічники з тими, хто насмілюся повстати проти нього.

У в'язниці бунтарі склали пісню, яка згодом стала народною:

Сидів я в гарешті,
Терпів я неволю,
Завше нарікаю
На нещасну долю.
На льос' нещасливий,
На ті вороженьки,
Що ми тут всадяли.

А ті вороженьки
Такі хруні буди,
Що нас за вибори
В кайдани закули,
В кайдани закули,
В гарешту завели,
За ті вибори
Життя мені звели.

Пісня записана у Цеброві в грудні 1959 року від Катерини Луківни Кузьми-Райдель, батько якої був заарештований.

Згадуючи про ці криваві вибори, І. Франко в статті «Русько-польська згода і українсько-польське братання» в 1906 році писав:

«Міністр внутрішніх справ Казимір Бадені, їдучи до Відня з інспекції Львівського намісництва, де видав докладні вказівки для проведення виборів, зупинився на пару днів у Кракові і там, на якимсь панськیم зібранні, виголосив промову, в якій з цинізмом, з натиском заявив: «Вибори в Галичині відбуваються цілком легально». І це в ту саму пору, коли біля моїх вікон у Львові день-у-день виводили десятки закованих і скатованих селян (русинів і поляків), яких тягнуно до в'язниці за вбивства виборчого комісаріату, коли до мене, хворого, німечного і розбитого, день-у-день і ніч-у-ніч надвигали розполохані «легальні вибори» міщани та селяни то з Комарно, то з Цеброва, то з Мостиська, то з Перемишського, то з бозна-яких інших повітів, благаючи поради, й бодай захисту, переночувати їх та прогудувати кілька день, поки минуть страховища легальних виборів».

Слова міністра графа Бадені розтелеграфовано скрізь по світі, і заграничні газети не хотіли приймати дописи про Галицькі вибори, заслоняючись тим, що прецінь ексценція граф Бадені запевнив торжественно, що вибори відбуваються легально. А Львівська прокуратура конфіскувала статті про вибори та дописи з провінцій про вбивства, каліцтва та масові арештування»².

З творів, записаних у Цеброві, особливо цікава пісня, яка, очевидно, набула поширення під час першої світової війни.

Ой ти, козаче,
З руського краю,
Прийди до мене,

Я тя кохаю.
Моя хатина
Сніпками крита,

¹ Льос (польськ.) — доля.

² Літературно-науковий вісник, т. XXXIII, 1906, стор. 157—158.

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

Прийди, козаче,
Хоч буду бита,
Хоч буду бита.

Знаю за кого,
За козаченька
Молоденького».

Записано її від Д. В. Чорного в березні 1963 року. Із згадок сусідок К. Л. Кузьми-Райдель і К. І. Мороз ця пісня була дуже поширеною після 1915 року, коли стояв у цих краях фронт і солдати російської армії братались з місцевими мешканцями, деякі з них обирали собі тут наречених, одружувались.

А ось пісня, в якій тривога за долі людей, за життя, яке топиться в крові війни:

Течуть ріки криваві
Зі Львова до Відня,
Вирядилам на війню
Три синочки рідні.

Ой, господи милосердний,
Змилуйся над нами,
Коли з наших рідних людей
Тече кров ріками.

Її записано від К. Л. Кузьми-Райдель в грудні 1959 року. Народилася вона 1888 року, померла 1970. Прізвище Райдель по чоловікові, який був за національністю чех. Одружились, коли стояв фронт у 1915 році. Йосиф Йосифович Райдель після першої світової війни залишився проживати в селі Цеброві. Помер 1957 року.

Пісня про колір чорний була поширена в 20-і роки, коли масово виїздили на заробітки за кордон. В ній оспівується гірка доля в еміграції. Для бідняків не було щастя на батьківщині, нема його й на чужині.

Я співаю кольор чорний,
Бо це кольор мій,
І тобі одній покорий
Я співаю кольор чорний,
Бо це кольор мій,
Бо це кольор мій.

Життя моє сумне було,
Як і кольор той.
Як згадаю те, що було,
Те, що було, та й минуло.
Облиюсь слізозой,
Облиюсь слізозой.

А тепер я сиротина,
То певная річ.
Нема в серденьку спокою,
Вона сумно, як порою,
Осіняня ніч,
Осіняня ніч.

А як колінь смерть спіткає,
В чужині мене.
В чужу землю поховать,
Хреста ніхто не поставить
І не веспом'яне,
І не веспом'яне.

І на гробі не заплаче
Ніхто по мені.
Хіба чорний круж закряче,
Темна хмаронька заплаче
Дощем по мені,
Дощем по мені.

Тяжко, важко тут, на гробі
До судного дня,
Ніхто не прийде в жалобі,
Не заплаче тут на гробі —
Тільки ніч одна,
Тільки ніч одна.

Пісню записано 1963 року від Б. В. Чорного (1913 року народження, працював у місцевій восьмирічній школі вчителем музики. Нині на пенсії). Її варіант записано також від жительки міста Тернополя А. М. Лотоцької (з 1912 року народження), яка народилася і довго жила в Цеброві, співала цю пісню.

Навіки відійшли в минуле темні часи австро-угорського й польсько-шляхетського панування на західноукраїнських землях. Щасливо, в достатках живуть нині надзбручанці, трудівники колгоспного Цеброва.

Майже в кожній хаті телевизор, холодильник, пральна машина, газова плита, добротні меблі, килими. Близько двадцяти трудівників мають легкові автомашини. Будинки в селі стоять, наче писанки.

В ті часи, з яких починається оповідь про село, навіть вїт був тут неписьменний. За роки ж Радянської влади лише фахівців із вищою освітою із села вийшло понад сто.

— Що діти в садочку, коли батьки на роботі, що одягаються люди по-міському, що село з року в рік наче оновлюється, — каже секретар парткому колгоспу «Зоря» Олег Михайлович Ковальчук, — це тепер не дивина. Ви в душі людей загляньте — там вони, ті найразючіші зміни.

А що ж краще людську душу відкриває, як не пісня? Колись сумна, тужна від горя, на зразок згаданої арештантської. Тепер така, яку нині співають у Цеброві:

Розквітає Тернопілля,
Мов калина в лузі,
Своє щастя ми зустріли
В Радянськیم Союзі.

Зріє нива колосиста,
Сонце день приклякає,
Нас веде до комунізму
Партія велика!

Пісня поширена як у Цеброві, так і в інших селах області. Її співали і співають хори-ланки Заліщицького, Борщівського, Зборівського районів. Вона в репертуарі народного хору колгоспу «Перемога» (с. Більче Золоте) Борщівського району, від керівника якого Б. В. Мандріка — ветерана культосвітньої роботи і записана ця пісня.

Згадаємо ще дві пісні, записані в селі. Вони виражають любов і подяку партії за щасливе життя, за радість працювати на колгоспному полі.

Партіє любя, Вивела в люди,
Партіє мила, Люди-герої,
Ти нас любиши, Будемо всюди
Жити навчила, Йти за тобою.

Пісня записана від К. Л. Кузьми-Райдель в грудні 1959 року.

Всюди наше рідне поле
І рідні люди,
Всюди лине пісня щиро
І весело всюди.

А в колгоспі добре жити,
Добре працювати,
І про наше колективне
Господарство дбати.

Це заключні рядки з пісні, яка була поширена в 50-і роки. Записав її у Цеброві від Б. В. Чорного в жовтні 1984 року.

Ці пісні входять до репертуару колективів художньої самодіяльності хорів, ансамблів.

Тернопіль

Р. І. ПІНЬ

СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ ТА ВІЗЕРУНКА ЕСТОНСЬКИХ НАРОДНИХ ТКАНИН

Знайомство з мистецтвом будь-якого народу вимагає певних знань його природного середовища, історичного розвитку, а також уявлення про досягнення мистецтва народів, що територіально межують з ним.

Одним з джерел народного мистецтва є багата на форми і кольори природа. Темперамент кожного народу, його смак виявляються в своєрідності використання матеріалів, композиції, колориті. На підставі цих ознак можна робити висновки про художню майстерність і здібності того чи того народу. Самобутність народного мистецтва формувалась протягом багатьох століть шляхом синтезу досконалих зразків. Народна творчість розвивається завдяки постійному удосконаленню технічної майстерності.

Особливе місце в народно-прикладному мистецтві посідають кольори. Їх значення змінюється в певні періоди. Кольори відтворюють естетичні смаки народу, національні традиції, що потребує ґрунтовного вивчення його ставлення до колориту. Краса останнього відіграє значну роль у житті людини, оскільки кольорові предмети, що оточують нас, помітно впливають саме своїм забарвленням. Одні кольори викликають радісні відчуття, інші залишають байдужими, але є ще й такі, що відбивають тільки негативні емоції (смуток, жаль тощо). Предмети, з якими пов'язане приємне, вважаються красивими, та зрозуміло, що вони або конкретні явища можуть бути красивими тільки з точки зору людини. Але розуміння людиною барвистості докорінно різниться від її priznachennya у природі. Наприклад, більшість яскравих кольорів у світі тварин, які людина вважає прекрасними, часто є сигналом попередження або погрози (зокрема червоний, чорний, жовтий, навіть білий). Забарвлення в природі утворилося не просто собі, а внаслідок виконання певної функції.

Не слід забувати, що інформацію про зовнішній світ людина одержує на 80—90% завдяки очам. Відчуття гармонії барв притаманне майже кожному, внаслідок цього нам здаються гарними пастельні тони з достатньою кількістю білого або насичені чорним.

У північних народів природні рослинні фарби, які добували з листя, квітів, коріння, переважно утворювали пастельні жовтуваті, зеленкуваті й коричневі тони. Саме вони і були характерними для естонського народного текстилю до кінця 50-х років минулого століття, доки з'явилися анілінові барвники.

З давніх-давен у багатьох народів урочистим кольором — символом життя, гордості, відряди, здоров'я, краси і кохання — був хвилюючий червоний. Йому слов'яни надавали ще значення оберега. Від Скандинавії до Сибіру червоний колір одержували з коріння підморенника, а яскраво-червоний — з деревини червоного дерева, але використовували також і кошеніль. Червоний колір займає почесне місце в

текстилі естонського народу: різні його відтінки домінували у візерунках поясів і на поздовжньо-смугастих спідницях, характерних для XIX століття. В цей період одноколірні червоні спідниці вдягали наречені, але вони були поширені тільки в деяких місцевостях, зокрема у Вільянді. Червоний колір був символом радості й життя. Його не вводили в траурні спідниці й пояси.

Заспокійливий зелений колір — символ весни, надії, юності, кохання — широко використовувався для народних смугастих спідниць й покривал.

В естонському народному мистецтві помітне місце зайняв і синій колір. Ним оздоблювали покривала для саней і возів, а також його вводили в смугасті спідниці. Через те, що в північній природі у рослинах синій колір рідко зустрічається, використовували індіго і кампешеве дерево. В XVII і XVIII століттях дорогі закордонні фарби застосовували виключно для оздоблення цінних речей. Тільки на рубежі XVIII і XIX століть синій колір поширився на різні види одягу. Цікаво буде відзначити, що ще в давнину він вважався кольором різних богів, що відводив від людей різні лиха. Юнона, давньоримська богиня, завжди зображалася тільки в синьому одязі. Для стародавніх германських народів синій колір був символом вірності, наполегливості тощо.

В пращурів естонців білий колір був траурним. Померлих ховали тільки в білому одязі без будь-яких прикрас. Чоловіки і жінки зберігали свої весільні сорочки для похорону.

З середини XIX століття на островах Сааремаа і Хійумаа, а також у віддалених околицях західної Естонії почали носити особливий траурний одяг, що вирізнявся темним колоритом, позбавленим червоних тонів. Для траурних поясів характерні чорний, темно-синій і темно-зелений. Шапки плели на спицях з темно-синіх і білих ниток. У парадній міхкі траурні очіпки оздоблювали білою або чорною вишивкою. У другій половині XIX століття набуває поширення міський вид одягу. Саме тоді червоний колір, який раніше був основним в одязі нареченої, поступився білому, а чорний остаточно став траурним.

У народному мистецтві поряд з символікою кольору важливе місце займає символіка візерунка. Знакові елементи, що утворювали стародавній орнамент, нерідко були пов'язані з магією. В більшості випадків вони складають дві основні групи: перша — відштовхуючі мотиви, друга — ті, що приносять щастя.

Протягом тисячоліть у різних народів сформувалася особлива, індивідуальна знакова система орнаменту, характерна тільки для них або споріднених груп. Разом з тим внаслідок історичних контактів цілий ряд семіотичних знаків став загальним для багатьох народів. Символіка візерунків мала визначне поняття. Найдовше вона збереглася в предметах, пов'язаних з ритуалом, сімейною обрядовістю. Для ілюстрації сказаного розглянемо серед естонських народних тканин весільні килими-покривала з червоним тлом, характерні для західної Естонії, які ще в другій половині XIX століття зберігали

свою семантику. Ними покривали сани і ліжка. Вони були поширені в парафіях Вігала, Мяр'ямаа, Ліхула, Мартна, Кірбла. Композиція таких килимів-покривал, виготовлених виборною технікою або вишитих, переважно була асиметрична і складалася з серцевини і бордюра. Для оздоблення килимів використовували геометричні, рослинні і зооморфні мотиви. В залежності від їх призначення мотиви орнаменту килимів у більшості випадків були пов'язані з стародавньою і новітньою символікою знаків. Наприклад, змієвидні лінії оберігали від усякого зла, восьмикутні зірки приносили щастя; петлистий квадрат — знак безкінечного щастя; колодязь — також символ щастя. На цих виробках ще зображували жіночі й чоловічі фігури,

МУЗИЧНИЙ МУЗЕЙ В ПОЛТАВІ

Полтавський музичний музей створено зовсім недавно — 1978 року, в день святкування 75-річчя з дня заснування Полтавського музичного училища ім. М. В. Лисенка, але він уже користується великою популярністю.

В основу експозиції покладено численні фотографії, рукописи, друковані твори композиторів-полтавчан, програми та афіші багатьох концертів, листи, журнали, портрети, грамзаписи, музичні інструменти тощо. Експозиція складається з трьох великих розділів — «Микола Віталійович Лисенко», «Полтавське музичне училище» і «Музична Полтавщина».

В першому експонуються рідкісні матеріали про наукову, фольклористичну, композиторську і диригентську діяльність видатного українського композитора-класика М. В. Лисенка. Привертає насамперед увагу збірка українських народних пісень з бібліотеки композитора, помічена його особистою печаткою. Інше видання, датоване 1868 роком, має автограф відомої української письменниці Марко Вовчок, яка в короткій анотації характеризує народні пісні, аранжировані М. В. Лисенком.

З одинадцяти клавирів опер композитора експонуються перші видання — «Тарас Бульба» і «Коза-дереза». Поруч — кілька концертних програм різних років, складених переважно з його творів, а також театральні афіші 1928 р. про постановки його опер у Полтаві.

Окремі фотографії — свідчення тісних творчих зв'язків М. В. Лисенка з видатними діячами музичного мистецтва Росії — М. А. Римським-Корсаковим і П. І. Чайковським. Кілька листів і фотографій розповідають про активну участь композитора у відкритті пам'ятника І. П. Котляревському в Полтаві 1903 року. Чимало експонатів свідчать про дружбу М. В. Лисенка з відомим бандуристом Остапом Вересаєм, і, зокрема, про їх перебування в Петербурзі у 1875 році. Поруч — фотографії хороших колективів, якими керував композитор під час гастролей у Лубнах і Полтаві.

Представлений в експозиції авторський рукопис статті про М. В. Лисенка ректора

коней і оленів, церкви, млини, домашніх тварин і птахів тощо. Пишний орнамент мав досить соковиті тони, тлом служив червоний — символ життєрадісності, кохання. Весільні килими-покривала з червоним тлом і надзвичайно багатою символікою, що виготовлялися на землях західної Естонії, безперечно, становлять для дослідників народного мистецтва великий інтерес. Також ґрунтовного вивчення потребує семантика естонських поясів і плетених виробів. На думку автора, це сприятиме глибшому вивченню регіональних і локальних особливостей при комплексному вивченні народного мистецтва.

К. К. КОНЗИН

Тарту

Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка професора М. О. Грінченка.

Завершується експозиція першого розділу урядовою постановою від 30 листопада 1944 року про увічнення пам'яті відомого українського композитора, у відповідності з якою ім'ям М. В. Лисенка названо ряд музичних закладів нашої республіки.

У другому розділі представлені матеріали про одне з найстаріших на Україні Полтавське музичне училище ім. М. В. Лисенка. Тут готують музичних працівників середньої кваліфікації з семи спеціальностей. За роки свого існування училище виховало чимало відомих діячів вітчизняної музичної культури.

Експозиція розпочинається фотопортретом організатора і першого директора училища Д. В. Ахшарумова (1864—1938), який був і засновником відділення Російського Музичного товариства в Полтаві в 1899 році.

Старі фотографії, програми та рецензії на концерти Полтавського симфонічного оркестру періоду 1903—1912 років зафіксували його гастролі по містах Росії. Зберігаються матеріали і про діяльність другого директора училища заслуженого артиста УРСР та заслуженого діяча мистецтв РРФСР О. Г. Єрофеева (1884—1968).

У фотокопії програми концерту за 1921 рік на користь голодуючих Поволжя і старій театральній афіші зазначено творчий склад Полтавської опери. Серед солістів — І. С. Козловський, В. Т. Старостинська, М. С. Зубов, Ю. В. Авраменко, Н. М. Манська, хормейстер О. В. Свешніков, диригент О. Г. Єрофеев.

В цьому ж розділі представлена діяльність третього директора, педагога, диригента і композитора Ф. М. Попадича (1877—1943). Серед експонатів — збірки пісень під його редакцією та окремі видання творів — пісні «Кроком крицевим», «Праця єдина з неволі нас вирве», сюїта «Якимівська трагедія» (рукопис автора), що присвячена героїчній боротьбі робітників-залізничників Полтави в період громадянської війни.

Програми концертів, статті з газет та музичних журналів 20-х років розповідають про активну концертну, музичну і громадську діяльність Д. В. Ахшарумова,

О. Г. Єрофеева, Ф. М. Попадича, В. С. Оголевця.

Окремі планшети і вітрини цього розділу знайомлять відвідувачів з великою культурно-масовою, шефською і концертною роботою Полтавського музичного училища ім. Лисенка.

Останній розділ «Музична Полтавщина» найбільш широкий. Його експозиція містить цікаві матеріали про легендарну Марусю Чурай (1625—1653), самобутню співачку-складальницю українських пісень. Коротка анотація до її портрета підкреслює велике значення пісенної творчості талановитої полтавчанки для розвитку української музичної культури. Адже саме народна традиція приписує їй складання пісні «Ой не ходи, Грицю», на основі якої написані чудові літературні та музичні твори М. П. Старицьким, В. С. Олександровим, О. Ю. Кобилянською, В. Д. Кирейком, а М. В. Лисенко включив до своєї опери «Наталка Полтавка» безсмертні перлини — «Віють вітри», «Видно шляхи полтавські», «Чого вода каламутна» та пісню «Засвістали козаченьки» до опери «Тарас Бульба».

В цьому розділі експонується портрет талановитого бандуриста з Полтавщини Остапа Вересая (1803—1890), відомого виконавця історичних дум та народних пісень.

Почесне місце займають матеріали про композитора, хореографа, фольклориста і диригента професора В. М. Верховинця (Костіва, 1880—1938) — організатора першого на Україні жіночого театралізованого ансамблю — Жінхорансу.

На спеціальному планшеті вміщено фотографії діячів музичного мистецтва — композиторів, співаків, музикознавців, диригентів, життя і творчість яких пов'язані з Полтавщиною. Зокрема, експонуються ці-

каві матеріали про П. І. Чайковського, Г. М. Давидовського і А. П. Тимчинського.

На одному із стендів показано розвиток на Полтавщині кобзарського мистецтва, від народних співаків-бандуристів дореволюційних часів до сучасних капел бандуристів. Цікаво, що одна з них (керівник В. А. Кабачок, 1892—1956) в 1931 році переросла в зразкову капелу України, а в 1935 р. — у Всеукраїнську капелу бандуристів. Нині це професіональний колектив — заслужена ордену Трудового Червоного Прапора капела бандуристів Української РСР.

У центрі музейної кімнати — оригінальний старовинний рояль. Цей інструмент належав музикознавцю, педагогу, композитору, фольклористу А. В. Едлічці (1819—1894), який довгий час працював у Полтаві. Його музею подарувала старший викладач Полтавського педагогічного інституту Г. В. Оголевець, дочка відомого музикознавця В. С. Оголевця.

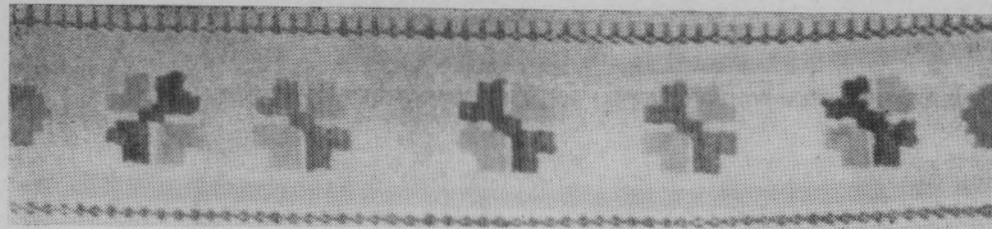
Закінчується експозиція матеріалами про участь багатьох педагогів і учнів Полтавського музичного училища у Великій Вітчизняній війні.

Музей відвідують шанувальники музичного мистецтва, студенти, робітники, колгоспники, учні шкіл, туристи.

При музеї працюють Ради музею та актив педагогів-ветеранів музичного училища, які на громадських засадах виконують обов'язки екскурсоводів, лекторів і систематично готують ювілейні виставки про музичних діячів, композиторів, співаків тощо. Діє молодіжний семінар громадських екскурсоводів з учнів музичного училища ім. Лисенка, яким керує педагог-музикознавець училища А. А. Дзюба.

М. А. ФІСУН

Полтава



Хроніка

РЕСПУБЛІКАНСЬКА ВИСТАВКА ТВОРІВ САМОДІЯЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

На початку року в Центральному виставочному павільйоні Міністерства культури УРСР діяла Республіканська виставка образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та робіт фотолюбителів. Вона організована в рамках Всесоюзного огляду самодіяльної художньої творчості, присвяченого 40-річчю Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні. У ній взяли участь 662 особи, люди різних професій і віку.

Виставка стала звітом не тільки аматорів, а також і працівників культосвітніх установ різних систем, в першу чергу Міністерства культури УРСР. Була проведена велика й різноманітна робота, зокрема організовано близько 18 тис. великих і малих виставок на підприємствах, у цехах, школах, різних установах, клубах та Будинках культури республіки.

Протягом трьох днів проводилися дні ремесел, під час яких виступали самодіяльні художні колективи Київщини, Ровенщини, Полтавщини і Тернопільщини, майстри демонстрували способи виготовлення виробів. Так, Г. З. Близнюк з Миронівки Київської області, учасниця двох Всесоюзних виставок на ВДНГ СРСР в Москві, малювала елементи орнаментів, властивих народній вишивці Київщини, розповідала, як розмістити візерунок на моделі одягу і виконати різні техніки вишивки. Виготовлення сопліки показував заслужений артист УРСР Є. М. Бобровников, майстри вчили нанизувати бісером, робити витинанки, розписи саморобним пензликом, плести з рогами та лози, ювелірно обробляти кістку.

В експозиції широко були представлені різні види й жанри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, але найбільш багатшу частину виставки склав живопис. Це — сюжетні композиції, портрети, натюрморти та пейзажі.

Помітне місце займали роботи аматорів старшого віку — ветеранів Великої Вітчизняної війни І. І. Лисенка, А. С. Гунька, С. Т. Косенка, В. М. Аридіна, К. Ю. Ляшенка, О. Ф. Литвина та ін. Характерною

рисою багатьох їх творів є прагнення до багатозначності, внутрішньої змістовності образу.

Правдиво зображує колишнього командира взводу підрильників М. Колотила заслужений майстер народної творчості УРСР І. І. Лисенко з села Золотоношки Черкаської області. Перед нами портрет-розповідь про сільського трудівника-хлібороба, його рідне село. Портрет сприймається не тільки як зображення конкретної особи, а узагальнюючий образ радянської людини, яка захищала Країну Рад.

У заслуженого майстра народної творчості УРСР А. С. Гунька з Харкова інше вирішення воєнної теми. Його роботи «Парад на Красній площі 7 листопада 1941 року» та «Карпатський рейд ковпаківців» викликають асоціації з народною думою. Скупа кольорова гама, відсутність дрібних деталей, але разом з тим відчувається загальне внутрішнє напруження суворих днів війни. Рішучість, переможна урочистість характеризують ці полотна.

Художник-аматор І. В. Габришин з м. Вінниці створив глибоко епічний твір «Хліб — фронту», який за емоційною наснаженістю, вирішенням теми можна віднести до кращих творів самодіяльного мистецтва.

Заслужують на увагу і такі композиційні розробки теми, як «Жнива 1943 року» О. Ф. Литвина з Полтави, «Форсування Дніпра» В. М. Аридіна з Донецька, «Чернігівські партизани після бою» О. І. Карпенка з Чернігова, «Партизани» М. П. Букатевича з Волинської області та багато інших, в яких ветерани просто й скромно розповідають про духовну красу радянського народу, що вистояв й захистив мир.

Образ матері, яка завжди, доки житиме, зустрічатиме День Перемоги з листами сина, з останньою його фотографією з фронту, вирішується художниками В. А. Свідінським з Донеччини та В. С. Трясуновим з Криму в притаманному для кожного з них стилі, характері. Ці твори надовго зупиняли відвідувачів.

Позитивна особливість виставки — значна кількість портретів, що не характерна для самодіяльного художника. Експонувалися портрети учасників Великої Вітчизняної війни: «Портрет медсестри Миткевич Т. О.», яка брала участь у Сталін-



Вироби петриківських майстрів Дніпропетровської обл.
Фото. 1983.



М. Я. Профус.
Рушник. Полотно. Вишивка.
Берегове Закарпатської обл. 1984.

градській битві, в боях на Курській дузі, за Берлін та залишила свій автограф на стінах рейхстагу (Л. О. Сорокати з Хмельниччини), «Портрет ветерана війни полковника у відставці Андрущенко Т. Ф.» (Л. М. Орленко із Запоріжжя); портрет-розповіді: «Зв'язкова партизанського загону» (І. І. Гендін із Сумщини), «Портрет батька» (О. П. Радзіховський з Києва); автопортрети: С. Т. Косенка, О. В. Зеленського. Всі названі роботи пройняті симпатією художника до образу, що, безсумнівно, передається глядачеві. Гострою психологічною характеристикою наділені образи О. І. Булатникова («Королиха»), В. М. Навроцького («Учасник трьох воєн»), Г. О. Облакова («Кузьмич») та інших.

Різноманітно були представлені в експозиції найулюбленіші види живопису аматорів — натюрморт та пейзаж. Твори Ю. С. Краснокутського «Проталини» і «Літо» овіяні романтикою закоханості в рідну природу. Прнємні хвилюючі асоціації викликають роботи черкаського аматора Ф. М. Блинова «Весняний Дніпро», київського — Л. А. Томашука «Лісова хаща».

Широко, з чітко окресленими локальними особливостями була представлена вишивка.



М. В. Василячук.
Доріжка. Вовна, ткацтво.
Шешори Івано-Франківської обл. 1983.

Вишивальниці виявили свій талант у створенні не тільки традиційних рушників, але й дитячого одягу, чоловічих сорочок та жіночого вбрання. З успіхом експонувалися роботи майстрів народної вишивки з Ровенської, Харківської, Чернігівської, Чернівецької, Івано-Франківської областей. Вмілим виконанням, використанням різних технік та їх застосуванням у сучасних моделях одягу, серветках, доріжках, скатерках відзначалася вишивка закарпатських та львівських майстрів. Характерно, що майже кожний майстер, використовуючи місцеві особливості народної вишивки, виявляє свій індивідуальний стиль. Соковита кольорова гама з переважанням червоних та жовтогарячих барв, властива декоративним панно «Святковий» і «40 років Перемоги» О. О. Гасюк з м. Вижниць. Майстерно виконали рушники та блузи Н. Черняк та Л. Бієнко з Чернігівщини, оздоблені ажурними смугами ніжної білої вишивки на білому та сірому тлі. Сучасною і глибоко народною в своїй основі була жіноча блуза М. Чудної, закоханої в рідну полтавську вишивку.

Значне місце в експозиції відводилося ткацтву. Поряд з тематичними творами кралецьких ткаць та майстрів із Закарпаття успішно демонструвалися орнаментальні вироби. Так, у роботах майстра з Миколаївщини Т. Базилевської-Барташевич чітко окреслений, індивідуальний стиль, що утворився на основі органічного взаємозв'язку місцевого ткацтва та кралецької техніки. Схвальну оцінку дістали її рушники «Ніжність» та «Сріблястий». Ціка-



Т. А. Базилевська-Барташевич.
Рушник. Полотно, ткацтво.
Миколаїв. 1984.

вим осередком народної тканини є село Бахмутівка Новоайдарського району Ворошиловградської області, з якого було представлено рушники П. В. Котової та Н. Л. Журавльової, доріжки М. М. Косиної. Вони привертають увагу своєрідною ритмікою дрібних орнаментальних мотивів, стриманою кольоровою гамою. Різноманітні композиційні побудови на основі поєднання геометризованого червоного рослинного орнаменту з білим тлом продемонстрували у роботах майстрів народної творчості Закарпатської області М. Я. Профус, І. С. Дерцені, К. Д. Антолюк. Досконало володіє секретами ткацтва рідного села Шешорів Івано-Франківської області і створює яскраві барвисті твори М. Василячук.

До експозиції виставки ввійшли гончарні вироби майстрів з Чернігівщини, Волині, Київщини, Закарпаття і Тернопільщини. Захоплення викликали вироби з глини — свищики, іграшки та тематична скульптура дітей, які вчать в дитячій студії народної кераміки, створеної при Музеї народної архітектури та побуту УРСР в Києві.

Широко був представлений такий вид народного мистецтва, як нанизання бісером. Показали своє вміння використовувати колір при створенні найрізноманітніших



О. М. Пажимський.
Подільський орнамент.
С. Сомчики Хмельницької обл. 1984.

орнаментальних мотивів майстри Львівської, Харківської, Донецької, Запорізької, Закарпатської та Київської областей. Художнім смаком відзначилися твори майстрів Львівської області — О. І. Сатурської, Н. К. Сатурської, Л. М. Ковалевич, О. Я. Фугуйми, О. Ф. Возниці. Різноманітністю орнаменту, витонченістю технічного виконання, ефектним звучанням багатогамної кольорової гамми помічені твори талановитого майстра З. Р. Краковецької.

Помітне місце в експозиції займали твори молодих майстрів декоративного розпису села Петриківки на Дніпропетровщині, учнів заслуженого майстра народної творчості УРСР Ф. С. Панка. Життєствердуючий, святковий настрій барв, філігранність специфічного петриківського орнаменту і разом з тим прагнення знайти власний почерк — властива риса молодих авторів.

Від старшого покоління у виставці брали участь заслужений майстер народної творчості УРСР М. К. Муха з Черкащини та сестри Ірина й Софія Гоменюки з Умаїщини. Збереження традицій в загальновідомих народних сюжетах, як «квітка», «птаха серед квітів», лаконізм кольорового забарвлення і чистота індивідуального стилю притаманні цим роботам.

В основу творчості бібліотекаря з Херсонської області Л. Вітковської і робітника з Хмельниччини О. Пажимського покладено декоративний розпис відомого майстра Київщини Ганни Собачко-Шостак.

Республіканська виставка стала справжнім святом у культурному житті столиці України.

Київ

Л. П. ГУРА

ВЕЛИКІЙ ПЕРЕМОЗІ ПРИСВЯЧЕНА

У Запорізькому художньому музеї експонувалася виставка творів самодіяльних художників та аматорів декоративно-прикладного мистецтва, членів обласного об'єднання «Самоцвіти Запоріжжя». Вона проходила під девізом «40 років Великій Перемозі, 40 років мирної праці». На ній були представлені різноманітні твори живопису, графіки, скульптури, кераміка, флористика, різьба по дереву, скло, вишивка, розпис, витинанки, ювелірне мистецтво тощо. Всього понад 160 робіт 50 авторів.

Окрему групу склали вироби, оздоблені вишивкою, Н. П. Голубчикової, С. Л. Сокольської, Р. С. Сняк. Майстерністю відзначалося вишите червоною заполоччю панно «Перемога» гаптувальниці В. Г. Харлової із Запоріжжя.

Самодіяльний скульптор, учасник Великої Вітчизняної війни О. В. Савченко виконав скульптурний портрет В. І. Леніна. Він же зробив модель пам'ятника «Про вас пам'ять жива», присвяченого воїнам, полеглим у боях за свободу і незалежність рідної Батьківщини від фашистських загартників.

Уміло поєднав традиційні принципи народного декору з елементами радянської геральдики різьбяр з Якимівського району ветеран Великої Вітчизняної війни В. С. Товстоус у триптисі «Захист Вітчизни». Основна ідея твору — органічний зв'язок поколінь радянських людей. Тематичності присвячені його скульптури «Початок дороги до зірок» та «Ні!» атомній війні. Остання скульптура відтворює жінку з дитиною. Фантазією і майстерністю відзначаються інші вироби умільця — декоративні таріли, ваз, оздоблені різьбленими візерунками в поєднанні з перламутровою інкрустацією та випалюванням.

Учасник Великої Вітчизняної війни Л. М. Малишев представив на виставку дерев'яну скульптуру «Воїн-визволитель». Приваблювали оригінальною різьбою по дереву роботи Ю. М. Киценко, О. О. Антонова, В. П. Лузгіна. Майстер флористики Л. К.

Воличенко експонував декоративні ваз, меблі, маски та ін. Мініатюрні композиції з допоміжних матеріалів виготовила Г. М. Князева, композиції із засушених квітів і стібел — Л. К. Діпаоло. В цих творах відчувається любов до природи, тонке розуміння кольорових нюансів, що поєднується з віртуозною технікою. Твори з соломки вчительки із Запоріжжя Н. С. Марюхи відзначаються майстерністю.

Кераміст із м. Токмака Н. П. Капінус підготував до виставки оригінальної форми сервіз, а робітник А. П. Богданов — трифігурну композицію «Солдати» (обпалена глина).

Динамічний за композицією твір «Сурмач» робітника заводу «Комунар» Б. Т. Глушевського, виконаний в техніці карбування.

Декоративним розписам Л. Ю. Лузгіної притаманна багата фантазія. Барвисті квіткові композиції, що нагадують салют переможцям, присвячені славній даті. Не менш цікаві її вишукані за композицією і кольором витинанки з паперу «Свято», «Казка» та інші.

Оригінальні також твори з пуху тополі, осоту, будяка представила вчителька з м. Вільнянська К. І. Лисиця, яка створила композицію «Повернення з війни». В ній зворушлива зустріч солдата з коханою дівчиною. На виставці експонувалися портрети «Ветеран війни», «Металург», «Голова хлопчика» роботи цього ж автора.

Експонувалися і ювелірні вироби, виконані Л. Л. Гурвич, Н. О. Мильниковим, В. А. Зіссер та ін.

Складуви брати В. П. та Є. П. Перинські показали витончені ваз, карафки, підсвічники, що вигравали веселковими барвами.

В жанрі пейзажу та графіки працюють чимало аматорів області. Серед цих творів вирізняються тематичні пейзажі мальовничих куточків нашої Батьківщини та Запорізького краю Ю. С. Краснокутського, О. М. Венедиктова, В. Ф. Пашко, В. В. Сироти, Е. М. Маметової та інших.

С. В. ЛАТАНСЬКИЙ

Запоріжжя

в соціальній боротьбі. Сіон Іванович Сільвай, його син, також був культурним діячем і письменником. Він — автор драм на світські та релігійні теми. С. І. Сільвай збирав народні пісні й записував їх мелодії.

Отже, колекціонування Сільваями зразків народної різьби (вони й самі займалися різьбярством) було цілеспрямованою роботою, значною мірою і патріотичною. Старожили сіл Перечинщини і Свалявщини свідчать, що вони цікавилися народними різьбярями, замовляли їм твори за своїми кресленнями-рисуваннями.

Їхня колекція має неабияку історико-художню цінність. З кращик її зразків була відкрита виставка. Експонувалося всього 50 одиниць з тим, щоб не дублювати характер різьби і показати розмаїття форм. Виставка розгорнута в скансені — світлиці угорської хати з с. Вншкового Хустського району.

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

Колекція в основному складається з побутових речей минулого століття і першої половини нинішнього, декорованих різьбою. Наприклад, скриньки, туалетний столик з дзеркалом у різьбленій рамі, колука, футляри для скрипок, полочки для квітів. Крім того, на виставці представлені художня декоративна і сюжетна різьба по дереву (горельєфи, барельєфи), різьблений автопортрет І. А. Сільва, а також художні полотна, виконані олійними фарбами в різьблених рамах. Вироби колекції, виконані на побутові сюжети, відзначаються багатством мотивів декору. Переважає традиційний для Закарпаття рельєфний рослинний орнамент — квіти, дубове й виноградне листя, грона, гілки. Деякі мистецькі речі, такі, як ланцюг і терновий вінок, мають певне символічне значення. Вони цінні й технікою виконання; зроблені з суцільного шматка дерева. Ці зразки різьбярського мистецтва символізують долю закарпатців у минулому, їх нелегкий

Дмитренко М.

ДЕВ'ЯНОСТОРІЧЧЯ НАСТІ ПРИСЯЖНИК

Наприкінці минулого року сповнилося дев'яносто років з дня народження відомої української фольклористки Насті Андріанівни Присяжнюк. З цієї нагоди на Батьківщині ювілярки в Погребищі Вінницької області відбувся ювілейний вечір. Його відкрив секретар Погребищенського райкому Компартії України В. М. Сміль. Він сказав, що Комуністична партія і Радянська держава неухильно дбають про розвиток народної творчості, підтримують і вшановують тих, хто віддає свої сили справі збирання і збереження пам'яток історії та культури народу. До таких невтомних ентузіастів належить і Н. А. Присяжнюк. Земляки пишуться чудовою книгою «Пісні Поділля», до якої ввійшли її записи. За багатолітню педагогічну й збирацьку працю Н. А. Присяжнюк нагороджена орденом Трудового Червоного Прапора, а також Ленінською ювілейною медаллю, медаллю «Ветеран праці». Нещодавно фольклористка із старенької оселі переселилась у нову простору квартиру в новому будинку.

Життєвий і творчий шлях ювілярки висвітлили член Погребищенського райкому Компартії України, редактор районної газети «Колос» С. Д. Гальчак, доцент кафедри української літератури Вінницького педагогічного інституту ім. М. О. Острівського А. М. Подолінний, старший науковий співробітник Вінницького обласного краєзнавчого музею Г. П. Мовчанюк. Вони наголосили на великому значенні діяльності Н. А. Присяжнюк для розгортання фольклорно-етнографічної та краєзнавчої роботи в наші дні, виховання молодого змін збирачів.

Народилася Н. А. Присяжнюк 22 грудня 1894 року в селі Погребищі в родині селянина-бідняка Андріана Присяжнюка — засновника цілої династії сільських пролетарів, активних учасників боротьби з царизмом. Рано почалося її трудове життя — спочатку на ланській ниві, а потім

Народна творчість та етнографія, 1985, № 4

шлях соціально-національної боротьби за свої права. Багато робіт виготовлені безіменним народним майстром. Значна частина — народними майстрами за ескізами Сільваїв, про що свідчать деякі графічні листи, які потрапили до музею разом з колекцією.

Менш цінними в колекції є художні полотна. З них для постійнодіючої виставки відібрано лише кілька — найбільш виразних, що мають етнографічний інтерес. Серед них виділяється портрет дівчини-гуцулки в національному вбранні.

Загалом колекція дерев'яної різьби Сільваїв — цінне зібрання творів дерев'яної різьби на Закарпатті. Колекція і виставка розповідають про самотні таланти, що творили прекрасне навіть у тяжких умовах соціального і національного гноблення.

В. С. ФЕДИНИШИНЕЦЬ

Ужгород

у задушливих заводських цехах. На формування світогляду молоді Н. А. Присяжнюк впливали революційні ідеї більшовиків, події першої пролетарської революції в Росії 1905—1907 років і насамперед — приклад рідних сестер і братів. Багато членів родини Присяжнюків стали на шлях революційної боротьби. Настину сестру Мотрю 1908 року засуджено військовим судом до страти. Другу сестру Софію царські сатрапи скалічили в бердичівській в'язниці. Ще одна сестра, Векла, Великий Жовтень 1917 року зустріла, будучи членом партії більшовиків. Боролися проти царського самодержавства, гноблення трудящих ще дві сестри — Уляна та Ганна. Неодноразово зазнавав тортур царської охорони брат Василь. Сама Настя Присяжнюк за агітаційну роботу, участь у підготовці революційних виступів робітників і селян тричі потрапляла під арешт. Два роки просиділа вона в одеській тюрмі. Однак це не згасило її антицаристських настроїв. При цьому скрізь на допомогу їй приходила пісня, якою захопилася з дитинства. Великий Жовтень широко розчинив двері до вільної праці, освіти, творчості. Н. А. Присяжнюк закінчила інститут, навчалась в аспірантурі, понад сорок років учительвала. Та особливо важливою була для неї фольклористична робота — збирання скарбів народної творчості. Найголовніший підсумок цієї праці — книга «Пісні Поділля».

Молодший науковий співробітник відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР М. К. Дмитренко виступив з доповіддю «Фольклористична діяльність Н. А. Присяжнюк», в кінці якої прочитав ювілейну адресу фольклористів ІМФЕ АН УРСР. Одна з найстаріших збірок фольклору Поділля Ч. В. Горб у своєму виступі підкреслила, що багатолітня самовіддана педагогічна і фольклористична діяльність Н. А. Присяжнюк — справжній громадський подвиг, гідний наслідування і вшанування.

Із щирими вітаннями звернувся до ювілярки заступник начальника управління

КОЛЕКЦІЯ ДЕРЕВ'ЯНОЇ РІЗЬБИ

Нещодавно Закарпатський музей народної архітектури та побуту придбав велику колекцію різьби та живописних творів (сто дев'ятнадцять одиниць) у онука відомого культурно-освітнього діяча другої половини XIX ст. Івана Антоновича Сільва. Попереднє вивчення та опис колекції підтвердили, що вона є цінним зібранням.

Колекція належала батькові й синові Сільваєм. Батько — Іван Антонович — займався літературною діяльністю. В його доробку — релігійна і світська поезія, оповідання і повісті, публіцистичні статті, нариси тощо. Він був поміркованим буржуазно-ліберальним діячем. Бачачи, що народ живе в темряві й злиднях, та співчуваючи йому, І. А. Сільвай шукав його порятунку в освіті, не розуміючи потреби

культури Вінницького облвиконкому Л. Б. Іванченко, директор музею Устима Кармалюка (с. Кармалюкове Жмеринського району) В. П. Вовкодав, учителька української мови та літератури Погребищенської школи-інтернату А. М. Бондаренко та ін. Директор Вінницького обласного науково-методичного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи В. А. Шервручів Н. А. Присяжнюк великий, любовно виписаний портрет ювілярки (робота подільської художниці І. В. Лазаревої).

ВИСТАВКА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

Навесні цього року на основі фондів Запорізького художнього музею була відкрита виставка українського народного костюма: Більшість експонованих виробів — святковий жіночий одяг. Ім притаманна різноманітність форм і дивовижна гармонія у сполученні окремих елементів. Ці костюми свідчать про виключне обдарування українських народних майстрів.

Експозиція виставки, побудована за регіональним принципом, нараховувала 200 робіт.

Найбільший розділ склали вироби майстрів Середнього Придніпров'я, Білосніжні сорочки, оздоблені вишуканою вишивкою, — стриманою за кольором і строгою за рисунком, гармонійно доповнювали яскраві узорні плахт, різнокольорові пояси і фарухи-запаски, коралове намисто і дукачі.

Поруч з традиційними костюмами, що сформувалися протягом багатьох століть, був представлений одяг пізнішого часу. З розвитком промислового виробництва на Україні наприкінці XIX — поч. XX століть на село почали завозити дешеві фабричні тканини, що привело до істотних змін у народному костюмі Середнього Придніпров'я. На зміну домотканим плахтам з'являються шиті спідниці, приталені корсети, а геометричні орнаменти вишивок замінюють рослинні узорі.

Експоновані на виставці костюми північних районів України (Полісся) свідчать про стійкість традиційних прийомів і способів оздоблення одягу в цьому регіоні. Пишні шерстяні домоткані спідниці-літняки і андараки, строкаті килимові запаски гармонують з пурпуровим кольором

У своєму виступі Н. А. Присяжнюк сердечно подякувала Комуністичній партії і Радянській державі за постійне піклування про розквіт народних талантів, розвиток народної творчості, усім промовцям і присутнім за ювілейні привітання. Вона закликала земляків, молодь збирати, старанно зберігати і вивчати поетичні скарби народного генія.

М. К. ДМИТРЕНКО

Київ

вишивки і тканими узорами поліських сорочок.

Окремий розділ виставки був присвячений одягу західних районів України — Поділля, Буковини, Закарпаття. У вишивці, що прикрашає жіночі сорочки, збереглися стародавні східно-слов'янські традиції. Вона відзначається насиченістю і розмаїтістю кольору, витонченими і складними за композицією узорами. Майже до початку нашого століття горботки і обгортки — стародавній вид незшитого одягу, відомий ще з часів Київської Русі, — були святковим одягом, що надавав жіночій фігурі стрункості й величавості.

Так само стародавніми є і гуцульські запаски, що складаються з двох прямокутних полотниць, які вдягають поверх сорочок. Експонувалося декілька різновидів таких запасків. Зіткані з тонких шерстяних із доповненням срібних і золотих ниток та багато орнаментовані, вони є ефектним елементом у народних костюмах з Івано-Франківської і Закарпатської областей.

На виставці були представлені твори сучасних майстрів, виконані в традиціях народного мистецтва. Вишукані вишивки купонів чоловічих і жіночих сорочок, нарядні плаття, вироби із шкіри за досконалістю виконання не поступаються кращим зразкам українського мистецтва минулого.

Крім того, експозицію доповнювали живописні й графічні твори, які повніше і яскравіше розкрили тему виставки. Завдяки роботам К. Є. Маковського, О. О. Мурашка, Т. Г. Шевченка, Й. Й. Бокшая, О. Л. Кульчицької відвідувачі повніше відчули атмосферу українського села і особливості побуту українців.

Т. П. ЛАЗАРЄВА

Запоріжжя

Наші автори

БАБЕНКО В. Я., викладач Башкирського педінституту в м. Уфі.

ГУДЧЕНКО З. С., кандидат архітектури, ст. науковий співробітник Київського науково-дослідного інституту теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури, автор праці «Музей народної архітектури України» (1981).

ЗУБКОВ С. Д., доктор філологічних наук, директор Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, головний редактор журналу «Народна творчість та етнографія», автор праці «Ранні драматичні спроби Панаса Мирного» (1957), «Драма Панаса Мирного «Лимерівна» (1957), «Євген Павлович Гребінка. Життя і творчість» (1962), «Григорій Квітка-Основ'яненко, Життя і творчість» (1978), «Русская проза Г. Ф. Квитки-Основьяненко, Е. П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей» (1979) та ін.

ПАЗЯК М. М., кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, заступник головного редактора журналу «Народна творчість та етнографія», автор праці «Юрій Федькович і народна творчість» (1974), «Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії» (1984), упорядник збірника «Українські прислів'я та приказки» (1976, 1984) та ін.

ЮРЧЕНКО М. І., аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 с. — П. Л. Лукинюк. Декоративна таріль. Дерево, різьблення, інкрустація. Косів Івано-Франківської обл. 1974. Фото С. В. Мишанича. 4 с. — І. П. Куцик. Рушник. Фрагмент. Вишивка. Ужгород. 1975. Фото Г. М. Федорця. НА ТИТУЛІ: О. В. Теліженко. Панно «Салют Перемоги». Полотно, вишивка. Черкаси. 1983. У РУБРИКАХ: Мотиви «забираних рушників», витканих К. Я. Кувило (1895—1970). С. Романівка Сокирянського району Чернівецької обл.

НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС. 3. Зубков С. Д. Институт им. М. Ф. Рыльского в 11-й пятилетке: достижения и перспективы. ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. 10. Пазяк М. М. Образование восточнославянских пословиц и поговорок по структурным моделям. 18. Юрченко М. С. Украинские фольклорные традиции в творчестве Максима Березовского. 27. Гудченко З. С. Народные традиции в сельской архитектуре. 30. Бабенко В. Я. Традиции и инновации в жилище украинских переселенцев в Башкирии. ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ. 37. Розуменко Ю. Г. Этнографическое изучение юга Украины в XIX в. (По материалам архива Географического общества СССР). 39. Шевчук Т. Н. Из наблюдений над фольклоризмом современной украинской поэзии (60—80-е годы). 44. Грабовецкий В. В., Сиреджук П. С. Солеварные промыслы Прикарпатья. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ. 48. Белоус А. Н. Песенные сокровища Прибужья. ИЗ ФОНДОВ, КОЛЛЕКЦИЙ, АРХИВОВ. 51. Луганская Е. Н. Звукозаписи М. Ф. Рыльского. СЪЕЗДЫ, КОНФЕРЕНЦИИ, СОВЕЩАНИЯ. 57. Пащенко Е. Н. Праздник фольклора в Загреб. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. 61. Будивский П. О. Полезная и нужная книга. 63. Евсеев Ф. Т. Новое издание антирелигиозного творчества. 65. Попович Н. В. Книга о братьях Хиждеу. 66. Бараг Л. Г. Исследование украинских сказок Восточной Словакии. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. 70. Майстренко О. И. Большой друг книги. 72. Лещенко П. Я. Певец подвигов партизан. 74. Придатко Т. А. Клембовская вышивка. 76. Ханко В. Н. Резчик и скульптор Петр Лисный. 78. Левенец С. Я. Грани творчества самодеятельного театра. 80. Неяченко И. И. Достижения ялтинских аматоров. 82. Красовский И. Д. Резчик Михаил Орисик. 84. Пинь Р. И. Старые и новые песни Цebroва. 86. Конзин К. К. Символика цвета и узора эстонских народных тканей. 87. Фисун Н. А. Музыкальный музей в Полтаве. ХРОНИКА.

IN THIS ISSUE

TO MEET THE 27th CONGRESS OF THE CPSU. 3. Zubkov S. D. The M. T. Rytsky Institute in the 11th Five-Year Plan: Achievements and Prospects. FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 10. Pazyak M. M. Formation of East-Slavonic Proverbs and Sayings According to Structural Models. 18. Yurchenko M. S. Ukrainian Folk-Lore Traditions in the Creative Work of Maksym Berezovsky. 27. Hudchenko Z. S. Folk Traditions in the Rural Architecture. 30. Babenko V. Ya. Traditions and Innovations in the Dwelling of Ukrainian Migrants in Bashkiria. TRIBUNE OF THE YOUNG RESEARCHER. 37. Rozumenko Yu. H. Ethnographic Study of the South of the Ukraine in the 19th Century (According to the Data from Archives of the Geographical Society of the USSR). 39. Shevchuk T. M. From Observations of the Folk-Lore of the Modern Ukrainian Poetry (the 1960-1980). 44. Hrabovetsky V. V., Siredzhuk P. S. Salt-Works of the Carpathian Region. PROBLEMS OF AMATEUR THEATRICALS. 48. Bilous O. M. Song Treasures of the Bug Region. FROM FUNDS, COLLECTIONS, ARCHIVES. 51. Luhanska K. M. Sound Recordings of M. T. Rytsky. CONGRESSES, CONFERENCES, MEETINGS. 57. Pashchenko E. M. Folk-Lore Holidays in Zagreb. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 61. Budivsky P. O. A Useful and Necessary Book. 63. Evseev F. T. A New Edition in the Field of Anti-Religious Creative Activity. 65. Popovich N. V. A book about Brothers Hizhdeu. 66. Barah L. H. A Study of Ukrainian Tales of East Slovakia. FROM OUR MAIL. 70. Maistrenko O. M. A Great Friend of a Book. 72. Leshchenko P. Ya. A Singer of Partisans' Exploits. 74. Prydatko T. O. Klembivian Embroidery. 76. Khanko V. M. Petro Lisny, an Engraver and Sculptor. 78. Levenets S. Ya. Sides of Creative Activity of the Amateur Theatre. 80. Neyachenko I. I. Achievements of Yalta Amateurs. 82. Krasovsky I. D. Mykhailo Orsyuk, an Engraver. 84. Pin R. I. Old and New Songs of Tsebrov. 86. Konzyn K. K. Colour and Pattern Symbolics of Estonian Folk Cloths. 87. Fisun M. A. A Museum of Music in Poltava. NEWS ITEMS.

Научовий редактор С. Д. Зубков
 Редактори відділів І. М. Власенко, В. Т. Скурятівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак
 Художні редактори Н. М. Абрамова, М. І. Стратілат
 Технічні редактори Н. С. Любич, С. С. Грабовська
 Коректори О. М. Жмуйда, В. С. Гладка

Здано до набору 10.06.85. Підп. до друку 15.07.85. БФ 02653. Формат 70×108/16. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 12,13. Обл.-вид. арк. 11,68 + вкл. 0,30=11,98. Тираж 5200 пр. Зам. 0-74.

Журнальне виробництво РВО «Поліграфкнига», 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 4 (194), июль—август, 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



В. І. Лопата.
 Слово про Георгія похід. Гравюра.
 Київ, 1980.



НАУКОВА ДУМКА

Нар. творчість та етнографія. 1985, № 4, 1—96