

# НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

✕

№ 5 1986

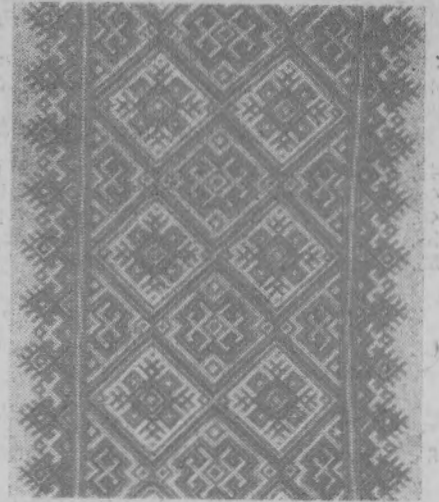




1983.

# НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

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



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

№5 (201)  
вересень-жовтень  
1986

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА

## У ЖУРНАЛІ

РІШЕННЯ XXVII З'ІЗДУ КПРС — У ЖИТТЯ

3. Афанасьєв В. А. Нові обрії українського образотворчого мистецтва

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

13. Чепелик В. В. Народні традиції та новаторство в архітектурі перших виставочних павільйонів УРСР в Москві  
19. Островський Г. С. До проблематики українського народного живопису  
25. Зайченко В. В. Орнаменти вишиваних рушників Чернігівщини

КРИТИКА БУРЖУАЗНИХ ТА БУРЖУАЗНО-НАЦІОНАЛІСТИЧНИХ  
ІДЕОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ

32. Налепін О. Л. Про деякі методологічні принципи і напрями зарубіжної фольклористики (На матеріалах досліджень фольклору народів СРСР)

© Видавництво «Наукова думка», «Народна творчість та етнографія», 1986

Бібліотека Інституту мистецтвознавства фольклору та етнографії  
ім. М. Т. Рильського АН УРСР

## У ФОЛЬКЛОРИСТІВ БРАТНІХ РЕСПУБЛІК

38. Грігас К. І. У фольклористів Литви  
42. Смирнов В. А. Фольклористи Переславль-Залеського краю

## Трибуна молодого дослідника

44. Черкашина Л. С. Радіомовлення і пропаганда музичного фольклору  
46. Крутенко Н. Г. Майстер кераміки О. Ф. Селюченко  
48. Адрюг А. К. Російський архітектор Дмитро Аксамитов і Чернігівський колегіум  
51. Поріцька О. А. Обрядовий знак дерева і його номінація  
53. Яремко Б. І. Музичні інструменти Гуцульщини

## Публікації

60. Дем'ян Г. В. Іван Вагилевич про опришків (До 175-річчя з дня народження письменника і вченого)

## Питання художньої самодіяльності

65. Рутківська О. В. Нові форми організації дозвілля

## Огляди, рецензії, анотації

69. Карпенко О. І. З фольклористичної спадщини М. В. Гоголя  
72. Кравчик Д. П. Цінне дослідження з українського мистецтва  
73. Вартанова О. Г. Графічна інтерпретація веснянок  
75. Регушевський Є. С. Книга про народну педагогіку  
77. Олексіенко К. Ф. Про важливий вид домашнього рукоділля

## З нашої пошти

78. Байрак Я. М. Сучасне гончарство Закарпаття  
80. Данилюк А. Г. Давнє народне будівництво на батьківщині Івана Франка (кінець XIX — початок XX ст.)  
82. Ясанець Т. В. Глиняні вироби О. Г. Шиян

## Хроніка

83. Гаврилук Н. К., Климко О. І., Пономарьов А. П. Сім'я в умовах розвинутого соціалістичного суспільства  
86. Полякова Н. Г. Експозиція українських народних музичних інструментів Запоріжжя  
87. Ханко В. М. Фаянс Бориса П'яніди  
89. Саницький М. І. Живописні твори М. М. Козаченко  
90. Заболотня Г. М. Декоративний розпис Черкащини  
91. Музиченко С. М. Свято народної культури в Свиднику  
94. Олексій Іванович Дей

## 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. ДЕЙ

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 28 58 73



## Рішення XXVII з'їзду КПРС—у життя

### НОВІ ОБРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Не так багато минуло часу від тих вікопомних десяти днів, коли в столиці нашої Батьківщини Москві проходив черговий XXVII з'їзд КПРС, що став великою історичною подією в житті нашої партії, країни, всього прогресивного людства. Колосальний творчий потенціал матеріалів з'їзду, прийнятих ним документів і рішень наполегливо реалізується в практичній роботі радянського народу. Кожним своїм рядком, кожним положенням відлунюються вони в серцях наших митців, загострюючи питання соціальної дієвості мистецтва, відповідальності художника, його вимогливості до своєї роботи. Динамізм нашого часу не дає права на зволікання, «розкачку», вимагає оперативного відгуку на запити життя. Хоч, з іншого боку, серйозність завдань і сама специфіка мистецької творчості застерігають від поспішних висновків і необдуманих дій. Справжньої соціальної й естетичної дієвості мистецтво досягає не творами-одноденками, не формальним «відгуком» на події.

Мистецтво, як і духовна діяльність взагалі, стає особливо важливим і актуальним саме тому, що в процесі прискорення економічного розвитку країни на засадах науково-технічного прогресу першорядного значення набуває вся соціально-культурна сфера, підноситься на небувалу височінь роль людини і людського фактора, виникає потреба в перебудові самого мислення. Ще на квітневому (1985 р.) Пленумі ЦК КПРС було наголошено, що всюди, де йдеться про людину, повинна виявлятися гранична увага, бо «це для нас ключове питання політики». Людський фактор, про який так вагомо було сказано в Політичній доповіді на з'їзді і багато говориться після з'їзду,— в нашому соціалістичному суспільстві не лише вирішальна сила усіх перетворень, не тільки основний суб'єкт прискорення соціально-економічного розвитку, але й головний його об'єкт, в якому концентрується найважливіша мета нашого руху вперед.

Саме тому в умовах інтенсивного прискорення прогресу підноситься, як ніколи раніше, роль мистецтва, бо серцевиною його була, е й залишиться людина, її радощі і болі, діла і помисли, прагнення і мрії, духовна високість і фізична краса. То ж зрозуміло, чому мистецтво розглядається як галузь «люднознавства», а кінцевою метою діяльності художника, як влучно сказав відомий російський поет Єгор Ісаєв, є «творення Людини в людині»<sup>1</sup>. А в Політичній доповіді ЦК КПРС зазначено, що «станом літератури й мистецтва» великою мірою визначається «моральне здоров'я суспільства, духовний клімат, у якому живуть люди»<sup>2</sup>.

Правдиво відтворюючи дійсність або творячи «другу природу» за законами краси і доцільності, мистецтво робить неоціненний вклад

<sup>1</sup> Ісаєв Єгор. Дорожити словом, як своєю честю. — Рад. Україна, 1986, 7 черв.

<sup>2</sup> Горбачов М. С. Політична доповідь Центрального Комітету КПРС XXVII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу. — К.: Політвидав України, 1986. — С. 110.

у формування колективної громадської думки, у вироблення й утвердження певних світоглядних установок. Воно допомагає людині осмислити складну багатобарвність світу, виховує в ній справді гуманістичне світовідчуття.

Однак сьогодні вимагається ще активніше втручання мистецтва в життя суспільства, звернення його до складних явищ дійсності, до глобальних проблем сучасного світу. Колосальний гуманістичний потенціал мистецтва мусить бути повною мірою використаний для збереження миру, Людини з створеною нею цивілізацією, і врешті решт — всього живого на планеті. Отже, на часі потреба ще глибше усвідомити велику перетворюючу силу мистецтва, спрямувати творчу енергію художників на розв'язання невідкладних завдань, що їх висуває наша доба, використати на повну потужність облогоподібну, гармонізуючу виховну дію художньої творчості. Таке високе служіння — в традиціях нашого радянського мистецтва, яке, попри всі його недоліки, спираючись на вивірені принципи партійності й народності, подає вражаючі зразки високої суголосності кращим суспільним ідеалам, високої ефективності виховання нової людини.

Якщо проаналізувати творчий набуток українських художників за останні 10—15 років, то можна переконатися, що вони не стояли осторонь життя, його драматичних процесів і пекучись проблем. Розвиваючись за загальними ідейно-змістовними й формально-образними параметрами в руслі всього радянського мистецтва, українська образотворчість завойовувала нові рубежі і відкрила для себе нові обрії на міцному ґрунті глибокої традиційності, поступового еволюційного нагромадження творчого досвіду, глибшого проникнення в духовний світ сучасника. Можливо, найсуттєвіші зрушення і найпримітніші здобутки маємо там, де відчувається палке бажання художника відгукнутися на складні й гострі глобальні колізії сьогодення, як, наприклад, в серіях Сергія Якутовича — оригінальних, несподіваних ходом авторської думки, наповнених промовистими реаліями і парадоксальними співставленнями («Передчуття того, що відбувається», «Акорди війни»), або в картинах О. Власова (триптих «Ольстер. Права людини») та роботах В. Чуйкова («Портрети героїв Чілі»), які, хоч і не підіймаються до рівня визначних досягнень, однак розширюють тематичні межі нашого живопису, його емоційний діапазон, освіжають арсенал зображальних засобів.

Примітною новаторською рисою в нашій графіці є звернення останнім часом до ілюстрування й оформлення політичної літератури, що часом увінчується, можливо, дещо незвичними симультативними композиційними рішеннями, які масштабно унаочнюють глибинний зміст і передають гуманістичний пафос ілюстрованих творів (Є. Матвеев, М. Шевченко. Ілюстрації до «Капітала» К. Маркса).

На жаль, плакат у цьому плані залишається покищо, по-суті, на рівні загальних декларацій і застиглих образних стереотипів, хоч остання Четверта республіканська виставка плаката, що відбулася навесні цього року, засвідчила, в цілому, досить примітні й багатообіцяючі зрушення. З цікавими як за змістом, так і за формою творами виступили майстри і старшого (Ф. Глушук), і молодшого покоління (В. Шостя). В роботах молодих митців гостріше відчуття дійсності, схвильована емоційність (особливо в плакатах на екологічну тематику), щирі шукання нових образних інтонацій, оновлена пластика.

Було б однак неприпустимим спрощенням вбачати позитивні зрушення нашого мистецтва лише в «політизації» змісту творів. Процес відбувається складніше, багатоаспектніше. Навіть в таких речах, як ілюстрації Георгія Якутовича до «Повісті временних літ», де автор прагнув унаочнити в максимально адекватних малюнках «справи давно минулих днів», передати дух та характер історико-літературної пам'ятки, все ж відчуваєш, що вони створені наприкінці ХХ століття.

Щодо станкового живопису, то тут на перше місце серед безперечних здобутків ми поставили б творчість нестаріючої й завжди

нової Т. Яблонської, маючи на увазі не лише її поетичне полотно «Льон», а й наполегливе, невтомне утвердження по-новому осягненого станкового начала в живопису, що виявляється свіжими гранями в її власній творчості, справляє благотворний вплив на помітну групу досить різних молодих живописців, які вже заявили про себе непересічними творами на сучасну тематику (Г. Бородай, С. Одайник, Оксана Сльота, Т. Сільваші та ін.). Висока моральна відповідальність митця перед своїм талантом (а відтак і перед народом) лежить в основі справжньої вимогливості до творчості, спонукає до глибини й ширості переживання, до пошуку змістовної краси й виразності живопису.

Безумовним набутком нашого живопису є картини М. Антончика, присвячені образіві видатного діяча колгоспного будівництва на Україні, голови колгоспу «Червоний Жовтень», двічі Героя Соціалістичної Праці П. О. Желюка («Господар рідної землі», «Друзі мої хороші», «Будівничі»).

Цікавий аспект відтворення сучасної теми наполегливо й не без успіху розробляє закарпатський живописець В. Микита. Його картини своїм загальним настроєм можуть бути своєрідною аналогією до «селянської прози» деяких російських письменників. Розвиваючи традиції місцевої школи живопису, він в дещо важкуватих композиційною побудовою і стриманих за кольором полотнах славить глибоку прив'язаність до рідної землі, невибагливу красу і духовну наповненість простих трударів.

Однак нашому образотворчому мистецтву в цілому, і передусім живопису, особливо в його зверненні до сучасної теми, властивий якийсь бездумний рожевий оптимізм, таке собі піднесене ширяння над дійсністю, поспішно туристське сприйняття подій, явищ, людських типів і характерів, краєвидів. Інколи здається, що навіть талановитому художникові під час роботи над картиною не вдалося прикипіти серцем до свого об'єкта, розкрити й мобілізувати всі свої душевні можливості. Часом такі роботи не позбавлені приємності, ліричності наспівності, вишуканих напівтонів, ніжних кольорових поєднань. Але цього, мабуть, не досить для мистецтва громадянськи і естетично дійового, якого вимагає час. Потрібні і драматичні ноти, збудливо тривожні світлотіні й напівтони, дух аналітичного пошуку й філософських роздумів.

З'являються нові риси, накреслюються свіжі підходи і аспекти в осягненні історико-революційної тематики, хоч визначних принципових зрушень, як на наш погляд, тут ще не помічається. Покищо неперевіреними взірцями лишаються твори М. Божія («В. І. Ленін», «Двадцятий вік»), В. Токарева («Комісар», «Тачанка»), К. Філатова («Червона площа», «В. І. Ленін»), виконані ще в 60-і роки, або такі картини 50-х років як «До Петрограда. В. І. Ленін» О. Лопухова, «По долинах та узгір'ях...» В. Шаталіна, «Дано наказ...» О. Ацманчука. Серед великої кількості історико-революційних полотен, що з'являються на кожній художній виставці, на жаль, небагато можна назвати таких, де б не відчувалися якісь уже відомі прототипи, не розчаровувало небажання автора осягати новий історичний матеріал, домагатися своєї власної оригінальної інтерпретації не раз уже розроблюваного сюжету. Можливо, лише картини І. Ковтонюка «Ніч перед штурмом» та М. Ванштейна «День перший» дещо виділяються і композиційним рішенням, і загальною експресією відтворення подій.

Тема Великої Вітчизняної війни глибоко й органічно увійшла в радянське мистецтво, зокрема в український живопис. Не одним твором цієї тематики відмічено поступ нашого мистецтва в повоєнні роки. Свіжі, ще не охололі враження про сувору рішучість будь-що відстояти рідну землю доносить до наших днів полотно В. Пузиркова «Чорноморці». Хвилююча зустріч з рідними солдатами, що пройшов крізь вир війни, зображена на картині В. Костецького «Повернення», змушує й зараз стискатися серце. Мов трагедійно-піднесена пісня,

звучить картина О. Хмельницького «В ім'я життя», а від полотна О. Артамонова «Партизанський рейд» віє епічною думою. В стриманій, небагатослівній, але психологічно вмотивованій і виразній картині «Війна» О. Лопухов глибоко відтворює події всенародної трагедії. Тактовним поєднанням реального й уявного надав своїм картинам особливої гостроти переживання В. Гурін («А матері чекають...», «Льон цвіте»). Серед недавніх робіт на тему війни, що глибоко запали в душу, на великій художній виставці, присвяченій 40-річчю Перемоги, виділялась картина В. Савадова, яку автор підписав віршованими рядками: «От героев былых времен не осталось подчас имен». Полотно цільне й шире, в ньому всі виражальні засоби напрочуд зважені й підкорені розкриттю хвилюючого поетичного змісту.

Можна було б називати й далі авторів та їхні твори, нав'язні чи то власними спогадами та переживаннями, чи переказами та мемуарами, чи нетлінними як образотворчими, так і літературними й кінематографічними матеріалами та документами. Однак останнім часом і в рішенні цієї святої для нас теми поширюється холодний шаблон, часто зникає живе відчуття реальних обставин події, нівелюються характеристики персонажів, звужується емоційний діапазон.

Чимало фактів засвідчують, що художня творчість в цілому і образотворче мистецтво зокрема не раз підводили до тих проблем суспільної переорієнтації свідомості, які з такою гостротою поставлені партією в останній час, зокрема на XXVII з'їзді КПРС. Підмічались і фіксувались нові риси і явища в організації праці в зв'язку з науково-технічним прогресом у творах «виробничої тематики». Вирішальне значення «людського фактора» в інтенсифікації усіх сторін виробничого і суспільного життя акцентувалося особливою увагою до жанру портрета — як живописного, так і скульптурного та графічного. Певна стурбованість проблемами дальшого розвитку радянського села, відчуття необхідності посилення і зміцнення кривих зв'язків людини з рідною землею, а заодно і ширі вболівання за збереження природи часто наповнювали твори сільської тематики, проникливо емоційні пейзажі.

Та не лише в цьому виявляється сьогодні соціальна функція нашого мистецтва. Воно відображає (мусить відображати!) дійсність в образах синтетичних, співвіднесених не з окремими, хоч може й важливими, сторонами життя, а з широким духовним світом сучасника.

Мистецтво в своїй цілості, в найкращих своїх виявах не лише підказує суспільству певні назрілі чи навіть тільки назріваючі проблеми, акцентує на них увагу, але й орієнтує певним чином внутрішній світ людини, готує її до вірного сприйняття й розуміння цих проблем, формує її світобачення, виховує світовідчуття. Причому мистецтво, як зауважують психологи творчості, можливо, як ніяка інша форма свідомості, владно включає «в коло соціального життя найінтимніші, глибоко особисті сторони нашого ества» і цим сприяє духовному збагаченню людини, зростанню її самосвідомості<sup>3</sup>.

Ми часом не цілком усвідомлюємо, що мистецтво звертається перш за все до чуттєвої сфери людини, розвиваючи й збагачуючи її багатовіковим досвідом естетичного відношення до навколишньої дійсності, гуманістичного її осмислення. І особлива роль у цьому важливому процесі належить народному декоративно-прикладному мистецтву, що є базою та невичерпним джерелом розвитку сучасних форм і галузей художньої декоративно-прикладної діяльності. Саме ці різновиди мистецтва й покликані встановлювати гармонійні стосунки людини з навколишнім світом, накреслювати найузагальненіші, але водночас і найусталеніші координати світорозуміння й світобачення, саме вони в першу чергу й виховують у людини здатність творити, не лише керуючись міркуваннями практичної доцільності, а й за

<sup>3</sup> Виготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 317.

законами краси. Тому-то з такою настійністю, всезростаючою увагою й вимогливістю ставиться наше суспільство до питань відновлення й розвитку художніх промислів, до збереження й примноження народної творчості як фундаментального, основоположного прошарку матеріально-духовної культури.

Належне місце у масовому виробництві повинен посісти дизайн, а оформительське мистецтво має набути справжнього професіоналізму і разом з тим не втратити органічного зв'язку з художньою самодіяльністю, водночас благотворно впливаючи на неї.

Ще не стерлася з пам'яті старшого покоління колишня дискусія «фізиків» і «ліриків». Пізніше не раз на шпальти газет виплескувалась стурбованість широкою громадською скороченням програм з літератури в середній школі. Час від часу загострюючись, не зникає з порядку денного проблема гуманітарного виховання молоді. У всіх цих різних, але в основі своїй споріднених, явищах не можна не відчутти певної спільності. Вони відбивають невдоволеність вихованням чуттєвого світу сучасної людини, передусім молоді, часом досить помітне відставання у розвитку естетичних і соціальних почуттів при формуванні інтелекту молодого сучасника, особливо якщо взяти до уваги інтенсивний науково-технічний прогрес. І такий недолік у нагромадженні чуттєвого досвіду, вихованні культури почуттів, мабуть, не така вже безневинна прогалина у формуванні індивідуальності. Чи не обертається вона часом в недостатню стійкість морально-етичних переконань, непослідовність у визначенні своєї основної лінії в житті?

Було б, звичайно, помилкою вважати, що лише мистецтво формує, шліфує й збагачує чуттєво-емоційний світ людини. В цьому напрямі діє багато найрізноманітніших взаємозумовлених факторів. Однак частка мистецтва в цьому складному процесі досить значна. Своєю властивістю через індивідуальне, неповторне, конкретне підійматись до широких узагальнень воно індивідуалізує світогляд людини, впливає на формування не лише типу особистості, але й на зростання індивідуальності.

Концентруючи в собі духовний досвід і соціальну пам'ять людства в формі чуттєво-раціональної безпосередності, мистецтво входить у внутрішній світ людини разом з науковими знаннями і індивідуальним практичним життєвим досвідом. Вірніше — не «разом», а переплітаючись і взаємопроникаючи, перетворюючись, врешті, в органічний і неповторний у кожній індивідуальності духовний сплав: А відомо ж бо, що лише ті знання, які «наповнились» усім неповторним емоційним ладом конкретної людини, «вистраждані» нею в процесі трудової життєдіяльності, стають органічною складовою світогляду, формується в стійкі переконання.

Магістральною лінією розвитку радянського мистецтва, на яку послідовно й неухильно скеровує наших митців Комуністична партія, є зміцнення зв'язків з життям. Правда життя, відтворена яскраво, вражаюче і в кожному з видів мистецтва по-своєму, має колосальний, хоч може й такий, що не піддається точним вимірам, вплив на формування внутрішнього світу людини, її світоглядної основи. Цей вплив цілеспрямований самою творчою волею митця, яка у справжнього художника завжди співвіднесена з високими ідеалами епохи, наповнена конкретним емоційним зарядом і змістом. Отже, соціальна виховна дієвість іманентно притаманна високому мистецтву і тим ефективніша, чим міцніші його зв'язки з дійсністю, чим повніше задовольняє воно естетичні запити народу. А з іншого боку, виховний заряд мистецтва може по-справжньому реалізуватись лише за умови постійного зростання культурного рівня суспільства, підготовленості широких мас до сприйняття прекрасного. Тож не випадково турбота про зміцнення зв'язків мистецтва з життям органічно поєднані в художній політиці партії з великою й невтомною роботою по естетичному вихованню, розвитку художньої самодіяльності, культивуванню розумних матеріальних і культурних потреб.

Художня самодіяльність становить одну з суттєвих прикмет мистецького процесу в нашій країні. Однак і в її розвитку є підстави турбуватись про соціальну й естетичну ефективність. Іноді доводиться спостерігати націленість деяких форм аматорської художньої творчості на професіоналізацію, на те, щоб перетворити певні творчі задатки у ремісничу вправність. Все це, звичайно, не може бути абсолютно протипоказане художньому аматорству, але головна і соціально найцінніша сторона його полягає в масовості, яка має весь час посилюватися. А для цього слід урізноманітнювати й демократизувати форми організації художньої самодіяльності, підтримувати і заохочувати всяке бажання спробувати себе в тому чи іншому виді творчості. Художня самодіяльність в наших умовах і при сучасних масштабах — це, власне, не процес творення мистецтва, а швидше мистецтво в кожній людині відкривати й розвивати талант.

Дальший розвиток художньої самодіяльності вимагає поліпшення методичного керівництва цим процесом, бо саме з цього воно й починається. В галузі образотворчої самодіяльності турбує незадовільна, як правило, матеріально-технічна база, труднощі з забезпеченням матеріалами — полотном, фарбами, пензлями тощо. Не вистачає й обладнаних, а головне — постійних приміщень. Мало залучається до художньої самодіяльності молодь, особливо діти, майже немає гуртків і студій за місцем проживання. Не націлює на художнє аматорство і, тим більше, залишає великі прогалини в естетичному вихованні молоді середня школа. Та й посібників для самостійних занять абсолютно недостатньо. А вони мали б видаватись систематично в найрізноманітніших формах — від суто методичних порад до захоплюючих розповідей про світ прекрасного.

В наших характеристиках сучасного художнього процесу найчастіше переважають кількісні показники — стільки-то влаштовано виставок, на яких експонувалося стільки-то творів, такі от розміри відкритого монумента чи виконаного монументального розпису, стільки-то проведено зустрічей, виступів і т. д. Уже самими такими кількісними визначеннями ми намагаємося справити враження надзвичайної активності творчого процесу, високості злету думки, естетичної дієвості. А це ж далеко не так. Кількісні показники швидше визначають екстенсивність процесу, ніж його інтенсивність. Вони можуть свідчити і про певні диспропорції в розвитку мистецтва, навіть про гіпертрофію як процесу в цілому, так і окремих (не завжди позитивних) тенденцій.

Стурбованість недостатньою соціальною ефективністю сучасного художнього процесу все частіше й тривожніше звучить у виступах художників і мистецтвознавців. Підсумовуючи, наприклад, роботу міжнародної виставки (Триєннале) реалістичного живопису в Софії, болгарський мистецтвознавець Іван Маразов пише: «Необхідно тверезо й спокійно обговорити диспропорцію між збільшенням художніх кадрів і наявністю публіки, між зовнішньою активністю художнього життя і слабкою ефективністю образотворчого мистецтва... Навряд чи інтенсивність є найвірнішим шляхом, бо вона може викликати зворотній процес... Суспільна значимість нашого мистецтва втрапить всякий смисл, якщо не буде пов'язана з соціальною ефективністю»<sup>4</sup>.

«Захоплення кількісними показниками, що вкорінилося у Спілці художників в останні роки, коли головні зусилля спрямовувалися на створення неозорих виставочних експозицій, де кількість представлених творів часто збільшувалась на шкоду їхній художній якості, створювало лише ілюзію повсюдного розквіту мистецтва», — ділиться своїми роздумами делегат XXVII з'їзду КПРС художник Ю. Корольов<sup>5</sup>. Про це ж, по суті, говорить і делегат з'їзду живописець С. Ткачов: «За останні роки і десятиріччя образотворче мистецтво роз-

рослося вшир»<sup>6</sup>. Такого ж тривожного висновку дійшов і автор цих рядків, оглядаючи республіканську художню виставку, присвячену 40-річчю Великої Перемоги: «Сьогодні роздавшись вшир, ріка художнього процесу в царині образотворчих та декоративно-прикладних мистецтв тривожно обміліла... її фарватер загрожує замулитися»<sup>7</sup>.

Причини цього прикрого факту і шляхи його подолання наводяться різні, однак все зводиться до того, щоб досягти нових якісних характеристик мистецького процесу, щоб в основі його лежала науково обґрунтована кваліфікація художніх засобів і потреб суспільства, з одного боку, і можливостей максимально повного їх задоволення — з іншого. Потрібний постійно діючий «зворотний зв'язок» розвитку художньої культури з справжніми, не умоглядно сформульованими естетичними запитами суспільства.

Завжди і скрізь в мистецтві були і, мабуть, будуть певні захоплення чи то окремим його видом, чи технікою, чи навіть тим чи іншим модним прийомом. Іноді вони мають нездоровий характер, а іноді прямо такі епідемічний, що може призвести й до серйозних диспропорцій. Така вже природа цього різновиду людської діяльності. Якщо взяти лише не дуже далекі часи, то можна згадати хоча б той, часто штучно форсований, «бум», що його повсюдно можна було спостерігати в розвитку нашого монументального мистецтва. Викликаний до життя назрілими потребами естетизації створюваного індустріальними засобами предметного середовища життєдіяльності людини, цей злет, на превеликий жаль, став притягальною силою для всілякого роду ремісників, заробітчан, посередностей, що маскуються «специфікою» монументального мистецтва. Вони швидко знайшли спільну мову з такими ж «ділками» від архітектури, внаслідок чого, як вірно зауважив президент Академії мистецтв СРСР Б. Угаров, маємо «зниження гуманістичних, ідейно-естетичних якостей не лише великих районів масової житлової забудови, але й історико-архітектурних зон, що склались здавна, а також громадських, унікальних за своїм призначенням будов, ансамблів»<sup>8</sup>.

На різних рівнях багато точилося розмов (як правило, безплідних) про те, що важливіше в художньому процесі — монументальне, станкове чи декоративно-прикладне мистецтво. Критерії при цьому визначалися за народною приказкою «кожний кулик своє болото хвалить». Верх брали найчастіше станковісти, що пояснювалось і певною усталеністю художнього виробництва, і традицією, і інерцією художньої школи, і, врешті, пріоритетними установками, які утвердились на цей час в суспільстві. Якоюсь мірою, можливо, саме через це в нас спостерігається явне «перевиробництво» станкових творів. Їх навсібіч роздаровують певним установам, організаціям, виробничим колективам, колгоспам, виступаючи такими собі культуртрегерами, щедрими меценатами, щиросердними шефами. Все це, звичайно, добре, але ж найчастіше таке культуртрегерство і меценатство вимушене: просто — подіти нікуди робіт. Колись художник ніс своє вистраждане дітище на виставку як дорогоцінність, часто при всій своїй нужденності не шкодуючи грошей на візника. А тепер полотна і скульптури на республіканську художню виставку привозять фургонами. І нерідко можна бачити, як автор поправляє зіпсовану в дорозі роботу вже перед виставкомом. А в які стандартні рами оправлені картини! І це при наявності спеціалізованого виробництва! А рами, можливо, не менше, ніж самі картини свідчать про помітне зниження критеріїв вимогливості як самих художників до своєї творчості, так і громадськості. Відомо, що знаменитий російський художник-баталіст В. В. Верещагін, людина, в цілому, незаможна, платив по 800—1000 карбованців за одну раму до своєї наполеонівської серії полотен. Факт, який спонукає до роздумів. І не лише художників.

<sup>4</sup> Маразов І. Триєннале реалістической живописи в Софии // Советская живопись. — М.: Сов. художник, 1985. — С. 89.

<sup>5</sup> Корольов Ю. Заметки делегата // Декор. искусство СССР, 1986, № 5. — С. 4.

<sup>6</sup> Ткачев С. Качество — категория эстетическая // Коммунист, 1986, № 6. — С. 63.

<sup>7</sup> Афанасьев В. Роздавшись вшир // Культура і життя, 1985, 14 лип.

<sup>8</sup> Угаров Б. Взыскательность // Правда, 1986, 16 апр.

Ще один приклад диспропорції зовсім недавно можна було спостерігати у розвитку деяких художніх промислів, де тиражування, горезвісний «вал», спрощення заради механізації і збільшення кількісних показників часом заступали талант майстра, його творчу індивідуальність, рукотворність самого вибору. Все це врешті рещт обернулося зниженням художньої якості, втратою неповторної своєрідності, «затоварюванням» сувенірної продукції.

Приклади можна множити безкінечно. Вони говорять про те, що в нашому складному, багатомірному, незбагнено розмаїтому художньому процесі, очевидно, не завжди надійно і безвідмовно діє той механізм, який би спонукав до моральної і матеріальної підтримки таланту, своєрідності творчого. бачення й мислення, послідовного дотримання високих ідейних і художніх критеріїв.

У розмові з Кларою Цеткін В. І. Ленін з щирим захватом говорив про те, що революція звільнила художника від згубного впливу моди, царського двору, смаків і примх аристократів та буржуазії, від досить таки прозаїчних умов непевної кон'юнктури ринку. Вона, за словами Ілліча, «перетворила Радянську державу в їхнього захисника і замовника»<sup>9</sup>. Це колосальне соціальне завоювання керованого Комуністичною партією народу. Постає художника, творця духовних цінностей піднята в нашій країні на високий п'єдестал, оточена повагою і любов'ю, користується небувалим авторитетом. Переконалим свідченням цього є курс партії на всіляку підтримку таланту, на повагу до нього, розуміння тієї освяченої багатовіковим досвідом істини, що справжній талант формується й розкривається на магістральних лініях розвитку людського духу, на шляху постійного підвищення вимогливості до себе. І цей курс є органічною складовою стратегічної концепції соціально-економічного і духовного прискорення, яка була з такою вражаючою силою розгорнута на XXVII з'їзді КПРС і знайшла всенародну підтримку в країні.

Та разом з тим доводиться останнім часом спостерігати досить сумні явища. Множиться плем'я дипломованих майстрів пензля та різця, що скеровують свою, часом немалу, енергію головним чином на здобуття матеріальних благ та всіляких почесних відзнак, а не на самовдосконалення й розв'язання невідкладних творчих проблем, не на пошуки нових шляхів у мистецтві. Навіть вступ до Спілки художників вони розглядають лише як необхідну умову для досягнення все тих же життєвих благ. Вже й аматори, спираючись на схвальні відзиви похвалюваних рецензентів, теж домагаються не лише громадської уваги, а й офіційно, в званнях і нагородах, зафіксованих оцінок.

Холодна репрезентативність, парадність, гігантоманія часом заступають собою певний професіоналізм і суто пластичні та колористичні здобутки в монументальній пластиці й живопису. Вивірюється почуття історизму в картинах, присвячених героїчному минулому, втрачається бажання шукати свою власну вистраждану тему, утверджується як «творчий метод» компілятивність, запановує прохідний (для виставкового) стандарт в портреті, зникає свіжість живого почуття і випирає вторинність, затягує експозиції сіривною. І в той же час ніколи ще в нашому мистецтві не працювало стільки заслужених і народних художників, відзначених високими державними преміями.

Іноді здається, що те високе соціальне завоювання, про яке мовилося вище, ми використовуємо своєкорисно, не по-господарському. Посуті сьогодні художній процес в галузі образотворчих мистецтв в певному розумінні набув якогось самодостатнього характеру: художники малюють картини, різьблять скульптури, виконують твори графіки та декоративно-прикладного мистецтва, вони же самі, входячи у виставки, закупочні комісії та художні ради, їх оцінюють і закуповують. Тільки розраховуються при цьому державними грошми.

Очевидно, у всіх цих делікатних, складних, а проте цілком життєвих, процесах має бути більше гласності, чіткіше, вагомніше й відповідальніше мусить формулювати свої потреби й вимоги замовник, повніше враховуватися громадська думка у формуванні якої дієвішу участь повинна брати художня критика.

З наших виставок чомусь зникла така, майже традиційна їх приналежність, як книга відгуків, до якої кожен глядач міг би записати про свої враження, висловити зауваження чи претензії як до виставки в цілому, так і окремих її експонатів. В практиці спорудження монументів, значних архітектурних споруд, виконання великих розписів тощо якимсь непомітно перестала діяти система відкритих конкурсів на кращий проект. Не практикується і громадське обговорення проектів. Все немов би поставлено на організаційно-виробничий потік. А як наслідок — одноманітність рішень і загального емоційно-змістовного трактування, збідненість пластичної та колористичної мови, в'ялість творчої думки.

У розпорядженні сучасної людини стає все більше можливостей прилучитися до творів мистецтва: радіо і телебачення, відеокасети, музичні синтезатори, голографічні засоби зображення і т. д. Важливі загальнокультурні завоювання приховують в собі загрозу максимально заповнити вільний час людини, незважаючи на те, що він має тенденцію збільшуватися. Прилучаючи людину до шедеврів мистецтва і знайомлячи її з різного роду «тайнствами» художньої творчості, вони разом з тим можуть і нав'язувати певні естетичні стандарти, розвивати споживацькі тенденції, виховувати інертність творчого сприйняття. Багато знати в галузі художньої культури, бачити шедеври світового мистецтва, мати можливість постійно і час від часу спілкуватися з ними — це все, звичайно, добре. Але ж відомо, що естетичне виховання глибше зачіпає й відповідно перетворює внутрішній світ людини, коли вона вміє не лише вірно сприймати, споглядати, так чи інше «споживати» художні цінності, а й здатна сама щось творити, так чи інакше виявляти свої творчі потенції. Саме тоді вона і в сприйнятті художнього твору підіймається до рівня співтворця. То ж важливо весь час дбати про розвиток здорових, розумних потреб не лише в сфері матеріальних інтересів, а й у культурному споживанні, піклуватись про те, щоб весь час зростаючі можливості прилучення людини до мистецтва не заглушували в ній внутрішніх творчих поривань.

Одним з фундаментальних принципів творчого методу нашого мистецтва, поряд з партійністю, є народність. Про це ще раз наголошено в матеріалах XXVII з'їзду КПРС. Вона забезпечує радянському мистецтву живий зв'язок з народом, його розуміння, його любов. Однак трапляється, що під народністю розуміють поверховий успіх, абсолютну доступність змісту, масовість. І ось спостерігається епідемічне захоплення творами того чи іншого не досить вимогливого й мало талановитого художника, який свідомо чи несвідомо відповідає нерозвинутим або малорозвинутим художнім смакам і культурним запитам, спекулюючи на проблемах масовості й народності.

Масовість і доступність — цінні й потрібні якості художнього твору, однак самі по собі ще не можуть служити критеріями народності. Поняття народності і глибше і змістовніше, ніж масовий успіх, нездорова популярність, модне захоплення. Воно відбиває глибинні зв'язки художнього твору з провідними, визначальними тенденціями соціально-історичного розвитку. Оскільки, як відомо, лише народ є істинним творцем історії, то й художнє втілення його устремлень, прагнень і сподівань в цьому головному якісному плані є важливим фактором розвитку мистецтва, в той час як масовість і доступність пов'язані передусім з функціонуванням творів, з задоволенням часто скороминучих потреб, а не з соціально-естетичною сутністю та ідейною спрямованістю художнього твору. Не випадково ж масовість лежить в основі такого феномену сучасного буржуазного суспільства як «масова культура». Отже, цілком закономірно було звернено увагу на червневому

<sup>9</sup> В. І. Ленін про літературу. — К.: Дніпро, 1970. — С. 530.

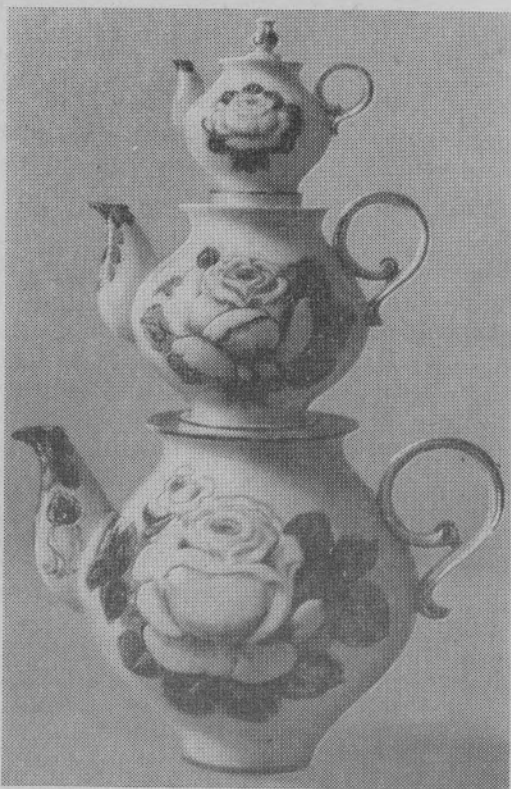
(1983 рік) Пленумі ЦК КПРС на назрілій потребі вимогливіше й відповідальніше аналізувати, які саме художні цінності набувають у нашому суспільстві масового поширення, які причини та обставини це зумовлюють.

Той факт, що науково-технічний прогрес робить мистецтво доступним масовому глядачеві, небували можливості тиражування художніх творів лише підвищують відповідальність автора за ідейну спрямованість і художню досконалість його твору.

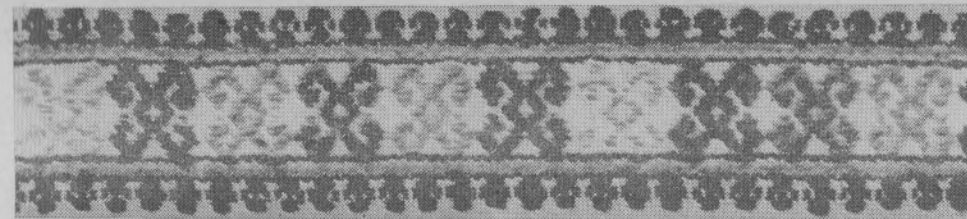
Матеріали XXVII з'їзду КПРС, всенародне їх схвалення і визнання як програми діяння, та творча енергія, яку збудили вони у всіх галузях суспільного і виробничого буття зобов'язують художників та мистецтвознавців критично оглянути все ними зроблене, вивірити його найвищими критеріями правди, гуманізму, соціальної дієвості. Лише в такий спосіб можуть бути створені умови для виявлення і максимальної реалізації нових талантів, якими багатий народ, стимулювання і скерування творчих потенцій на розв'язання накреслених партією невідкладних проблем, на розширення творчих обріїв нашого мистецтва.

Київ

В. А. АФАНАСЬЄВ



В. М. та М. С. Тредубови.  
Декоративний посуд.  
Фарфор. Київ. 1985.



### З історії науки, культури та побуту

#### НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО В АРХІТЕКТУРІ ПЕРШИХ ВИСТАВОЧНИХ ПАВІЛЬЙОНІВ УРСР В МОСКВІ

Всесоюзна сільськогосподарська і кустарно-промислова виставка 1923 року, перша за соціалістичної доби, повинна була стати всенародним оглядом стану розвитку сільського господарства, кустарного виробництва і промисловості країни; демонстрацією перспектив подальшого прогресу; своєрідним університетом для всіх виробничників міста і села; круглим столом дружнього знайомства для утвердження принципів рівноправності народів, школою виховання взаємоповаги й інтернаціоналізму; заходом налагодження міжнародних торговельних, промислових і культурних зв'язків, що було особливо актуальним в умовах майже повної ізоляції країни і запеклого бойкоту імперіалістичними державами. Виставка одночасно ставала оглядом досягнень майстрів народної творчості та всіх митців. На той час близько 20% трудового населення УРСР було зайнято кустарним промислом, а серед них значну частину складали майстри народної творчості, для яких виставка була життєво необхідною як економічно, так і для поліпшення мистецького рівня виробів.

Наприкінці 1922 року було проведено ряд організаційних заходів для влаштування виставки, зокрема обрано місце для її розташування, налагоджено зв'язки з фахівцями, головним архітектором затверджено академіка О. В. Щусева та влаштовано конкурс проектів і відзначено кращі з них<sup>1</sup>. Керував проектними роботами і академік І. В. Жолтовський, були визначені вартісні показники, обсяг робіт і терміни їх виконання. У постанові Головвиставкому від 10 лютого 1923 року було вказано: «Загальний характер будівель — легкий, з дерева, виставочного типу, легко виконуваний і, крім того, в основу всього проекту необхідно покласти принцип цільовий і національний»<sup>2</sup>. Робота була визнана справою державного значення і вимагала виконання в точно вказані терміни. У квітні—травні робочі креслення надійшли на будівництво, почалася термінова реалізація проектів. А вже в серпні виставку було відкрито для відвідувачів.

Розміщена на лівому березі Москви-ріки, починаючи від Кримського валу до Нескучного саду, виставка включала іноземний і спортивний відділи, розташовані на північ від дороги, а на південь від неї при березі простягнулись «Старе село» та «Нове село». Поруч з ними в оточенні будов була створена велика площа з вхідною аркою і головним павільйоном. Далі, в глибину території, тяглися демонстра-

<sup>1</sup> Див.: Беседа с главным архитектором Всесоюзной сельскохозяйственной выставки А. В. Щусевым // Известия. — 1922. — 11 листоп.; О результатах конкурса проектов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки // Правда. — 1922. — 9 груд.

<sup>2</sup> Центр. гос. арх. Окт. революции СССР, ф. 480, оп. 5, д. 12, л. 52.

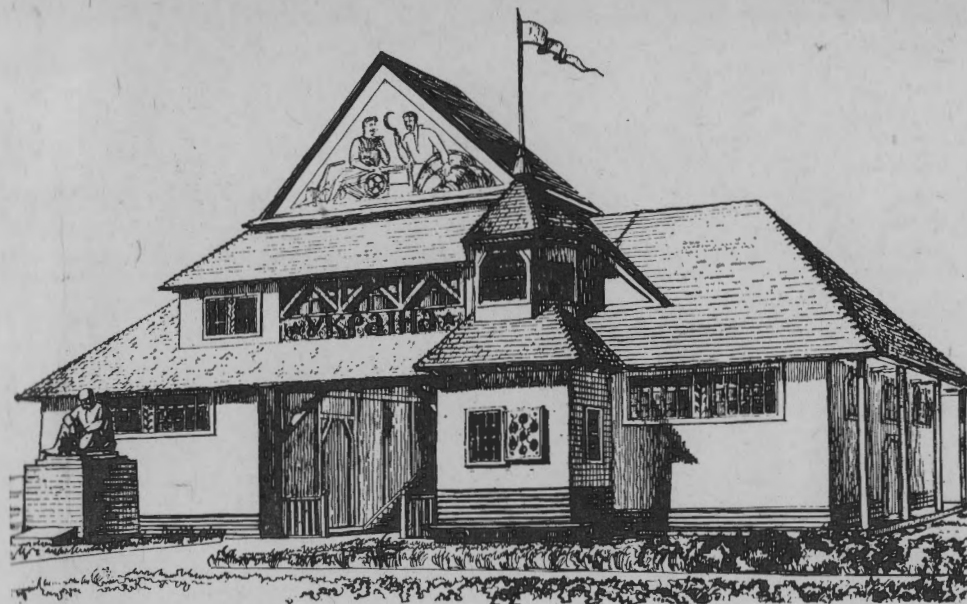


В. К. Троценко  
Садиба полтавського типу на виставці УРСР в Москві. 1923.

ційні поля і ділянки сільськогосподарських культур, а зліва від них — ряд павільйонів окремих галузей народного господарства, напроти них у кінці експозиційного поля над бічною алеєю пірамідальним силуетом на тлі експозиційного партеру височів павільйон УРСР. Усі споруди виставки були виконані в дереві, в колористиці переважали золотавий, брунатний та жовтогарячий кольори. В кількох павільйонах цей основний колір доповнювали яскраво-зелені, червоні, сині та білі смуги і трикутні плями. Архітектура вражала своїм розмаїттям, одним спорудам були властиві схематизовані форми неокласицизму, іншим — раціоналістичні уподобання, третім — шойно народжений експресивний конструктивізм, а четверті демонстрували приклади національної своєрідності. Це був справжній фестиваль архітектури, що вилився в творче змагання видатних зодчих І. В. Жолтовського, О. І. Таманяна, Ф. О. Шехтеля, В. О. Шуко, К. С. Мельникова та інших. Молоді радянські республіки демонстрували своєрідність архітектурних смаків. Середньоазіатські спорудили павільйон, за яким вбачалися культові будови Самарканду, Вірменія — гранчасту башту, подібну до храмів цього краю. Україну представляв павільйон з яскраво виявленими національними рисами. Образи народних хат, господарських споруд або громадських будов села, зокрема заїздів, надихнули архітектора на створення оригінального будинку. Автор В. К. Троценко (1888—1978) протягом усього життя вивчав народні традиції в будівництві. Варто згадати його співпрацю з відомим етнографом та мистецтвознавцем С. А. Таранушенком при вивченні харківських жител, коли завдяки їх роботі вдалося видати дві монографії<sup>3</sup>. На час створення павільйону УРСР К. В. Троценко був відомим харківським митцем, якому доручали виконання важливих архітектурно-декоративних робіт. У своїх спогадах він писав: «На перших порах встановлення Радянської влади на Україні мені було доручено оформити кустарно-промислову виставку творів народної художньої творчості в 1922 році. Окрім загального рішення організації цієї виставки, добору експонатів, художнього оформлення і керівництва, складання всіляких ескізів, я виконав два великих декоративних панно «Ткаля», «Коваль» та інші менших розмірів. Слідом за виконанням цієї роботи, за конкурсом, мені було доручено запроектувати і наглядати за будівництвом експозиційного павільйону на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві 1923 року. З приїздом на місце уточнився обсяг споруди, її місце і оточення, що змусило вирішувати архітектуру по-новому. В результаті проект дістав схвалення керівництва і відгук академіка О. В. Шусева — «один из лучших павильонов выставки»<sup>4</sup>. Цей лаконічний спогад здавався неповним і автор даної статті попросив В. К. Троценка детальніше розповісти про проектування і бу-

<sup>3</sup> Див.: Таранушенко С. А. Хата по Єлисаветинському провулку в Харкові. — 1921; його ж. Старі хати Харкова. — Харків, 1922; його ж. Біла джерел народного зодчества // Нар. творчість та етнографія. — 1969. — № 2. — С. 108—110.

<sup>4</sup> Троценко В. Мой трудовой путь. — Киев, 1968. — С. 8—9. — (Рукопис).



В. К. Троценко. Виставочний павільйон УРСР в Москві. 1923.

дівництво павільйону. На конкурс «у Харкові було подано проекти Шусева, Кричевського, Бекетова і мій, — писав В. К. Троценко, — Кричевського щось подібне до цього (рис. 2), Шусева — щось невиразне, Бекетова — велика хата, і мій — подібний до малюнка 1. Було прийнято мій, і надіслали до Москви. Після цього мене викликали до Москви для розробки робочих кресленників. Там існувало на території виставки велике бюро під орудою Шусева і Жолтовського. Шусеву мій «(проект)» не впадовався, назвав — «провінціалом». До того ж об'єм будівлі було значно зменшено — треба було переробляти. Шусев сказав: «Підіть-походіть по виставці, поміркують», тим більш, що всі павільйони вже були збудовані. Не було тільки українського»<sup>5</sup>. В той же час І. В. Жолтовський неодноразово висловлював критику на адресу архітекторів, тих, хто користувався симетричною композицією, В. К. Троценко прислухався до цього зауваження і знайшов нове рішення архітектурного образу, створив інший проект. «От все це і привело мене шукать по-новому, коли «вгору», а матеріал — дерево, то основні конструктивні елементи і продиктували рішення, і потрібно було дуже жорстку схему мати, до того ж алея на території виставки проходила крізь павільйон, ще й корисна площа зменшилась (для експонатів), то догори треба було замало підтягнуть середину та невеличку баньку зі шпилем. Що і призвело до решти. Думав і про місця для декоративних плям на заломі та біля вікон. Звертались до мене — покажіть проект, Шусев сказав, що буде, як «один из наилучших павильонов». Коли поступово почав з'являтися силует в натурі, знов часто приходили дивитись фахівці»<sup>6</sup>. Ці спогади автора важливі. Проте варто уточнити, що рішення Уряду УРСР про його побудову було прийняте в кінці травня, первісний проект В. К. Троценка було надіслано до Москви в середині червня, його переробка припадає на другу половину червня, бо в кінці цього місяця павільйон уже споруджували, в середині серпня його закінчили будувати і розпочали роботу над експозицією, що була завершена на кінець місяця<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Лист В. К. Троценка 4 квітня 1969 р. до автора статті, с. 1—2. В листі були наведені два рисунки павільйонів.

<sup>6</sup> Там же, с. 2.

<sup>7</sup> Див.: Участь України у сільськогосподарській виставці // Вісті ВУЦВК. — 1923. — 25 трав. — С. 3; Помешкання для українських експонатів // Там же. — 16 черв. — С. 4; Павільйон України // Там же. — 31 черв. — С. 2. Бенко Б. Україна на виставці // Там же. — 19 серп.; 31 серп. — С. 2.

Одночасно з побудовою павільйону за проектом В. К. Троценка було споруджено хату селянина на більшій за плануванням садибі на території «Нового села», а на майданчику «Старого села» зведено традиційну садибу і хату полтавського типу.

У спогадах В. К. Троценка не розкрито архітектурне рішення павільйону. Воно ж було далеко не рядовим, бо не тільки одразу після спорудження викликало відгуки, а й через 15, 25 і навіть 50 років.

Павільйон УРСР, створений за проектом В. К. Троценка, займав середину експозиційного партеру. Ця особливість помітно вплинула на створення пірамідальної композиції об'ємів будівлі, сприяючи динамічності художнього образу. Завдяки цьому павільйон сформувався, як невимущена композиція, що об'єднала вісім складових частин: лівобічну, з двома кімнатами експозиції Зовнішторгу, Сільтехніки, Південтраси, Південсільмаштресту та ряду харчових трестів; середню, де проходила алея, сходи, що вели на другий поверх; правобічну, створену двома об'ємами в залах з експонатами споживчих і кредитових товариств; на другому поверсі була розгорнута експозиція про перспективи розвитку сільського господарства і промисловості, природи та інше<sup>8</sup>; від правобічної частини павільйону з тильного боку вздовж алеї простяглася галерея, що вела до книжкової крамниці; перед лівобічною частиною з головного фасаду було встановлено на дерев'яному постаменті скульптуру Т. Г. Шевченка, виконану московським скульптором С. М. Волнухіним. Це була відома скульптура поета-революціонера, створена 1918 року в Москві за ленінським планом монументальної пропаганди. В 1923 році їй надали друге життя, включивши в композицію павільйону УРСР. У композиції головного фасаду завдяки цьому було створено дві акцентуючі вертикалі, одна була представлена скульптурним монументом, друга — баштою зі шпилем і прапором на ній. Таке рішення було не просто вдалим прикладом синтезу скульптури і архітектури, але набувало особливого ідейного звучання, посилюючи художній образ і наповнюючи його глибинним розумінням народності, наснаженим революційним пафосом. Перший павільйон робітничо-селянської республіки, яка накреслила на своїх прапорах вистраждани роками неволі гасла: «Владу Радам, мир — народам, землю — селянам, заводи — робітникам!», органічно доповнювався скульптурою поета — провісника великої сім'ї народів, «сім'ї вольної, нової»<sup>9</sup>. Фігура поета, як символ рідного слова, розкутого революцією, а поруч — башта, мов знак оборони, сторожі, а на її фронтоні зображені колишні «малі оті» — в минулому «раби німі», а нині вільні й щасливі робітник і селянин, оточені витворами власних рук, у своїй братерській нерозривній єдності. Це був другий зразок синтезу мистецтва — велике панно на фронтоні, виконане групою учнів і співробітників Михайла Бойчука. Фреска розкривала тему єднання робітників і селян, як тоді казали «змички міста і села»<sup>10</sup>. Під фронтоном нижче вікон оточений квітами напис — «Україна», виконаний стильним шрифтом. Біля вікон першого поверху були намальовані барвисті народні орнаменти. Отже скульптура, тематичний і декоративний живопис, навичені народними темами, збільшували художню виразність павільйону, посилювали його ідейне звучання.

Загальна архітектурна композиція павільйону із чітким силуетом, створеним на основі знайденої рівноваги складових частин, набувала рис підкресленої виразності. Врівноважена асиметрія була дуже актуальною у той період пошуків новітньої виразності, коли багато архітекторів-новаторів починали відходити від симетрії. Асиметрія не була виявом формалістичного виважування, а сприймалася в органіч-

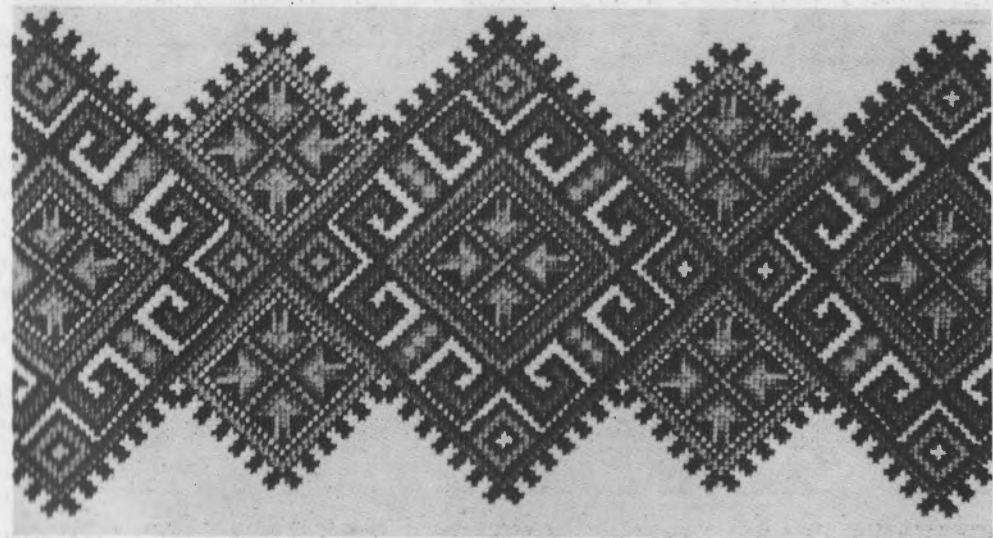
<sup>8</sup> Див.: Там же. — 19 серп.

<sup>9</sup> Шевченко Тарас. Повна збірка творів: В 3-х т. — К., 1949. — С. 747.

<sup>10</sup> Див.: Лебедєв Г. О. З історії української архітектури 20—30-х років ХХ ст. // Українське мистецтвознавство. — 1971. — Вип. 5. — С. 62.



М. О. Сабадаш. Фрагмент рушника. Полотно, вишивка. Коломия Івано-Франківської обл. 1985. Фоторепродукція Н. Я. Чоботько.



Є. П. Генік. Фрагмент рушника. Полотно, вишивка. Ужгород. 1985. Фоторепродукція І. Є. Перцова.



І. С. та М. Т. Лиговченки. Гобелен «Людина і природа».  
Вовна, ткацтво. Черкаси. 1981. Фоторепродукція Н. С. Гассанової.



Л. С. Тоастуха. Гобелен «Історія комсомолу».  
Вовна, ткацтво, Решетилівка Полтавської обл. Фоторепродукція Н. С. Гассанової.

ній єдності форми об'ємів з їх функцією в загальній композиції, спрямованій на створення ідейного твору, позначеного мальовничою невимушеністю, притаманною кращим зразкам народного мистецтва. Цьому сприяло те, що В. К. Троценко відійшов від первісної мало-виразної схеми одноповерхового павільйону і розробив вільну, неза-сушену академічними канонами асиметричну композицію, нав'язу вивченням кращих зразків народної архітектури. Зокрема, дахи споруд на різних об'ємах були зроблені не під одним і тим же кутом, як це загальноприйнято в професійній практиці архітекторів. Увесь образ павільйону перейнятий духом народного мистецтва: білі стіни з мальованими віконницями, ритмічно спливаючі вгору дахи із заломами, башта біля проходу, накрита гранчастим дахом із шпилем, на якому майорить червоний стяг.

Дослідники тих часів підкреслювали характерну традиційність форм павільйону та вказували на риси, яких у дійсності не було<sup>11</sup>. Звертали увагу на приземкуватість дахів, обминаючи те, що вони підносили фронтон з фресками, які вказували на башточку з наметовим дахом, не вказуючи, що вона увінчана шпилем з червоним прапором, не розгледіли і не випадково обраних зодчим народних орнаментів із зіркоподібними квітами. Не помітили і суто професійного нового, точніше — принципово новітнього, що було: просторовість композиції, функціонально визначену об'ємність композиції, її мальовничу невимушеність, розкутість, навіть вражаючу новаторську зетноподібну асиметрію об'ємів з розлетом крил у протилежні боки не спостерегли. А через два роки весь світ дивуватиметься асиметричному розлету крил у будівлі павільйону СРСР на виставці в Парижі (архітектор К. С. Мельников), де ця ідея простору, що пронизує павільйон, і розлет об'ємів буде доведено до ще більшої гостроти, майже екстремальної виразності. Дослідники повинні були відзначити хоча б горизонтально витягнуті вікна, що тоді тільки починали застосовувати новатори. Надалі більшість сучасних архітекторів широко користуватимуться такими горизонтально витягнутими вікнами аж до нашого часу. Критики не звернули увагу також і на підкреслену виявлену інженерну конструкцію — ферму, яка забезпечувала міцність верхнього поверху, що висів над алеєю. Ця підкреслена конструкція, вписана в горизонтально витягнуту форму вікна другого поверху, також була характерним знаком нової доби, символом будівничих дерзань нового суспільства. Така метафорична семіотика художнього образу павільйону лишилась незрозумілою для багатьох не підготовлених для цього. Одна з дослідниць архітектури виставки слушно підкреслила: «Саме живописне начало, близьке народному мистецтву, визначило колорит і характер виставки»<sup>12</sup>.

Народність виявилась в архітектурі павільйону, починаючи від силуету до найменшої деталі чи орнаментальної квітки на віконниці. Високі, активні за формами дахи із заломами, білі стіни, брунато-золотава башта, розмальовані віконниці й підвіконна лиштва — все це було принципово народним за своїм обрисом, пластикою, колористикою. І разом з тим в архітектурі павільйону виявилось новаторство, що утвердилось реалістично, опануванням раціоналістичних прийомів. Зроблено це було без афектації, без афішування нового заради нового, як нерідко траплялось тоді в патентованих новаторів. Найважливішим з цього нового була функціональна визначеність всіх об'ємів споруди, просторовість, композиційно вмотивована асиметрія з рисами динамічності і раціоналістична конструктивність. Усе це виявилось настільки ясно і опукло, що, незважаючи на вади, які були у певній подрібненості окремих частин будови, особливо помітні на плані першого поверху, в розірваності графіку руху з однієї зали до іншої,

<sup>11</sup> Див.: Заков І. Н. Практика застосування національної форми в роботах харківських архітекторів // Архітектура Рад. України. — 1940. — № 4. — С. 17.

<sup>12</sup> Хазанова В. Э. Советская архитектура первых лет Октября (1917—1925 гг.). — М., 1970. — С. 168.

в значній обмеженості використаних пластичних засобів, зокрема в незастосуванні улюбленого народом різьблення, а також в недостатній ширині другого поверху, було створено споруду, в якій авторіві вдалося органічно поєднати традиційне і новаторське з утвердженням нового народними засобами архітектурної пластики і синтезу мистецтва. Завдяки цьому павільйон став важливою сходинкою на шляху до утвердження нового реалістичними засобами, виробленими народним мистецтвом протягом його розвитку. Архітектура павільйону була кроком вперед, порівнюючи з павільйоном виставки 1894 року у Львові (арх. Ю. О. Захаревич), де образ був більше пов'язаний з зовнішністю фешенебельної приміської вілли. Цей павільйон лишав далеко позаду ті кіоски в народному стилі, які були на київських виставках 1906, 1909, 1913 років (автори О. Г. Слассіон, О. І. Судомора, С. П. Тимошенко), де переважала ретроспективна декоративність. Він перевищував своєю образністю головний вхід на Сільсько-господарську виставку 1913 року в Лубнах (арх. Д. М. Дяченко), в основу якої були покладені форми старовинної фортечної брами, не позбавлені рис архаїзму. Споруда В. К. Троценка здається набагато змістовнішою і порівняно з раціонально вирішеним павільйоном на виставці в Одесі 1911 року (арх. Я. М. Пономаренко), саме тому, що в павільйоні УРСР було досить майстерно сполучено здобутки національної архітектурної традиції із досягненнями новітнього раціоналізму.

Слід згадати і те, що в 1924 році В. К. Троценка створить перший павільйон УРСР за кордоном на Всесвітній кустарно-промисловій виставці в Генті (Бельгія). Там, поряд з великим і декоративно насиченим пластиком наришківського барокко павільйоном РРФСР (арх. О. В. Щусев), спорудили невеликий павільйон УРСР, який нагадував образ української хати — білі стіни і чудові дерев'яні різьблені деталі, трапеційний портал, а над ним — символічне зображення даху із заломом. Збірність конструкцій і лаконічність народних форм пов'язували цей павільйон як з народною традицією, так і з раціоналізмом, але він не мав ні значущості, ні високої ідейності, наснаженої здобутками соціалістичної революції, характерної для павільйону УРСР — 1923 р. в Москві.

В наступне 15-річчя вирішення павільйону УРСР 1923 р. допомогло створенню художніх образів двох варіантів павільйону УРСР на виставці 1939 року в Москві. Якщо у В. К. Троценка провідною була ідея створення вчистішої брами Радянської України, в час, коли соціалістичне майбутнє лише тільки народжувалось і для утвердження цих мрій реальними були саме традиційні засоби, підсилені функціонально-конструктивним і пластичним новаторством, то в проєкті павільйону УРСР архітектора О. О. Тація (1936 р.), соціалістична дійсність була по-новаторському відображена в п'яти піднесено величних фронтонах, а далі, в остаточному вирішенні павільйону УРСР (1939 р.), яскраво виявилась у тріумфальній арці. Тому павільйон УРСР 1923 року став важливою сходинкою до майбутніх архітектурних знахідок і досягнень. Історичність і конкретність аналізу архітектурно-художнього образу виставочного павільйону УРСР — 1923 р. допомагає розібратись в особливостях рішення і повному оцінити це досягнення, як важливий етапний твір, що всім своїм образом закликав до руху не назад до народного, а вперед з народним. Цей повчальний досвід створення перших павільйонів України набуває певної актуальності в наш час пошуків органічної єдності народних художніх прогресивних традицій і новітнього розуміння новаторства в сучасному мистецтві.

Київ

В. В. ЧЕПЕЛИК

## ДО ПРОБЛЕМАТИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ЖИВОПISУ

Народний живопис на Україні знають і люблять, вивчають й популяризують, збирають у музеях та експонують на виставках. Він збагатив світову скарбницю образотворчого мистецтва. Тож варто спробувати проаналізувати його в усій його багатогранності як певну цілісність, що досі залишається роздрібленою у вузькоспеціалізованих дослідженнях. Ніяк не претендуючи на вичерпне рішення цієї великої і глобальної проблеми, спробуємо розглянути її лише в плані постановки питання.

Ще до війни і в повоєнні десятиріччя на Україні сформувалася самобутня національна школа народного живопису і декоративного розпису, що висунула плеяду таких видатних майстрів, як Г. Собачко-Шостак, М. Примаченко, Т. Пату, К. Білокур, В. і П. Павленків, Ф. Панка, М. Муху, П. Хому, В. Власенка, М. Тимченко, Є. Миронову, Н. Білокінь, Ф. Примаченка та інших. Піднесення народного живопису у наш час підтримується усе зростаючою зацікавленістю до нього з боку глядачів, художників, мистецтвознавців, етнографів. Воно характерне також для Росії, Грузії, Вірменії, Литви.

Постає питання про джерела цієї школи, накопичений віками в народі величезний творчий потенціал, який створив умови для виникнення цього феномену.

Народний живопис на Україні зародився ще в стародавні часи. Не будемо тут аналізувати культуру Київської Русі, в якій так яскраво виступає глибоко народна основа всього подальшого розвитку російського, українського й білоруського мистецтва. Відзначимо, що вже з XIV сторіччя, коли почалося формування українського мистецтва, в іконописі і розписах чітко простежується напрямок, безпосередньо пов'язаний з народною естетичною свідомістю, образотворчим фольклором, мистецтвом «примітива».

Історична та естетична цінність українського іконопису, який займає помітне місце в художній культурі східноєвропейського середньовіччя, не підлягає сумніву. В найвищих своїх проявах іконопис XIV—XVIII ст. відповідає історико-художнім критеріям, настільки ж очевидний безпосередній вплив на нього народної творчості. Деякі аналогії виникають при зіставленні, скажімо, галицької ікони з новгородською або заонежськими, північними письменами. Ця близькість криється не тільки в спорідненості художніх культур братніх народів, але й в їхній орієнтації на смаки і потреби не так феодально-клерикальної верхівки, як середніх і нижчих прошарків суспільства — ремісників, купців, міщан, селян. Завдяки багатьом особливостям політичного, соціального й культурного розвитку України народна, демократична течія в іконописі зміцнилася, і в подальшій еволюції зайняла значне місце в усьому національному мистецтві. На іконопис, де схрещувалися різноманітні, часом протилежні, ідеологічні тенденції та художні імпульси, активно впливали, наприклад, у Галичині, — не тільки вище духовенство й місцева феодальна верхівка, яка дедалі більше схилялася до союзу з католицизмом, але й міщанські та селянські верстви, які рішуче йому протистояли. В умовах боротьби за збереження православ'я, національної культури, рідної мови, звичаїв виникає — переважно в невеликих містечках і селах — напрямок, представлений простодушними й наївними творами безіменних малярів, які працювали далеко від великих мистецьких центрів та церковної цензури. «Архаїчність, наївність, а деколи й професійна недовіршеність їхніх творів, — пише В. Свенціцька в «Історії українського мистецтва» про майстрів народного примітива XIV—XVI ст., — компенсується живим, стихійним, інтуїтивним відчуттям основних вимог композиції, стилю, естетичного смаку, безпосередністю і підкресленою емоційністю художнього образу, сміливістю малюнка та колориту. Майстри — вихідці з народу — дуже гостро підмічали типові явища в повсякденному житті, надаючи їм при відтво-

ренні часто їдкою сатиричного соціального звучання. «Страшні суди», а також «Страсті Христові» дають щодо цього багатий матеріал<sup>1</sup>. З цим твердженням не можна не погодитись, але слід зазначити, що «наївність» та «професійна недовершеність» народного примітива — це його типологічні характеристики, а не «недоліки», що потребують компенсації.

В XVI—XVIII сторіччях, особливо після Брестської унії 1596 року, коли український і, зокрема, львівський іконопис зазнає дедалі сильніших впливів західноєвропейського ренесансного, а згодом барокового мистецтва, відбувається помітна перебудова внутрішньої структури середньовічного мистецтва. Народний же, «селянський» іконопис зберігає вірність традиційному православ'ю та його іконографічним канонам, підкреслюючи певну архаїчність «позастильової» зображальної мови. Канони іконопису залишалися непорушними, але в їх регламентацію вривалися живі імпульси демократичної, народної культури, стихія творчості селянських, цехових та позацехових майстрів з їх безпосередністю та наївністю. Цікавий, наприклад, ще маловивчений народний живопис українських Карпат: в іконах сільських церковок поєднується висока, часом трагічно напружена, духовність, породжена фольклором, а не культурною обрядовістю, з побутовими подробицями, що надають традиційним сюжетам нових рис. Широкий, енергійний контур, своєрідний «скорпис» підкреслює імпровізаційне начало, притаманне фольклорному типу художньої творчості. Поєднання чисто народної безпосередності, наївної простоти з відчуттям краси чуттєво сприйнятого, а не умоглядного світу складає важливу особливість цієї групи пам'яток. Прикладів можна навести багато. Колекції іконописного примітиву зберігаються в Київському, а особливо багато їх у Львівському музеях українського мистецтва, історичних музеях Дніпропетровська та Одеси, художніх музеях Івано-Франківська, Коломиї, Ужгорода, Полтави та інших міст.

У другій половині XVIII ст. відбувається досить чіткий розподіл українського образотворчого мистецтва на професіональне та народне; іконопис же замінюється релігійним живописом нового типу. Але традиція народного живопису виявилась стійкою, і ще в XIX ст. на Полтавщині М. Гоголь зустрічав обдарованих сільських «богомазів». «Звичайно, — пише П. Білецький про іконописний примітив, — його осередком була не Лаврська майстерня. Свою дешеву і привабливу яскравість фарб продукцію продавали іконописці-самоуки на Київських базарах, особливо по селах. Проти тих «партачів» церковна влада виступила рішуче, але ні у XVIII, ні у XIX ст. їх діяльність припинити не вдалося»<sup>2</sup>.

Народна течія в українському іконописі вже давно в полі зору дослідників. Так, ще в 1930-х роках у Львові І. Свенцицький організував виставку «Галицькі примітиви». Однак у загальних працях цей напрям якщо не губиться, то в усякому разі виступає другорядною галуззю середньовічного живопису, який розглядається в його класичних, найбільш досконалих зразках. Що ж до «низового» пласти — і при тому лише в соціальному й професіональному значенні — нерідко зустрічаємо поблажливі оцінки, що свідомо або підсвідомо принижують його естетичну цінність, історичну і художню рівноправність. За останні роки становище дещо змінилося. Цьому сприяли, зокрема, праці Л. Міляєвої, В. Свенцицької, П. Білецького, П. Жолтовського, який вперше у своїй книзі відокремив народну течію в іконописі в спеціальний розділ, публікації В. Отковича і Л. Попової та інші<sup>3</sup>. Мова йтиме про запровадження ще однієї системи координат — мистецтвознавчий засіб, який дає

зможу подивитися на досліджуване явище з іншої точки зору, побачити в ньому нові якості. Включення народного іконопису в загальну систему національної художньої культури, вивчення його в поєднанні з іншими формами та жанрами народного живопису дає можливість чіткіше й конкретніше виявити світоглядну і власне естетичну специфіку даного явища. При цьому не менш важливо враховувати, що такий аспект не виключає традиційного вивчення цієї течії в загальному русі українського середньовічного живопису.

Поєднання народного іконопису з іншими видами українського народного живопису можливе завдяки фундаментальним дефініціям образотворчого фольклору. — втіленню в специфічних формах іконопису світосприйняття широких мас, а нерідко і їхньої соціальної позиції, моральних та естетичних ідеалів. Це і позастильова (хоча й неабсолютна), і досить уповільнена порівняно з іншими напрямками еволюція. Простота і душевність, щире художнє відтворення дійсності, оптимізм і життєрадісність, свіжість і безпосередність, чистота і наївність образного мислення і бачення набувають у даній ситуації значимості певних естетичних категорій. У тому, що така співвіднесеність цього напрямку в українській іконі з народним живописом правомірна, переконує один з її пізніх різновидів — ікона на склі, що побутувала в XIX — на поч. XX ст. в українських Карпатах і на Прикарпатті<sup>4</sup>. Таким чином, ставище, так би мовити, узаконене: ікона на склі збирається, вивчається, експонується, як правило, в музеях або відділах народного мистецтва. І це цілком виправдано, оскільки народна ікона на склі, яка від виникнення і до зникнення була прерогативою виключно селянських художників та ремісників, виявляє близьку спорідненість з скринями, дерев'яними іграшками, гуцульською керамікою, розписним та скляним посудом і, в першу чергу, кахлями як найбільш зображальними в системі жанрів народного мистецтва. І в той же час в історичній перспективі народна ікона на склі є заключним етапом усєї історії українського іконопису як виду мистецтва, спадкоємицею досягнень українського середньовічного живопису. Народній іконі — чи то темперній, чи то на склі — властива, мабуть, архаїчна, але дуже життєстійка традиція вітчизняного мистецтва — самобутність і демократичність, а в ній — особливості, що відрізняли український іконопис від інших національних шкіл.

В історії всього українського образотворчого мистецтва народний іконопис набуває ще більшого значення, бо він мав відношення — пряме або опосередковане — до якісно нового етапу: виникнення світських, не пов'язаних з церквою і релігією, жанрів — портрета та станкової сюжетної картини. XVII—XVIII ст. були часом становлення і розвитку старого українського портрета — явища в загальній історії живописного портрета яскравого, але складного і неоднозначного<sup>5</sup>. При всій демократичності своєї соціальної природи, відмінностях від європейського портрета, український того часу, очевидно, не є народним живописом у точному розумінні, тому категорія примітива має таке ж відношення до нього, як до російської парсуни або польського сарматського портрета епохи барокко. В даному випадку найбільш цікаві «низові» пласти українського портрета, що стояли ближче до народного образотворчого мистецтва.

Ця течія характерна для всього старого українського портрета, але найбільш яскраво й виразно проявляється на двох етапах. На початкових стадіях, коли він ще не сформувався в самостійний жанр і був пов'язаний з епітафічною і вотивною іконою. Прикладами можуть служити «Феда Стефанів» (1667), «Епітафія Івана Викотського» (1677), «Розп'яття з портретом сім'ї священника», «Сошествіє св. духа» з По-

<sup>1</sup> Історія українського мистецтва: В 6-ти т. — К., 1967. — Т. 2. — С. 212.

<sup>2</sup> Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть. — К., 1981. — С. 134.

<sup>3</sup> Див.: Жолтовський П. Український живопис XVII—XVIII ст. — К., 1968; Откович В. Твори рибницької народної школи малярства... // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. — К., 1982. — С. 96—106.

<sup>4</sup> Див.: Островський Г. Украинская народная живопись на стекле // Панорама искусств. — 1982. — Вып. 5. — С. 246—255. Перші кроки в галузі вивчення народної ікони на склі були зроблені ще в 1940—50-х рр. О. Кульчицькою та В. Рожанівським.

<sup>5</sup> Див.: Білецький П. Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв. — Л., 1981, а також праці Д. Щербаківського, Ф. Ернста, Л. Тананаєвої, П. Жолтовського, М. Гембаровича, В. Овсійчука.

телич та інші. Вже в другій половині XVIII — першій треті XIX ст., коли відбувається чіткіший розподіл на мистецтво професіональне і народне, останнє відчутно впливає на традиційний тип козацького портрета. «Єсаул Хома» (близько 1769), «Невідомий з медаллю» (1787) та інші підтверджують висновок дослідників, що «зв'язок професіонального живопису з образотворчим фольклором надає виразної національної своєрідності козацьким портретам»<sup>6</sup>. В той час виникає закарпатський примітивний портрет, досі ще мало вивчений. У Львові та в інших західноукраїнських центрах збереглися портрети селян (наприклад, «Подружжя Жемелько», 1747) і міщан («Попадя Крем'янська», «Козачка Саранчиха», «Михайло Пташевський», 1883), що наближаються до тогочасного російського купецько-міщанського портрета. Полотно «Український парубок» (перша половина XIX ст.) також нагадує пензель автора народних картин<sup>7</sup>. І вже від цього пласта українського портрета тягнуться зв'язки до таких повітових примітивістів середини минулого сторіччя, якими, наприклад, були чугуєвські вчителі І. Репіна — І. Шаманов та І. Бунаков.

Не враховувати цих та інших аналогічних явищ народного живопису було б певною натяжкою, але самоочевидна їхня типологічна причетність до ширшої сфери української народної художньої культури. І вже в цій якості «низовий» пласт українського портрета виступає як самостійна естетична цінність і як один з факторів процесу формування національної школи нового українського мистецтва.

Що ж до народної станкової картини, то ніби перехідною стадією до неї послужили лубочні картинки на алегоричні й моралізаторсько-дидактичні сюжети, пов'язані з церковною схоластиком і так званою шкільною поезією та театром. Такі композиції були широко розповсюджені у XVII—XVIII ст. Але вже в другій половині XVII ст. в атмосфері піднесення національно-визвольної боротьби українського народу складається найбільш масовий і популярний тип картини «Козак Мамай» (або його версії «Козак-бандурист», «Козак — душа правдива», «Грицько-запорожець» та ін.), що повнокровно розвивався протягом принаймні двох сторіч<sup>8</sup>. Навряд чи тоді існувала чітка «спеціалізація»: і ікони, і «мамаїв» писали, як правило, мандрівні іконописці, козацькі й селянські «богомази», ремісники в містах та невеликих містечках.

«Козак Мамай» епохи його розквіту в другій половині XVIII — першій половині XIX ст. — за всіма прикметами класична народна картина, живописний лубок, який органічно поєднував зображення і текст у своєрідний синкретичний жанр. Образ сміливого і мудрого козака став уособленням народних ідеалів свободи і незалежності, хоробрості й відваги, любові та вірності. В образній структурі цих картин, що засновані на канонічній стабільності кількох композиційних схем та «аранжировці» їх народними художниками у багатьох варіаціях, домінують категорії лубочності, а шліфування прийомів призводить до досконалості пам'яток народного живопису. Притаманний українському фольклору ліризм часто забарвлюється насмішкватими, а нерідко й саркастичними інтонаціями, музична мелодійність композиційних ритмів невіддільна від дотепності й почуття гумору, свобода від канонів «ученого» мистецтва — від прихильності до канонів фольклорної зображальності, відсутністю натуралістичної правдоподібності, а тим більш формальної вишуканості або стилізації — від метафоричності образного мислення, властивий народній творчості.

«Козак Мамай» — найбільш відомий, але не єдиний сюжет в українському народному живописі. Величезною популярністю користувалися

лубочні за своїм характером портрети Богдана Хмельницького, зображення народних героїв Єрмака, Семена Палія, Івана Гонти, Максима Залізняка, Устима Кармалюка, ватажка карпатських опришків Олекси Довбуша. Вже у XVIII ст. поширюються народні картини типу «Орач» («Відпочинок орача»), «Доля селянина», «Селянська біда», в яких виразно звучать антикріпосницькі мотиви. У XVIII—XIX ст. тематичний діапазон розширюється за рахунок таких сюжетів, як «Лірник», «Біла корчми», «Сидить козак під вербою», «Пряха», «Сватання», «Рибалка на березі», «Наталка-Полтавка», «Весілля», «Гопак», «Москаль-чарівник», «Побачення біля криниці» та інших картин<sup>9</sup>, у яких відтворено образи селян, козаків, кобзарів, чумаків, дівчат, парубків. Завдяки цим народним картинкам створюється яскрава панорама народного буття, що увібрала в себе реалії соціальної дійсності, «фольклорний реалізм», характерний для усної народної поезії, та літературні ремінісценції (особливо з Т. Г. Шевченка та М. Гоголя), що стали надбанням народної творчості.

Традиція живописного лубка на Україні виявилась життєстійкою і довговічною. Слід сподіватися, що в майбутній історії народного живопису знайдуть своє місце імена таких талановитих і своєрідних художників кінця XIX — першої половини XX ст., як Д. Пінчук, І. Вишник, Ф. Стовбуненко, О. Шабатура та інші. Багато тем, сюжетів, образів українського побутового живопису (від «Катерини» Т. Шевченка до полотен С. Васильківського, М. Пимоненка, І. Іжакевича та ін.) взяли початок від народної картини. З іншого боку, в народних картинах другої половини XIX—XX ст. відчутний вплив Т. Шевченка, К. Трутовського, М. Пимоненка. Детальне вивчення взаємозв'язків професіонального й народного живопису повинно стати предметом спеціального дослідження.

Станкової картині в народному живописі належить центральне місце. Її виникнення і розквіт були підготовлені попереднім (а також одночасним) розвитком народного напрямку в іконопису, а в подальшому вона стала передумовою та основою формування в XX ст. цілої школи народного малювання — одного з найвищих досягнень української радянської художньої культури<sup>10</sup>. При всій могутній та яскравій індивідуальності, скажімо, М. Приймаченко або П. Власенко, Н. Білокінь або Є. Миронової, при всій неподібності однієї до іншої, в їхніх творах виступають не тільки фольклорні архетипи, фольклорний спосіб образного мислення, а й та лубочна зображальність, що покладена в основу народної станкової картини XVIII — XIX ст. Та й неможливо навіть уявити, що творчість цих народних художників могла б здійснитися поза атмосферою, буквально насиченою мистецтвом їхніх далеких й близьких попередників, естетичного укладу українського села.

Сучасним українським народним художникам присвячена велика література: розділи в ґрунтовних працях, монографії, альбоми, статті, публікації<sup>11</sup>. В них докладно висвітлюються початкові етапи формування цієї школи, які припадають на перші десятиріччя XX ст., перші успіхи народних художників, на виставках 1919—1921 років в Києві, Харкові, Одесі, а потім у Німеччині, Франції, Чехословаччині, Англії, Італії, події 30-х років — виставки українського народного мистецтва

<sup>9</sup> Див.: Народне станкове малярство Полтавщини XVIII—XX ст.: Каталог виставки / Склав К. Скалацький — Полтава, 1972. — 16 с.

<sup>10</sup> Стосовно народного мистецтва термін «станкова картина», «живопис», «школа» дещо незвичні, можливо, навіть парадоксальні, але вони, на наш погляд, досить точно відображають специфіку явища. Взагалі питання термінології залишається актуальним. Наприклад, існує думка, що роботи багатьох народних майстрів слід відносити до графіки, бо в них ніби домінує лінія. Колір, як правило, локальний, а тональні й світлотіньові відношення або відсутні, або їхня роль другорядна. Повністю прийняти цю думку означало б приділити недостатню увагу специфіці народного живопису, перенести на нього критерії та виразальні засоби професіонального мистецтва.

<sup>11</sup> Багато зробили у відкритті, вивченні й популяризації українського народного живопису К. Ширецький, Б. Бутник-Сівєрський, В. Самойлович, О. Статива, Н. Велігоцька, Н. Глухенька, О. Бежкович, Л. Данченко, Л. Лисенко, В. Нагай.

<sup>6</sup> Історія українського мистецтва: В 6-ти т. — К., 1968. — Т. 3. — С. 283.

<sup>7</sup> Великий і цікавий матеріал зібраний та узагальнений в статті В. Рубан «Взаємозв'язки народного і професійного в українському портретному живопису першої половини XIX ст.» (Нар. творчість та етнографія. — 1984. — № 4. — С. 47—53).

<sup>8</sup> «Козак Мамай» був об'єктом багатьох досліджень, статей, публікацій; в числі найбільш докладних монографій — Білецький П. «Козак Мамай» — українська народна картина. — Львів, 1960.

в Києві, Москві, Ленінграді, організація експериментальних майстерень у Києві, де відбулася зустріч народних художників з професіональними, перший досвід оформлення громадських споруд, нарешті новий злет народного декоративного малювання в 1950—60-х роках. Тому немає особливої потреби зупинятися тут на творах окремих майстрів, їхніх творчих індивідуальностях; в даному випадку важливо уточнити їхнє місце в загальній системі національного народного живопису, його типологічні характеристики.

Джерела й природа сучасного українського народного живопису — це в широкому понятті народна естетична свідомість, яка знайшла свій вираз у поетичному, музичному, образотворчому фольклорі, більш конкретно — в традиції живописного лубка, народної станкової картини, про яку йшла мова, та селянських декоративних розписах, що були свого часу широко розповсюджені в центральних і південних областях України. В обох своїх різновидах це мистецтво народне у найточнішому змісті поняття, без «домішок» професіонального або самодіяльного.

Воно селянське за своїм генезисом, природою, сферою самореалізації, укоріненістю в трудовому, побутовому та естетичному укладі українського села, нарешті, за системою світосприйняття і виразних засобів, внутрішньої структури художнього образу.

Сучасний український народний живопис — не релікт минулого: Марія Приймаченко не ілюструє фольклор, а творить його. Це мистецтво живе, воно має тенденцію до розвитку, схильне до змін.

Показове «вторгнення» народних художників у такі сфери, які завжди вважалися прерогативою професіонального мистецтва. Оформлення та ілюстрування книг, головним чином, дитячих, плакат, оформлення громадських інтер'єрів, розписи по фарфору і тканинах, сувенірні промисли — це лише деякі галузі, у яких знайшла застосування їхня творчість.

Природним є й розширення та зміцнення «зворотних зв'язків»: фольклорна зображальність, уроки народного малювання привабили і багатьох майстрів професіонального мистецтва. В. Седляр, Т. Яблонська, О. Павленко, В. Задорожний, О. Кравченко, Ф. Манайло, Я. Музика, Г. Якутович, А. Рибачук і В. Мельниченко, В. Патик, І. Остафійчук... — перелік імен та прикладів можна продовжувати.

Структура сучасної народної художньої культури складна й багатшарова; важливим компонентом до неї входить таке неоднозначне явище, як самодіяльне мистецтво, творчість тисяч і тисяч непрофесіоналів. Не вдаючись до його аналізу, вкажемо лише на дві типологічно відмінні групи, які звичайно об'єднуються під спільним поняттям самодіяльності. Перша — це художники-аматори, що відвідують студії і гуртки, чітко орієнтуються на систему професіонального мистецтва, прагнуть наблизитися до його зразків, оволодіти його жанрами та виражальними засобами. Другу групу складають переважно «неорганізовані» художники, більш самобутні й оригінальні в своїй творчості, які тяжіють до поетичного та образотворчого фольклору, що виходить з естетичної культури українського села, або ті, які характеризуються категоріями «неканонічного» міського примітивіа. При всіх суттєвих відмінностях їх творчість наближена до сучасного народного живопису. На користь цього свідчать, наприклад, твори І. Бабинця з Закарпаття та І. Лисенка з Черкащини, І. Сколоздри з Львівської області та львів'янки В. Щербатенко, художників яскравих, своєрідних, талановитих.

Сьогодні проблема полягає, напевно, у тому, щоб побачити й усвідомити український народний живопис в цілому, у взаємозв'язках його різноманітних проявів, видів і жанрів, у еволюції багатовікової традиції — від ікон XV ст. до творчості Марії Приймаченко та інших майстрів, у повнокровному існуванні його в системі сучасної художньої культури як «низового» (а не нижчого!) плати, де створюються естетичні цінності не «гірші» і не «кращі», а просто інші, ніж у професіональному мистецтві. Існує він не як додаток до вже сформованої системи національної художньої культури, а як її необхідна ланка, що виконує важ-

ливі функції, як галузь, у якій працювали і працюють напрочуд талановиті митці, твори яких приносять нам величезну, ні з чим незрівнянну радість.

Львів

Г. С. ОСТРОВСЬКИЙ

## ОРНАМЕНТИ ВИШИВАНИХ РУШНИКІВ ЧЕРНІГІВЩИНИ

Рушники на Чернігівщині здавна відомі в усіх районах області. Вони мали різноманітне призначення, від чого залежали їх орнаментика та розміри. Ці вироби розподілялись на весільні, набожники, кілкові й утиральники. Середній їх розмір був 3—4 м на 0,5 м. Тільки в Новгород-Сіверському, Менському та Сосницькому районах рушники для ікон (місцева назва — завіски) виготовлялися наполовину вузчі від інших, а утиральники були коротші — півтора-два метри в довжину.

Найстаріші орнаменти на них були геометричні, яким притаманні стрункість і чіткість. Різні їх елементи в далекому минулому були разом не тільки декоративною естетичністю, але й символічною мовою. З прямих і хвилястих ліній, прямокутників, розеток, ромбів, кіл та інших геометричних фігур вишивальниці створювали цікаві композиції, що несли смислове навантаження. Це були символи сонця, місяця, вогню, землі, води, любові, знаки добра і краси.

Геометричні орнаменти на давніх рушниках вишивалися переважно червоними, білими, червоними у поєднанні з синіми — нитками. Особливе місце посідає біла вишивка, що існує на Чернігівщині здавна. Про це свідчить один з датованих рушників із збірки історичного музею, який відноситься до 1746 р.<sup>1</sup> Він відзначається меншим розміром у порівнянні з виробами, виготовленими значно пізніше. Його кінці густо вкриті вертикально розміщеними лініями, утворюючи ромби, заповнені меншими, але виконаними іншою технікою. В центрі кожного з них — маленьке коло. Край рушничка прикрашений мережкою та бахромою з білих і червоних ниток. Вгорі композицію завершують шість невеликих геометричних мотивів та дата. Використані такі шви: лічильна гладь, виколювання, штапівка, мережка, що виконані білими нитками. На жаль, між цим рушничком та більш пізніми, розшитими білими нитками по білому полотну геометричними узорами, великий хронологічний розрив і не можна прослідкувати розвиток цієї вишивки. Знову з нею зустрічаємося тільки на початку ХХ ст. Вона нині поширена в Срібнянському, Варвинському, Прилуцькому, Ічнянському, Борзнянському, Коропському, Куликівському районах. Орнаменти завжди геометричні й складаються з горизонтально розміщених ромбів, виконаних вирізуванням та обшитих півзірками технікою рахункової гладі. Часто між його стрічками розміщуються вузькі лінії мережки. Слід відмітити, що геометричні орнаменти, вишивані білим по сірому, завжди виконувалися різними рахунковими швами; крім хрестика.

Хрестикова техніка на Чернігівщині в XVIII—XIX ст. була також дуже поширена і використовувалась для вишивання геометричних орнаментів червоними, або червоними з вкрапленням синіх чи чорних нитками. Рушники, вишиті хрестиком, мають сухуваті орнаменти. Найчастіше це багатоярусна композиція стрічкового орнаменту, кожна стрічка якого складається з одного мотиву, що повторюється, а саме, свічника, хреста, ромба, розетки. Поширеним є мотив стилізованого дерева, що утворюється з невеличких ромбів і займає весь кінець рушника у вигляді пірамідального малюнка. Дуже часто в орнаменти цих ви-

<sup>1</sup> Чернігівський музей народного декоративного мистецтва, інв. № 1—275.

робів вводяться образотворчі зооморфні та антропоморфні мотиви: півні, качки, павичі, геометризовані жіночі постаті — стилізоване зображення богині-берегині. Наприклад, розглянемо рушник з орнаментом, рапорт якого складає мотив людської постаті з хрестовидною головою, руками, взятими в боки, і двома ногами. В центрі композиції — велика стилізована жіноча постать у рогатому головному уборі, руками в боки і п'ятьма ногами, звернутими в один бік. Вибір вишито червоною заплоччю. Він має радісний колорит і створює враження урочистості та святковості<sup>2</sup>. Надзвичайно оригінальний рушник експонується в Менському районному краєзнавчому музеї. Кінці його густо зашиті ромбічним орнаментом, виконаним хрестиковою технікою червоними та синіми нитками. Головний мотив у композиції — ромб з відростками, поділений хрестом, у центрі якого крапка, на чотири поля. Це один з найстародавніших мотивів орнаменту. Поеднання древнього ромба з діограмою засіяного поля з проростаючим насінням (крапка, відростки) більш пізній землеробський символ плодючості<sup>3</sup>.

Переважно червоним кольором вишивалися геометричні узори на рушниках-божниках (місцева назва — набожники, вузенькі — завіски). Кінці їх розшивалися дуже густо, в орнамент вводилися зооморфні мотиви. Вишивка на кінцях з'єднувалася між собою широкою полоскою орнаменту, який йшов вздовж одного краю виробу. Інколи геометричний орнамент на кінцях поєднувався з рослинним.

Окрему групу становлять рушники, оздоблені рослинним орнаментом, що набув поширення в народній вишивці з кінця XVIII — початку XIX століть. Вони представлені в фондах Чернігівського історичного музею, але переважна більшість їх збереглася в населення. На жаль, пропали довоєнні інвентарні книги і атрибуція цих виробів до недавнього часу утруднювалася відсутністю атрибутованого аналога. Таким є рушник, переданий до музею народного декоративного мистецтва 80-літньою жителькою м. Чернігова А. А. Корінь<sup>4</sup>. Вона розповіла, що цей рушник дістався їй у спадок від матері П. М. П'ятіко (1862 року народження), а та його одержала від своєї бабусі Меланії Шрамко, кріпосного майстра поміщика Дуніна-Борковського з села Барківки нинішнього Менського району, яка вишила цей рушник на рубежі XVIII—XIX століть. Його композиція нескладна, на кінцях його вишито невеликі за розміром, але з крупними деталями, стилізовані букети у «вазоні». По краях розміщена лінія орнаменту, утворена з невеличких ромбів, з двох боків упродовж усього рушника — такі ж лінії подвійні, а між ними зрідка вишиті рослинні стилізовані двохпелюсткові мотиви. Ці бокові лінії дуже нагадують орнамент вишивки кінця XVIII століття на культовому одязі. Центральний же мотив букета, мабуть, є одним з найдавніших у рослинних орнаментах зображень більш пізнього «дерева життя», яке вже обводилося гнучкою гілкою квітів та листя, а не ромбовидним з окремими рослинними мотивами, як на рушнику з Бірківки. Меланія Шрамко виконала вишивку на цьому виробі з великою майстерністю, тонким смаком. Орнамент легкий, прозорий, ажурний, переданий тільки червоним кольором, технікою рушникового шва. Цей виріб дає право стверджувати, що техніка рушникового шва була розповсюджена не тільки в центральних областях України, як стверджують деякі джерела<sup>5</sup>, але й на півночі. Крім того, він допоміг у атрибуванні багатьох експонатів з фондів історичного музею.

В цьому ж районі знайдено рушник, що яскраво ілюструє взаємозв'язок російського і українського народного мистецтва<sup>6</sup>. Він вишитий рослинним орнаментом, поширеним у багатьох областях України, та виконаний білими нитками тамбурним швом по червоній тканині. Цей

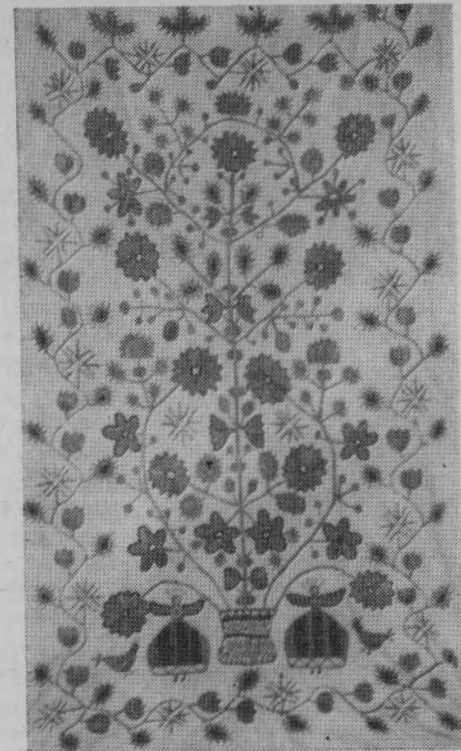
<sup>2</sup> Чернігівський історичний музей, інв. № 1—191.

<sup>3</sup> Рыбаков Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента НИИХН. — М., 1974, вып. 5. — С. 132.

<sup>4</sup> Чернігівський музей народного декоративного мистецтва, інв. № 1—275.

<sup>5</sup> Кулик О. Українське народне художнє вишивання. — К., 1958. — С. 66.

<sup>6</sup> Менський районний краєзнавчий музей, інв. № 3135.



Рушник з с. Халявина Чернігівської обл. Середина XIX ст.

◀ Г. І. Григоренко. Тематичний рушник. «Леніну — слава, партії — слава». Фрагмент. Чернігів. 1980.

тип вишивки з'явився на Лівобережній Україні під впливом російських зразків.

Рушники XIX ст., оздоблені рослинним орнаментом, мають дуже стабільну композицію. Це неодмінно «дерево життя» — букет або велика гілка квітів у «вазоні» та мотив гнучкої гілки, що виростає з обох боків «дерева», виконані червоною заплоччю, або ще й вкрапленням синього та чорного<sup>7</sup>.

Оригінальним явищем мистецтва є рушники поліської зони Чернігівщини, прикрашені рослинним орнаментом. Їх композиція така ж, як і у вище розглянутих, але частіше використовувалися антропоморфні й зооморфні мотиви. У рушнику з с. Халявин Чернігівського району, що датується серединою XIX століття<sup>8</sup>, центром композиції є «дерево життя», посаджене в вазон. Воно покрите густо зашитими невеликими плоскими стилізованими квітами з червоної і чорної заплоччі. Квіти зашиті червоними нитками, гладьовим та тамбурним швом глухо, тільки ажурний центр обшито чорним. Так же виконано і гнучку гілку з стилізованих квітів, листя та ромбів з відростками, що йде з чотирьох боків «дерева життя». Внизу під ним вишито дві стилізовані жіночі постаті з піднятими вгору руками, поряд з ними — птахи. Це образ богині-берегині, культ якої існував на території України ще з поганських часів. З запровадженням християнства її культ не зник. Населення перенесло своє покоління на «богородицю»<sup>9</sup>. Та з часом вона ставала все більш земною. І тому її постать на вищезгаданому рушнику, хоч поза її канонічна, подібна на оранту з Київської Софії, нагадує полісянку в широчен-

<sup>7</sup> Чернігівський історичний музей, інв. №№ 1—355, 1—171.

<sup>8</sup> Чернігівський музей народного декоративного мистецтва, інв. № 1—6530.

<sup>9</sup> Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве. — Сов. этнография, 1948, № 1. — С. 104—105.

ній смугастій спідниці, з-під якої виглядає вишивана сорочка, голову прикрашає рогатий головний убір, який є архаїчною рисою у вишивці<sup>10</sup>.

Присутність жіночих фігурок, птахів та ромбів з відростками в орнаменті рушника дає право стверджувати, що цей виріб весільний. Адже всі ці зображення-символи плодovitості і багатства найчастіше зустрічаються в XIX столітті на весільних речах.

З роками зображення богині зовсім втрачає своє смислове значення. На рушнику 1886 року з села Масанів Чернігівського району (зараз село у межах міста), який має подібну композицію, виконану червоними та синіми нитками, постать жінки зображена по-іншому<sup>11</sup>. Смугаста спідниця коротша і відкриває ноги в чобітках на каблуках. Поза характерна для українських жінок — руки «в боки». На «дереві життя» вміщено дві досить крупні пташки. Вся композиція вишивки дуже цільна, продумана, виконана гладдю та рушниковим швом.

Глибокий зміст закладено в орнаменті ще одного рушника-набожника з села Масанів, датованого серединою XIX ст.<sup>12</sup> Як відомо, в народному декоративному мистецтві часто зустрічаємося з мотивами кола, що є символом небесного вогню, сонця, місяця. Цей рушник має незвичайну композицію, що складається з круглих та еліпсоподібних мотивів, які мають велику середину і ледве визначені пелюстки. Деякі з них зашиті глухо, деякі — сіткою. Від них відходять прямі ламані лінії-промені, що начебто безсистемно з'єднують між собою ці елементи. По центру тягнеться безперервна лінія, що вгорі закінчується трьома глухо зашитими колами, з'єднаними між собою лініями, утворюючи шю і підняті вгору руки. У безсистемній схемі кіл і ліній виростає мотив богині-берегині з головою-колом і руками-лініями, що закінчуються долонями-колами. Стоїть вона, як матір-земля, в усій своїй урочистості посеред безкінечності всесвіту. Мабуть, саме безкінечність і недосяжність всесвіту хотіла відобразити на своєму рушнику невідомий майстер-філософ. Рушник виконаний червоними нитками тамбурним швом.

Як бачимо, орнамент північної Чернігівщини перегукується з російськими орнаментами. Адже в російській вишивці також часто зустрічаються образотворчі мотиви: півні, пави, качки, барині. І техніка тамбуру, що використовується при вишивці чернігівських рушників, також характерна для російської вишивки XIX — початку XX століть<sup>13</sup>.

На півночі Чернігівщини зустрічаються і рушники, де поєднуються геометричні та рослинні геометризовані мотиви, виконані хрестиком. Таким є виріб з села Макишин Городнянського району, датований другою половиною XIX ст.<sup>14</sup> Основу композиції складають деревовидні геометризовані квітки, посаджені в вазони та розміщені в дві стрічки. Під ними — ряд сітчастих ромбів: вгорі, як гімн сонцю, — три півнікрасені, виконані червоними нитками. До червоного кольору вишивки подекуди додається чорний.

Не менш цікавим є багатоплановий рушник, датований 1839 роком, із світським сюжетом<sup>15</sup>. На ньому зображено двох чоловіків у панському одязі, вище — квіти та птахи, над ними, між двома амфороподібними вазами з квітами, постаті чоловіка та жінки в світському одязі з квіткою в руці, а завершує композицію зображення півня та двох курей. Виріб вишито червоною та синьою заплочкою рушниковим швом. Введення в орнамент світських фігур свідчить, що село почало одержувати інформацію через пресу, що вплинуло на народну творчість.

Орнаменти старовинних чернігівських рушників різноманітні, але їх можна об'єднати в три характерні групи: геометричні і рослинні ор-

<sup>10</sup> Маслова Г. С. Орнаменты русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — М., 1978. — С. 129.

<sup>11</sup> Чернігівський музей народного декоративного мистецтва, інв. №№ 1—7060.

<sup>12</sup> Там же, інв. №№ 1—7054.

<sup>13</sup> Маслова Г. С. Орнаменты русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — С. 129.

<sup>14</sup> Чернігівський музей народного декоративного мистецтва, інв. № 1—6639.

<sup>15</sup> Там же, інв. № 1—225.

наменти та сюжетні зображення. Досить виразно за своїми орнаментами виділяється група цих виробів XIX ст. північної Чернігівщини, для якої характерні мотиви антропоморфні та зооморфні. Відрізняються вони і за технікою виконання. Крім традиційного хрестика, рахункової гладі, мережки, вирізування, рушникового шва часто зустрічаємо просту гладь та тамбур, характерні для російської вишивки з обмеженою кольоровою гамою. Вона на всій території краю виконувалася червоним, білим, червоним з невеликим вкрапленням синього або чорного кольорів. Можна прослідкувати також і певний зв'язок між орнаментом, технікою вишивки та кольором ниток, якими вишивали. Так, геометричні орнаменти в хрестиковій техніці завжди червоні, інколи з вкрапленням синього. Вони утворені кількома рахунковими швами (рахунковою гладдю, мережкою, штампівкою, вирізуванням), робилися білим по білому. Вільні рослинні орнаменти, вишиті рушниковим швом, також червоні, а в поєднанні з гладдю та тамбуром — червоні з синім або чорним.

Виразно прослідковуються і зміни в орнаментах. Наприкінці XIX — початку XX століть густі, більш характерні для сорочок, білі рушникові вишивки замінили легкі ажурні з широкими стрічками мережки. Рослинні орнаменти стали рельєфнішими, глухими. З роками втрачався смисл деяких архаїчних мотивів, як наприклад, богиня-берегиня, що перетворилася на кінець XIX ст. у полісянку. Сюжетні композиції поступово зникають і в другій половині XIX століття майже не зустрічаються.

Поширення набули рослинні натуралізовані орнаменти «брокеровської вишивки». Ці вироби розшиті червоними та чорними нитками буйним рослинним орнаментом пізнішого походження, зразки яких розповсюджувалися в альбомах, додатках до журналів тощо. Подібні рушники можна зустріти на території кожної області.

В радянський час рушники продовжують відігравати традиційну роль у побуті народу, але зміни в орнаментах ще різочіші. Урізноманітнілася техніка вишивання і кольорова гама при збереженні композиції, яка найчастіше стрічкова. Повністю зникла на території області техніка рушникового шва, витіснена поліхромною художньою гладдю. Якщо в 1930—1950-ті роки ще зустрічаються орнаменти, композиційно подібні на стародавні, то нині вже й композиція змінилася. Вона стала простішою. Великі букети на кінцях виробу вже не закомпоновуються в гнучкі гілки і різко виділяються на білому тлі.

Ентузіасткою поліхромної вишивки є колгоспниця-пенсіонерка з села Головеньки Борзнянського району Г. Л. Василенко. Деякі її рушники виконані у народній традиції, квіти стилізовані, плоскі, кольори чисті. Один з них зберігається у Чернігівському історичному музеї.

Продовжує існувати, як одна з найпоширеніших, хрестикова техніка. Нею вишиваються рослинні орнаменти як чорними та червоними, так і різнокольоровими нитками. Між стрічками орнаменту робиться прозора машинна вишивка або вшивається мереживо. Вгорі композиція, як правило, завершується ініціалами автора, закомпонованими в квіти, або вміщеними у віночок. У 50—60-ті роки були дуже поширені подібні рушники в селах Чернігівського району північніше Чернігова, чому автор статті була свідком, бо так вишивали її подруги і вона в рідному селі Масанах. Цікаво відзначити, що в 60-ті роки в цьому селі був поширений рослинний поліхромний стрічковий орнамент, що виконувався хрестиком. Новим у ньому було введення зображення фруктів — яблук, слив, груш під впливом місцевої флори. Такий рушник вишила Н. Г. Зайченко (1906 р. н.) на білому коленкорі. І хоч гама нетрадиційна, але кольори підібрані вдало і виріб справляє приємне враження.

В цей же час на Чернігівщині з'являються так звані полотенця, якими прикрашалися вікна. Вони були невеликі за розміром і мали небагато вишивки — один невеликий букет або гілка на кінці. Існувала вишивка на полотенцях і сюжетна. Так, майстер з села Масанів Чернігівського району Г. В. Бреденко (1926 р. н.) і зараз має полотенець з сюжетною поліхромною вишивкою. На ньому зображено пейзаж з криницею, деревом та лавкою, на якій сидять козак та дівчина, друга

дівчина з коромислом та відрами стоїть. Сюжет називається «суперниця». Його ж, але в іншій інтерпретації має рушник з Чернігова, датований 1950 роком<sup>16</sup>. Сюжетний рушник з села Чернігівського району виконаний хрестиком червоними та чорними нитками на полотні<sup>17</sup>. На ньому зображено українку з відрами біля криниці та козака. Вишито також пояснювальний напис. «Оце тая криниченька, що голуб купався, оце тая дівчинонька, що я улюблявся». Подібного плану сюжетні рушники найчастіше зустрічаються у приміській зоні або в невеликих містечках. Можливо з'явилися вони під впливом тогочасної міської моди.

Десь у 20-х роках ХХ століття на Чернігівщині виникла нова манера вишивки, коли хрестиком, нашитим не глухо, а через один, зашивається тло, в якому білим кольором тканини чітко читається орнамент<sup>18</sup>. Найчастіше орнаменти такої вишивки геометричні, але бувають і рослинні, що створюють стрічкову композицію. Майже ніколи цей метод не застосовується один, завжди лінія подібного орнаменту чергується з вишитим хрестиком звичайною манерою. Зветься ця вишивка обманною мережкою, бо дуже подібна на прозору вишивку. Рослинні орнаменти, утворені завдяки обманній мережці, втрачають натуралістичне трактування, яке мають пізніші вишивки хрестиком червоними та чорними нитками. Ця вишивка зберігалася на Чернігівщині і в післявоєнний час.

Вишивка геометричними орнаментами білими нитками по білому ще довгий час зберігалася на рушниках південної Чернігівщини — Ічнянського, Прилуцького, Варвинського, Срібнянського, Куликівського районів. У 30—40-ві роки там створювали стрічкові білі композиції технікою вирізування та рахункової гладі.

Цікавим за композиційною побудовою є рушник, виконаний у 1920-х роках М. А. Козачок з селища Срібного<sup>19</sup>. Це різні за розміром і технікою виконання ромби, що утворюють шість ліній стрічкового орнаменту, між ними — вузькі лінії мережі. Але вже в повоєнний час подібних рушників не зустрічається, крім тих, що носять виставочний характер. Це роботи художників з Чернігова Г. І. Григоренко та Н. Г. Верхочуб. Вони в усіх своїх виробках зберігають народні традиції. Н. Г. Верхочуб удосконалює геометричні орнаменти, виконує їх білими і червоними нитками. Її рушник-панно, присвячений ХХVI з'їздові КПРС, має стрічкову композицію, що складається з прозорих ромбів та різних геометричних мотивів, виконаних рахунковою гладдю та верхоплуттом. В орнамент закомпоновано напис «26-й з'їзд КПРС». Дві роботи вишивальниці останніх років свідчать про її зрослу майстерність. Одна з них — рушник до 1500-річчя м. Києва, експонований на республіканській виставці<sup>20</sup>. Про його тему свідчить вишитий напис на рушнику, але можна було обійтись навіть і без нього, настільки продумані композиція і її мотиви. Як три давньоруські богатирі Кий, Щек і Хорив стоять три дерева з ромбовидними кронами. А нижче ніжно переплітається стрічка білого орнаменту, що нагадує виблискуючу на сонці річку. Це сестра їхня — Либідь. Другий рушник-панно, присвячений 1075-річчю міста Чернігова, вишито на сірому полотні білими нитками<sup>21</sup>. По нижньому його краю спускається бахрама, над якою вишиті різноманітними рахунковими швами широка стрічка геометричного орнаменту і напис. По центру панно вгору злітає деревовидний величний і стрімкий мотив.

Вироби чернігівського майстра Г. І. Григоренко різноманітні за вирішенням теми. Так її рушник «Леніну слава, партії слава в віках» ви-

<sup>16</sup> Там же, інв. № 1—6483.

<sup>17</sup> Там же, інв. № 1ж—781.

<sup>18</sup> Чернігівський музей народного декоративного мистецтва, інв. №№ 1—7116, 1—6997, 1—7058.

<sup>19</sup> Там же, інв. № 1Г—954.

<sup>20</sup> Там же, інв. № 1Г—1202.

<sup>21</sup> Там же, інв. № 1Г—1435.

шито рослинним стилізованим орнаментом білими нитками з червоною обвідкою<sup>22</sup>. Для білої вишивки техніка дещо не звична, але зустрічається в 60-х роках. Для невеличких рушників виготовлених майстром у 1982 році, притаманні риси старовинних прозорих орнаментів. Виріб «Чернігівський» виготовлений білою мережкою дещо подібною на мережку з настилом через чисницю, але все ж відмінну від неї. На півночі Чернігівщини вона побутувала під назвою решетіло. Цією прозорою технікою зашито весь рушничок. Обидва вироби експонувалися на Республіканській виставці, присвяченій 1500-річчю м. Києва.

На Чернігівщині працює три фабрики художніх виробів, які пронагують та розвивають мистецтво народної вишивки: у Чернігові, Ніжині та Прилуках. Прилуцька фабрика художніх виробів ім. 5 грудня вже протягом багатьох років спеціалізується на виготовленні рушників. Їх орнаменти розробляються на місцевому матеріалі головним художником О. П. Лев та творчим майстром О. П. Малько. Це весільні рушники з стрічковою композицією, що складається з деревоподібних геометризованих мотивів, вишитих рахунковою гладдю червоними нитками. Інші розробки майстрів — геометричні стрічки орнаменту, головним мотивом якого є чотириохпелюстка розетка, переплетена дрібнішим узором. Виконуються орнаменти червоними та чорними нитками традиційною технікою рахункової гладі та зерновим виводом.

Головний художник Ніжинської фабрики художніх виробів ім. 8 Березня З. Т. Чепела та творчий майстер Є. А. Сурмачевська розробили орнаменти для рушників, що складаються з мотивів, переважно характерних для вишивки білими нитками на сорочках. Але закомпоновані в різноманітні лінії вони оригінальні, а малюнок добре прочитується. Виконуються рушники традиційною технікою рахункової гладі червоними та чорними нитками, інколи використовується поєнання червоного з жовтувато-коричневим. Вважаємо, що це не робить рушник кращим, бо знижує характерну для народних орнаментів контрастність.

На чернігівській фабриці художніх виробів ім. 8 Березня окремі майстри також виготовляють цікаві вироби. Так, творчий майстер фабрики Г. А. Клопотун до 60-річчя утворення СРСР розробила орнамент та вишила на машинці ювілейний рушник<sup>23</sup>. Його техніка дуже нагадує рушниковий шов, орнамент рослинний, виконаний червоними нитками.

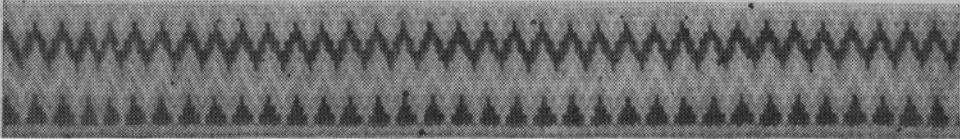
Отже, як бачимо, в радянський час народна рушникові вишивка набула помітного розвитку. Особливо це стосується рушників, що виготовляються на фабриках художніх виробів. Тут розвиваються традиції народної рушникової вишивки та створюються на цій основі нові форми і композиційні прийоми.

Чернігів

В. В. ЗАЙЧЕНКО

<sup>22</sup> Там же, інв. № 1Г—1050.

<sup>23</sup> Там же, інв. № 1Г—1377.



## Критика буржуазних та буржуазно-націоналістичних ідеологічних концепцій

### ПРО ДЕЯКІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ І НАПРЯМИ ЗАРУБІЖНОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

(На матеріалі досліджень фольклору народів СРСР)

На сучасному етапі ідеологічної боротьби усна народнопоетична творчість народів відіграє дедалі важливішу роль. Фольклор народів нашої країни становить значну частину світової духовної культури і тому закономірний той інтерес, який постійно виявлявся і виявляється до нього за рубежем. Про фольклор народів нашої країни (і передусім російський) з'явилося багато досліджень, що свідчать про стабільний інтерес західних спеціалістів найширшого профілю до народної творчості, історії та культури першої в світі соціалістичної держави. Не останнє місце в цьому комплексі досліджень належить матеріалам, що так чи інакше торкаються проблеми фольклорних зв'язків народів нашої країни. Викликає повагу прагнення зрозуміти культуру іншого народу, тим більше, якщо такі роботи не грішать проти історичної правди, сповнені доброзичливості до іншого народу. Більше того, часто такі дослідження мають певну наукову цінність і дослідницьку перспективу, про що свого часу говорив М. М. Бахтін у «Відповіді на запитання редакції «Нового мира»: «В галузі культури зовнішня находимість — наймогутніший важіль розуміння. Чужа культура тільки в очах другої культури розкриває себе повніше і глибше (але не в усій повноті, бо прийдуть ще інші культури, які побачать і зрозуміють більше). Один смисл розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись із іншим, чужим смислом і між ними розпочинається начебто діалог, який переборює замкнутість і односторонність цих смислів, цих культур [...] При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкрити цілісність, але вони взаємно збагачуються»<sup>1</sup>.

Радянська наука завжди виступала за «діалог культур», однак здебільшого цей розумний заклик ігнорувався нашими зарубіжними колегами. Так, свого часу не дістала відгуку з боку американських учених пропозиція академіка М. П. Алексеева, який писав ще 1946 року: «Розробка американо-російських літературних взаємин повинна бути двобічною справою радянських і американських учених...»<sup>2</sup>. Замість «діалога культур» західна сторона все ж віддала перевагу «радянськості монологу», внаслідок якого плодилися соціологічні, культурологічні та інші моделі, які свідомо спотворювали історичну правду. За останній час в орбіту західних радянськості досліджень став дедалі більше втягуватися і фольклор народів нашої країни.

<sup>1</sup> Бахтін М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.—С. 334—335.

<sup>2</sup> Алексеев М. П. Американо-русские литературные заметки. — Научный бюллетень ЛГУ, 1946, № 8, с. 22.

Аналіз сучасних зарубіжних праць з цієї тематики досить чітко показує, що навіть така «мирна» галузь сучасної науки, якою є фольклористика, дедалі більше піддається натиску певних політичних кіл. XXVII з'їзд КПРС чітко вказав на причини ідеологічного наступу на культуру: «Розв'язана імперіалізмом «психологічна війна» не може кваліфікуватися інакше, як особлива форма агресії, інформаційного імперіалізму, що нехтують суверенітетом, історію, культуру народів. Це і пряма політико-психологічна підготовка до війни, яка не має, природно, нічого спільного ні з справжнім зіставленням поглядів, ні з вільним обміном ідей, про що фарисействують на Заході. Інакше й не можуть розцінюватися дії, коли людей вчать дивитися на будь-яке неугодне імперіалістичне суспільство через проріз прицілу»<sup>3</sup>.

Наші класові супротивники зовсім не випадково повели за останні роки шалену атаку на фольклорну спадщину народів СРСР. Донедавна фольклор знаходився начебто на периферії радянськості досліджень, боротьба точилася в основному за класичну спадщину російської і радянської літератури. Фольклор використовувався як допоміжний ілюстративний матеріал в туманних міркуваннях про «загадку російської душі» в працях С. Томпкінса, Г. Кона, Дж. Біллінгтона, Д. Томашича та багатьох інших, що розробляли по суті одну тезу «про виключність» російської історії, хід розвитку якої визначався специфікою так званої «російської національної психології». Характерними рисами такої «національної психології» проголошувався цілий комплекс категорій: антидемократизм, фанатизм, експансіонізм, природна схильність до анархії і звичка до слухняності і т. д. і т. ін. Саме ці якості, а не спільні закономірності соціально-історичного процесу визначили, на думку радянськості, шлях Росії до революції.

Показова в цьому відношенні часто згадувана на Заході книга професора Принстонського університету Дж. Біллінгтона «Ікона і сокира», де матеріали російського фольклору і етнографії послужили основою ще однієї модної радянськості «теорії». Свою «модель» російської історії, культури і національного характеру Біллінгтон будує на основі вигаданого ним «російського селянського звичаю» вішати в житлі на одну стіну ікону, а на другу — сокиру (?). Із цього «звичаю» робиться висновок про дуалізм російського характеру, культури і т. ін. Згадані вище Г. Кон, С. Томпкінс, Д. Томашич та ін. подібним способом інтерпретували «російський дух» як якийсь синтез смиренності й анархізму. Саме «загадкова російська душа» як свого роду вічна категорія, стверджували радянськості, визначила шлях Росії до соціалізму. Список прикладів, незнання чи свідомого спотворення національних звичаїв, культури, фольклору можна було б продовжити. Абсурдність деяких положень західної радянськості очевидна навіть для тих, хто ніколи не знаходив себе до друзів нашої країни. Так, в одній із рецензій на книгу «Ікона і сокира» Біллінгтону все ж дещо дорікали за те, що «схильність автора до символів призводить до багатьох необґрунтованих припущень»<sup>4</sup>. Однак більша частина радянськості «теорій», що так чи інакше інтерпретують фольклор народів нашої країни, аж ніяк не критикується, а всіляко пропагується західними засобами масової інформації.

Не можна сказати, що радянська фольклористика залишила без уваги спроби фальсифікувати історію народів нашої країни, їх фольклор. Всім пам'ятні полемічні праці Л. М. Землянової, Б. М. Путилова, В. Я. Евсеева, В. М. Жирмундського, В. І. Абаєва та багатьох інших, присвячені тим чи іншим проблемам фольклористики, які ставали предметом запеклої ідеологічної боротьби. Однак слід відзначити, що ці виступи стосувалися, як правило, тієї чи іншої поодинокі концепції, були свого роду захисною акцією проти настирливо проголошуваних «тео-

<sup>3</sup> Горбачов М. С. Політична доповідь Центрального Комітету КПРС XXVII з'їздові Комуністичної партії Радянського Союзу. — К.: Політвидав України, 1986. — С. 107.

<sup>4</sup> The Foreign Affairs 50-Years Bibliography. New York and London, 1972, p. 634.

рій», які регулярно підкидаються численними (тільки в США їх нараховується близько 170) центрами «по вивченню СРСР». Необхідність такого роду виступів більш ніж очевидна, але в той же час необхідно пам'ятати слова В. І. Леніна, сказані в праці «Ставлення до буржуазних партій»: «...хто берегеться за часткові питання без попереднього розв'язання загальних, той неминуче буде на кожному кроці несвідомо для себе «натикатися» на ці загальні питання»<sup>5</sup>.

Вирішення цих «загальних питань» має першочергове методологічне значення. Однак тільки конкретне вивчення фольклорних, етнографічних та інших зв'язків кожного регіону здатне виявити ті принципи, якими оперує західна радянологія, оскільки принципи ці кожного разу «модернізуються» в залежності від конкретних соціально-історичних обставин. І все ж можна виділити найбільш стійкі із них.

Західна радянологія звертається до історії фольклорних зв'язків народів СРСР в комплексі з іншими дослідженнями (лінгвістичними, культурологічними, етнографічними і т. ін.). Наприклад, Колумбійський університет, при якому функціонує координаційна рада по радянській тематиці (координується робота приблизно 40 американських, канадських і західноєвропейських університетів) випустив 1982 року монографію М. Брухіса «Один крок вперед, два кроки назад. Про мовну політику Комуністичної партії Радянського Союзу в національних республіках: Молдавія. Погляд в минуле, огляд в перспективи 1924—1980»<sup>6</sup>, в якій поряд з іншими стверджується, що молдавська мова є «штучним утворенням», що вона була одним із «способів», при допомозі якого передбачалося вирішити історичну суперечку щодо Бессарабії. Залишаючи на сумніні автора наявні в книзі фальшиві історичні «конструкції», політична підоснова яких очевидна, відзначимо, що в ній подано і фольклорний матеріал, при допомозі якого автор прагне довести, що молдавська мова є румунською з помітним впливом української. Відзначимо, що дана робота є першим на Заході спеціальним дослідженням, в якому викладається начебто об'єктивна історія мовної політики в Молдавській РСР й на цій «праці» виховуватиметься не одне покоління «майбутніх спеціалістів» по цьому регіону.

Разом з тим книга Брухіса не єдина в своєму роді. З'являються публікації найрізноманітнішого характеру, мета яких створити враження мнимої «нестабільності» (лінгвістичної, культурної, соціально-політичної та ін.) цього регіону. Так, одночасно із вищезгаданим дослідженням у тому ж видавництві Колумбійського університету виходить тенденційна книга Ніколаса Діма про Бессарабію і Буковину<sup>7</sup>; в журналі «Славонік енд Іст Юропіен рев'ю» з'являється стаття Денніса Делетанта «Генуезці, татари і румуни в гирлі Дунаю в XIV столітті»<sup>8</sup>, а журнал «Ямшик», що виходить в Торонто і є органом Канадського товариства російської філателії, змістив статтю Криса Треверса про так звану «Трансністрію»<sup>9</sup>. В цьому ж номері надрукована і стаття Роберта Белла і Ендрю Кроніна про «Поштову історію Північної Буковини», де так пояснюється пильне зацікавлення цим регіоном: «Наш інтерес до цієї місцевості викликаний тим фактом, що Північна Буковина, разом із головним містом Чернівцями, була частиною Української РСР з 28 червня 1940 р. з перервою з 5 липня 1941 р. до березня 1944 року (друга румунська адміністрація)»<sup>10</sup>. В цій, на перший погляд, невинній

<sup>5</sup> *Ленін В. І.* Повн. збір. тв., т. 15. — С. 350.

<sup>6</sup> *Bruchis M.* One Step Back, Two Steps Forward: On the Language Policy of the Communist Party of the Soviet Union in the National Republics (Moldavian: A Look Back, Survey and Perspectives, 1924—1980). East Europeans Monographs, no. CIX, Boulder: New York, 1982.

<sup>7</sup> *Dima N.* Bessarabia and Bucovina: the Soviet-Romanian Territorial Dispute. East European Monographs, no. CVIII. Boulder: New York, 1982.

<sup>8</sup> *Deletant D.* Genoese, Tatars and Rumanians at the Mouth of the Dunabe in the Fourteenth Century.— „The Slavonic and East European Review”, 1984, v. 62, no. 4.

<sup>9</sup> *Trevers Ch. M.* Transnistria. Some Notes on the Cancellations and Markings Used Under the Romanian Administration.— „Yamschik”, 1982, May, no. 10.

<sup>10</sup> *Bell R., & Cronin A.* A look at Northern Bukovina Postal History.— „Yamschik”, 1982, May, no. 10, p. 32.

філателістичній статті, в якій розповідається про поштові відправлення із окупованої зони, постійно перекручується правда про агресора і жертву агресії, висувається націоналістична концепція історії регіону (чого варті хоча б назви розділів «Перша радянська адміністрація», «Перша румунська адміністрація», «Друга румунська адміністрація» і т. ін.).

Розмах радянознавчих досліджень, що так чи інакше використовують матеріали фольклору, посилюється в період, коли народи нашої країни відзначали ювілей утворення СРСР. Це помітно по збільшенню як кількості публікацій, так і по їх явно тенденційній тематиці; так, згадані вище публікації з'явилися в час, коли відзначалося 60-річчя утворення СРСР. В цьому ж році з'явилися і радянознавчі праці, що підводили теоретичну базу під конкретні дослідження того чи іншого регіону. Наприклад, випущена у видавництві університету Північна Кароліна книга Джона Армстронга «Нації перед націоналізмом»<sup>11</sup>, або ж численні «праці» французького радянолога Каррера Д. Анкоса, в яких автор виступає за «радикалізацію національних відмін» і в якій пропонується з цією метою ідея пропаганди «національних коренів» і «національних традицій». Ідея роз'єднання культурної (в тому числі і фольклорної) спільності народів СРСР, протиставлення національного інтернаціоналізму, фальсифікування досягнень національно-мовної політики СРСР — ці та інші завдання вмело маскуються радянологами як начебто піклування про культурну спадщину того чи іншого народу нашої країни.

Можна виділити також і деякі, найбільш характерні методи, які використовуються нашими класовими супротивниками при висвітленні фольклорних зв'язків народів СРСР.

*Відкрита боротьба за той чи інший фольклорний пам'ятник.* Як найбільш характерний приклад цього, можна згадати суперечку про так зване західне чи східне походження «Калевали», коли фінські учені 30—40-х рр., які стояли на відверто націоналістичних позиціях, безрезультатно намагались «перетягнути» Карело-Фінський епос на територію Фінляндії, повністю відриваючи питання про походження цього пам'ятника від питання етногенезу угро-фінських народів. Радянська фольклористика (праці В. М. Жирмундського, О. В. Куусінена, Є. Г. Кагарова, В. Я. Євсеева, В. Я. Проппа) багато зробила для викриття антинаукових концепцій, які носили явно антирадянський характер.

*Спроби фальсифікувати фольклорний пам'ятник.* Один з крайніх методів, який використовується не так часто. І все ж як приклад можна навести історію появи на сторінках наукових видань фальсифікованої осетинської епічної оповіді «Ірі Дада», що начебто розповідає про конфлікт між русами і осетинами в 1022 році. Згідно з текстом, який опубліковано в 1956 році в США, Ірі Дада був кавказьким князем, що вступив у бій з тьмутараканським князем Мстиславом<sup>12</sup>. З давньоруських джерел Ірі Дада відомий начебто як Редедя. Поява фальсифікованого тексту епічного твору, який ніколи не існував, теж переслідувала явно політичні цілі, на що звернув увагу радянський учений В. І. Абаєв<sup>13</sup>.

*Неправильна інтерпретація побутування того чи іншого фольклорного пам'ятника.* Характерна щодо цього стаття якогось Дж. Сквайєра, що з'явилася 1932 року на сторінках впливової англійської газети «Дейлі Телеграф»<sup>14</sup>. Інтерпретуючи факт запису радянськими фольклористами творів традиційного фольклору, автор статті «Балади і народні пісні росіян» переконував читачів, що у віддалених, багатих фольклорними традиціями кінцях Радянської Росії люди начебто ще нічого не знають

<sup>11</sup> *Armstrong John.* Nations before Nationalism, University of North Carolina Press. Chapel Hill, 1982.

<sup>12</sup> *Vernadsky G., Dzanty D.* The Ossetin Tale of the Iry Data and Mstislav.— Journal of American Folklore, 1956, pp. 216—235.

<sup>13</sup> *Абаєв В. И.* Неудачная подделка. — Известия АН СССР. Отделение лит-ры и яз. 1958, т. XVII, № 1.

<sup>14</sup> *Squire J. C.* Ballads and Folk-Songs of the Russia People.— Daily Telegraph, 1932, August 23 rd.

про існування Радянської влади і вважають, що на чолі держави стоїть цар.

Спроби протиставити в ідейному, художньому та іншому плані фольклорні пам'ятники народів СРСР. Суть цього методу полягає в штучному звеличуванні фольклорних пам'ятників одного народу, припущенні значення іншого. Наші класові вороги найчастіше використовують саме цей метод, який спрямований на те, щоб послабити зростання інтересу в країнах Заходу до історії і культури першої в світі соціалістичної держави. В радянознавчих працях, що спираються на цей метод, чітко простежується тенденція роз'єднати єдину радянську багатонаціональну культуру, розтягнувши її по «національних квартирах». Атака на слов'янство як історичну, етнічну і культурну спільність набула за останній час гіпертрофованих розмірів. Причому наступ ведеться на багатьох напрямках. Так, на з'їзді славістів в Києві (1983) бельгійський дослідник Ф. Томсен настирливо проводив тезу про «інтелектуальне мовчання» Київської Русі. Продовжує мусуватися не лише стара «норманська» теорія походження Русі, але і пускаються в обіг справді фантастичні псевдотеорії. Так, радянолог із Ізраїля Ірма Хайнман стверджує у своїй книзі, що вийшла 1983 року, нібито Київська держава в IX ст. була створена таємною іудейською військово-торгівельною організацією «Рашія», яка навіть дала назву Руській державі. Такі «дикі» теорії проте знаходять свого адресата — західного обивателя, в свідомість якого втовкмачується расистська ідея про культурну, політичну та іншу «неповноцінність» слов'ян.

Фольклор російського народу у цьому зв'язку препарується особливо підступно, що можна продемонструвати хоча б на прикладі книги професора Кембріджського університету Річарда Пайпса «Росія при старому режимі»<sup>15</sup>, яка стала «бестселером» американської радянології, автор був навіть призначений одним із радників президента Рейгана. Справа дійшла до того, що постулати цієї книги стали основоположними при виробленні зовнішньополітичного курсу США відносно СРСР. До праць Пайпса західні радянологи виходили із тези, яка зародилася в середовищі російської білої еміграції, — про проникнення ідей соціалізму і комунізму начебто іззовні, в чому були «винні», на їх думку, О. І. Герцен та інші революційні демократи.

Пайпсом була запропонована ще «радикальніша» теорія, згідно якої росіянам споконвіку властиві варварство і антидемократизм. Для підтвердження цієї тези, яка явно припала до душі ініціаторам нового «хрестового походу» проти СРСР, Пайпс активно пропагує і фальсифікує спадщину російського народу, заявляючи, наприклад, з приводу російських прислів'їв буквально таке: «...неприємно вражає відсутність у них мудрості й співчуття. В них проступає грубий цинізм і повна відсутність громадського почуття. Етика цих прислів'їв безжална і проста: піклуйся про себе і не турбуйся про ближнього». Звідси робиться висновок: якщо навіть матеріали фольклору свідчать про відсутність в характері росіян рис, властивих цивілізованій людині, то такий народ не має права на існування взагалі. Так, начебто суха доктрина вписується в «ядерну стратегію» імперіалізму, що проголосив можливість ядерної війни з СРСР. Після виходу книги Пайпса на Заході інтенсивно зріс потік слов'янофобської літератури, яка фальсифікує фольклорну спадщину російського народу, назви цих книг говорять самі за себе: «Непідцензурна російська частушка», «Семантика непристойної частушки», «Недозволений сміх» (видано в США), «Росія сміється над СРСР» (видано у Франції), «Блатна ліра» (видано в Ізраїлі) і багато інших.

Навіть навколо казкової спадщини О. М. Афанасьєва розгорнулася явно брудна метушня. Йдеться про видання на Заході його «Заветных сказок». Західні фольклористи досі не мають повноцінних перекладів класичної спадщини Афанасьєва, проте видань «Заветных сказок», колекції, що становить чисто науковий інтерес, випущено на Заході ро-

сійською мовою і в перекладах більш ніж достатньо, і з'являються вони відповідно до кон'юнктури, яка склалася на ринку порнографічної літератури. Тільки після Другої світової війни, коли в Західну культуру буквально хлинув потік порнографії, «Заветные сказки» були видані у Франції, тричі (1949; 1957, 1977 рр.) випущені в Японії, а в США двічі під досить красномовними підзаголовками: «Непристойні казки старої Росії» і «Непристойна російська класична література: історія із російського фольклору тільки для дорослих». Вся ця «культурна» політика, що спирається на відверту фальсифікацію, спрямована на досягнення цілком певних політичних завдань: спалювати культуру першої в світі соціалістичної держави, розпалити патологічну ненависть до радянського народу, спробувати розхитати його інтернаціональну єдність.

Не слід вважати, що скомпроментовані самі собою методи висвітлення фольклорних зв'язків народів СРСР стають лише здобутком історії. Як це не дивно, але іноді вони відроджуються в новому вигляді. Так, сьогодні знову з'являються націоналістичні теорії фольклору, звертає на себе увагу, наприклад, той факт, що в працях деяких американських, іранських і турецьких дослідників фольклору дедалі наполегливіше говориться про колективного носія епосу як про якусь безкласову категорію, об'єднану лише по релігійній і етнічній ознаці. Таким чином, фольклорні пам'ятки начебто «перетягуються» на суміжну територію. Радянська фольклористика має не лише дати гідну відсіч всім спробам спотворення історичної правди, але і протиставити політиці фальсифікації конкретні фольклористичні і етнографічні дослідження, в яких би не обминалися найскладніші питання етнічної історії.

Вся система підготовки спеціалістів в галузі «регіональних досліджень» (в тому числі фольклористичних і етнографічних) суворо контролюється урядовими органами. Так, в США, згідно авторитетної думки доктора С. Мюллера, президента університету Джона Гопкінса, аж до 70-х років система вищої освіти прямо підпорядковувалася так званім «інтересам національної безпеки», причому багато галузей університетської науки контролювалися спеціальними законами — як «вивчення іноземних мов і регіональні дослідження федеральним законом про воєнну підготовку»<sup>16</sup>. За останні роки зв'язок цей став ще відчутніший, про що можна судити хоча б із відвертого визнання американської журналістки Флори Льюїс, опублікованого 18 лютого 1981 року в газеті «Інтернешнл Геральд Трібюн»: «Розмови про відродження впливу США в світі зосереджуються на озброєнні, розвідці, на інтенсивних політичних і економічних переговорах... Ефективне використання цих засобів вимагає знання іноземних мов»<sup>17</sup>. Сфера ідеологічного протиборства двох соціальних систем значно розширилася за останні роки. Сьогодні і в її межах виявилася і фольклорна спадщина народів нашої країни. Радянська фольклористика має виробити свої власні ефективні методи боротьби, які б не тільки виявляли зміст того чи іншого радянознавчого трактування в галузі фольклористики, але і передбачали б можливість такої акції в майбутньому. Таке «прогнозування» в критиці можливе, якщо ми будемо достатньо уважно розбиратися в механізмі подачі антинаукових ідей і викривати в кожному окремому випадку передбачуваний ідеологічний ефект, на який розрахована та чи інша акція. В принципі необхідно, щоб на стиці соціології і фольклористики виникла нова наукова дисципліна — соціофольклористика, яка б повністю присвятила себе вирішенню цих важливих проблем.

<sup>16</sup> Muller S. Toward a New American University.— Dialogue, 1980, v. 13, no. 1, p. 4.

<sup>17</sup> Lewis F. The Language Gap.— International Herald Tribune, 1981, february 18 th

Москва

О. Л. НАЛЕПІН

<sup>15</sup> Pipes R. Russia Under the Old Regime. Cambridge, Mass., 1974.



## У фольклористів братніх республік

### У ФОЛЬКЛОРИСТІВ ЛИТВИ

Початки литовської фольклористики формувалися в XVII—XVIII століттях, коли до матеріалів народної творчості стали звертатися автори робіт про литовську мову, історію, звичаї та інші сторони культури. Фольклорні тексти включалися в словники і граматики литовської мови. В історико-етнографічних працях використовувалися фрагменти пісень, голосін, описувалися народні ігри. Перші три литовські народні пісні повністю опубліковані в 1745 році, перший збірник пісень виданий Л. Резою 1825 року. З 1907 року Литовське товариство наук у Вільнюсі розпочало систематичну роботу по збиранню, збереженню, публікації і вивченню фольклору. Нові масштаби і форми литовської фольклористики з'явилися в 1918—1940 роках. Її головні центри зосередилися в комісії з фольклору при Каунаському університеті, потім — в Архіві литовського фольклору при Міністерстві освіти. За цей час зібрані сотні тисяч творів фольклору, зроблено понад десять тисяч грамзаписів мелодій і текстів, публікувалися серії видань фольклору, дослідницькі праці. В радянський час каунаські і вільнюські фольклорні фонди були об'єднані, вони перейшли у Академію наук Литовської РСР. В повоєнні роки фольклористична робота проводилася в Секторі етнографії Інституту історії, а з 1952 року в зв'язку з реорганізацією інститутів зосереджена у Відділі фольклору Інституту литовської мови та літератури, про роботу якого тут розповімо детальніше.

У відділі працює 16 співробітників, в тому числі — 11 докторів і кандидатів наук; завідувачий відділом — А. Йонінас. Відділу підпорядковані рукописні фонди литовського фольклору, фонотека, фототека. В колективних працях беруть участь фольклористи інших установ, у каталоги та інші видання відділу включаються матеріали рукописних фондів Вільнюського університету, консерваторії, педінституту.

Відділ планово проводить збирацьку роботу, прагнучи охопити всі райони республіки, всі види і жанри. Щороку виїздять експедиції відділу. В них беруть участь також студенти, краєзнавці, ентузіасти збирання фольклору. За останні десятиліття кількість учасників кожної експедиції досягає 15—20 осіб. В 1981 році експедиції збрали 3014, в 1982 — 1936, в 1983 — 1529, в 1984 — 5390, в 1985 — 7498 фоль-

клорних одиниць. Всі оповіді і музичні твори фіксуються на магнітофонних стрічках.

Запис кращих творів фольклору, обстеження певних місцевостей щодо побутування і співвідношення старих і нових форм народної творчості — це головна мета, яка стоїть перед всіма експедиціями. Разом з тим в програму ряду експедицій включалися і більш спеціальні завдання, які надавали збирацькій роботі особливої актуальності. В цьому відношенні виділялись експедиції 1964 і 1965 років, проведені в прикордонних районах Радянської Литви і Латвії разом із фольклористами Латвійської РСР. Наслідки польових досліджень були підсумовані на спільній конференції фольклористів братніх республік, яка відбулася 1967 року (Вільнюс). Доповіді та повідомлення конференції опубліковані у книзі «Фольклор балтських народів» (1968). Взаємне співробітництво литовських і білоруських фольклористів сприяло роботі експедицій на пограниччі Литви та Білорусії. Цінні дані для зіставлення литовського і білоруського фольклору зібрані литовськими експедиціями в тих місцевостях Білорусії, де є литовське населення, а білоруськими — на пограниччі Литви, де частину населення становлять білоруси.

Збиранню фольклору сприяє також Товариство охорони пам'яток культури і краєзнавства Литовської РСР. Комплексні експедиції районних відділів і клубів товариств щороку надсилають нові записи. Поповнюється рукописний фонд також зусиллями індивідуальних збирачів — краєзнавців, учителів, студентів, учнів. Відділ підтримує з ними постійний зв'язок — надсилає інструкції, які друкувалися в повоєнні роки кілька раз, забезпечує магнітофонними стрічками, консультації, заохочує. Крім того, кращі носіїв фольклору вчені запрошують до відділу, де їх репертуар фіксується стаціонарним способом.

Внаслідок цілеспрямованої збирацької роботи рукописний фонд фольклору щороку поповнюється десятками тисяч нових записів. Так, 1981 року в фонд надійшло 11050, в 1982 — 13270, 1983 — 9500, 1984 — 19110, 1985 року — 14650 фольклорних одиниць. Зараз в фонді відділу нараховується понад мільйон текстів всіх видів литовського фольклору і близько ста тисяч записів мелодій пісень та інструментальної музики.

Поряд з оформленням нових надходжень і постійній увазі належному збереженню фонду, багато зусиль співробітники відділу

віддають систематизації фольклору. Складено каталоги текстів і мелодій всього пісенного фольклору, які наявні в рукописних фондах і в друкованих виданнях. Завершується складання каталогу оповідного фольклору, в найближчі роки буде повністю впорядкована повна картотека прислів'їв та приказок, розпочата робота над підготовкою картотеки загадок.

Класифіковані матеріали стають доступними для повного планового огляду і наукового використання, передусім для підготовки наукових зводів фольклору. Великі розділи каталогу пісень опубліковані у вигляді окремих книг (1972—1982). Крім того, в дослідженні литовських дитячих пісень П. Йокимайтене опублікувала їх каталог у вигляді додатку (1970). Робота над підготовкою публікації матеріалів каталогу продовжується. Головний редактор цієї серії — А. Йонінас. Після завершення каталогу оповідного фольклору він буде опублікований. Кількістю матеріалу праця буде більш ніж вдвічі перевищувати попереднє видання, яке вийшло 1936 року. Автором каталогу оповідного фольклору, над яким зараз продовжується робота, Б. Кербеліте окремо видано каталог литовських переказів (1973).

За дорученням Наукової ради по фольклору при Відділенні літератури і мови АН СРСР фольклористи Естонії, Латвії та Литви підготували в 1964 року опублікуваний методичну записку, в якій визначені принципи збереження, оформлення і класифікації фольклорних фондів<sup>1</sup>. Литовські вчені В. Бараускене і З. Путейкене написали для цієї праці ту її частину, де йдеться про принципи класифікації текстів і мелодій пісенної творчості. Проект розділів записки було обговорено на спеціальній конференції у Вільнюсі (1963).

Поставивши перед собою завдання знайти широкі кола читачів республіки з скарбницею народнопоетичної творчості, відділ з перших років свого існування приділяє значну увагу виданню збірок хрестоматійного характеру. Було підготовлено дві книги вибраних творів всіх основних видів і жанрів фольклору. Перша із них впорядкована з матеріалів рукописного фонду і друкованих джерел (1954), друга — виключно із записів радянського часу (1957). Велику антологію литовського фольклору з науковими вступними статтями і коментарями підготував і видав відділ в п'яти значних за обсягом томах в 1962—1968 роках. В перші два томи ввійшли пісні та голосіння, в третій і четвертий — казки, оповіді, перекази, анекдоти та рації, в п'ятий — зразки малих жанрів фольклору, ігр та танців. Видання відзначено в 1970 році республіканською премією. Головний редактор всього видання — академік АН Литовської РСР К. Корсакас.

Значні заслуги в формуванні рукописного фонду литовського фольклору належать збирачам — громадським діячам, письменникам, учителям, селянам, ремісникам. Їх збирання широко відображають характерні риси фольклору певних місцевостей і ста-

новлять ціну художню і наукову спадщини. Щоб зробити доступними широкій громадськості ці матеріали, відділ підготував серію видань записів видатних збирачів фольклору другої половини XIX — поч. XX століття. До неї ввійшли переважно записи оповідного фольклору. Протягом 1973—1985 років у цій серії вийшло шість книг.

Співробітники відділу беруть участь у підготовці публікацій литовського фольклору в перекладах на інші мови. Серед них виділяється збірник литовських казок, виданий в серії «Казки світу» німецькою мовою (упор. Б. Кербеліте, 1976). Відповідники литовських прислів'їв за системою Дюрінгсфельдів опубліковані в чотирьох номерах видання «Proverbium» (підгот. К. Грігас, 1970—1972).

Після завершення каталога пісень відділ приступив до видання їх зводу. Розроблена інструкція (авт. — Л. Саука), в якій висвітлені принципи відбору матеріалів, розподілу жанрів у томах, редагування і коментування текстів, подачі мелодій. Орієнтиром щодо основних відомостей про кожний тип пісень для упорядників томів є каталог. В ньому зосереджені дані про склад типів як сукупності варіантів окремих пісень, статистичні показники та інша інформація, яка дає можливість скласти уявлення про варіювання, зв'язок із звичаями і побутом, про історичний розвиток, територіальне поширення. Для вирішення теоретичних, методологічних та інших питань зводу створена комісія, в яку ввійшли фольклористи — текстологі А. Йонінас і Л. Саука, літературознавець К. Корсакас, музикознавець А. Амбразас, композитор Ю. Юзелянас, редактор мови томів — К. Алексінас. Перший том зводу (дитячі пісні) вийшов 1980 року. Він складається з таких розділів: «Колискові пісні», «Потішки», «Пісні про тварин», «Формульні пісні», «Дражнілки». Всього в тому опубліковано 1000 текстів і 336 мелодій. Другий том зводу становлять пісні про сватання — перша книга циклу весільних пісень, яким заплановано присвятити шість томів. В тому опубліковано 725 текстів і 505 мелодій пісень. Третій том зводу становить першу частину двотомного видання історичних пісень (1985). В том ввійшли 703 тексти і 410 мелодій. Незабаром вийде з друку четвертий том зводу (другий том весільних пісень). В 1985 році було вжито заходів для прискорення підготовки видання серії.

Обсяг нашого повідомлення дозволяє лише коротко охарактеризувати найосновніші теоретичні праці співробітників відділу, видані як окремі книги чи опубліковані як значні дослідження в серійних виданнях інституту. Більшість із них захищалися як дисертації і в основному відображає ті проблеми, над якими працювали в останні роки литовські фольклористи.

Поставивши перед собою завдання дати узагальнюючу характеристику поетичної і музичної творчості свого народу, відділ після видання перших двох хрестоматій приступив до роботи над «Нарисом литовського фольклору». Поряд з цим проводились монографічні дослідження, на основі яких в 50—60-х роках були захищені кандидатські дисертації (А. Йонінас, А. Моцкус, К. Грігас, Л. Саука). Їх автори під керівництвом головного редактора акаде-

<sup>1</sup> Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов. Отв. ред. В. Я. Пропп. — Вильнюс, 1964.

міка АН Литовської РСР К. Корсакаса взяли участь у написанні «Нарису литовського фольклору». Окремі розділи цієї праці написали також З. Славюнас, Г. Четкаускайте, І. Вімеріте, А. Пальчуте.

У «Нарисі» висвітлена історія литовської фольклористики, дана характеристика основних видів фольклору, окремі розділи присвячено питанням народної музики і хореографії. Автори розглядають фольклор як важливу культурну спадщину. Безперечно методологічне і ідеологічне значення книги, хоча зараз, з погляду історичної перспективи, не можна не помітити ряд її вад. Певно, головні недоліки більшість авторів полагали в дещо вульгаризаторських тенденціях надмірно соціологізувати фольклорні мотиви і сюжети, в недооцінці естетичної природи художніх творів. Ці недоліки поступово переборювалися і переборюються в наступних працях.

Характерною особливістю праць, які з'явилися після появи «нарисів», є спрямованість на якомога більшу спеціалізацію. Систематизація народних пісень, оповідних і малих жанрів сприяла проникненню в глибинні шари фольклору, допомогла з'ясувати певні закономірності в співвідношенні компонентів структури на різних рівнях, ознаки історичного розвитку жанрів. Не випадково наукові співробітники приступили до теоретичного вивчення проблем, що пов'язані із класифікованим ним предметом. Поєднання накопичених в каталогах фактичних локальних із загальною теоретичною і методологічною підготовкою авторів сприяло досягненню ними позитивних результатів в дослідницькій роботі.

В безпосередньому зв'язку із класифікацією пісень написала і захистила кандидатську дисертацію «Литовські народні дитячі пісні» (опубл. 1970) П. Йокимайтене. Вона ж за даними каталогу та інших джерел узагальнила свої спостереження над литовськими баладами. Принципи відображення типів у відповідних розділах каталогу і варіювання пісень лягли в основу кандидатських дисертацій Б. Казлаускене «Класифікація литовських весільних пісень» і В. Мисявічене «Класифікація литовських народних трудових пісень». Багату інформацію дав каталог для кандидатських дисертацій С. Скродяніса «Литовський обрядово-календарний фольклор» і Н. Лауринкене «Семантика і поезика литовських календарних пісень». Каталог допоміг Л. Саука охочити величезний матеріал з матрики, ритмики, строфіки пісень і програмувати їх для узагальнення з допомогою електронно-вчислювальної машини. Все це в поєднанні із накопиченою величезною інформацією із інших джерел використано в його монографії «Віршування литовських народних пісень» (1978). Л. Саука написав також історичний огляд віршування литовського фольклору (1974).

Подібне співвідношення каталогів і досліджень оповідних жанрів фольклору. Складовою частиною роботи Б. Кербеліте над кандидатською дисертацією «Литовські народні перекази» стала класифікація рукописних і друканих текстів переказів. Дослідження було опубліковано 1970 року, а каталог переказів — в 1973 році. Довголітня праця Б. Кербеліте над ката-

логом оповідних жанрів фольклору дала можливість приступити до дослідження складних питань структури сюжетів казок. Частково опубліковані її праці на цю тему свідчать про особливу значимість для фольклористики вивчення проблем структури, семантики і закономірностей розвитку сюжетів казок. Б. Кербеліте, як і Л. Саука, використовує можливості, які з'явилися завдяки електронно-вчислювальній техніці.

Міфічні перекази як жанр литовського фольклору досліджує Н. Велюс в праці «Міфічні істоти литовських народних переказів» (1977). Він закінчив роботу і над другою великою монографією «Хтонічний світ в литовській міфології» (друкується). Поряд із міфологічними переказами в праці широко використані матеріали казок, пісень та інших жанрів фольклору. Дослідження проливає світло на цілий ряд проблем фольклористики і міфології. Привертають увагу литовських вчених основні персонажі народної творчості, їх соціальні і естетичні функції в фантастичних казках. Ціла група сюжетів з образами пасербиці і мачухи як протилежних героїв розглянута в монографії А. Сесельскіте «Литовські чарівливі казки про мачуху і пасербицю» (1985). В книзі показано значення і місце досліджуваних персонажів у литовській казковій традиції, враховується інтернаціональний контекст сюжетів.

Картотека прислів'їв і приказок дала можливість наукового огляду їх різновидів у межах окремих типів паремій. Автор цієї статті, який є упорядником картотеки, скористався нею в монографії «Литовські прислів'я» (вид. 1976, докт. дисер. 1982). В праці висвітлюються питання структури, семантики, походження образів окремих прислів'їв, простежуються взаємовідношення національних та інтернаціональних елементів у змісті й формі литовських паремій. Продовженням цієї роботи є коментований порівняльний збірник творів цього жанру (в друку). Литовські інтернаціональні типи прислів'їв зіставляються в збірнику із відповідниками на дев'яти мовах інших народів (сусідніх і великих європейських).

Вивчається історія литовської фольклористики, яка тісно пов'язана з історією культури, питаннями етногенезу, розвитком національної самосвідомості народу. Історія збирання, видання і вивчення литовської народнопоетичної творчості, яка в загальних рисах висвітлена в «Нарисі литовського фольклору», А. Іонікасом розгорнута у ґрунтовне дослідження. В його книзі «Литовська фольклористика» (1984) з максимальною повнотою подано факти, що стосуються історії фольклористики Литви, починаючи з найперших згадок про балтські племена і кінчаючи даними про збирання і публікацію фольклору в XVIII столітті. Дослідження наступних етапів розвитку литовської фольклористики продовжується.

Фольклористи відділу усвідомлюють, що вони мають розв'язати складні й відповідальні завдання. Слід прискорити видання зводу пісень, підготувати до друку новий каталог типів оповідного фольклору, приступити до видання казок, переказів, прислів'їв та приказок. Все це необхідно здійснити на рівні сучасних досягнень науки. Слід брати активнішу участь в фоль-

клористичних виданнях російською мовою, оскільки резюме книг, доповіді на союзних конференціях і порівняно рідкісні статті в центральних виданнях не завжди може бути належною основою для ділового обміну думками з колегами інших республік.

Діяльність відділу фольклору помітно збільшилася на активізацію всієї фольклористичної роботи в республіці. У зв'язку з цим коротко розповімо, зокрема, про неакадемічні видання. Помітне місце в литовській фольклористичній посідають видання праць наукових співробітників вузів, які в багатьох відношеннях близько стоїть діяльності відділу. В науковий обіг ввійшло також кілька праць, написаних співробітниками відділу позапланово.

Розпочинаючи з кінця першого післявоєнного десятиліття, почали з'являтися повторні видання збірок пісень (текстів і мелодій), серед них — нове (четверте) видання першого друкованого збірника литовських пісень Л. Рези (підг. Ю. Юргініс і Б. Кмітас, 1958), потім — друге перевидання пісень, зібраних Л. Резою (підг. А. Повайшас, 1964). Проф. Вільнюського університету Ю. Лебедіс підготував до друку (1954) другий із опублікованих збірників литовських пісень, упорядкований С. Стакавічюсом (тексти — 1829, мелодії — 1833). Перевидано п'ять томів литовських пісень А. Юшки — видатного збирача литовських пісень другої половини XIX століття (1954—1955). Збірник прислів'їв, приказок та загадок підготував Ю. Лебедіс по збірках XVII—XVIII століть (1956), а група упорядників (В. Югуртас, Б. Козлаускене, К. Алексіс, Л. Саука, К. Григас) в 1983—1984 роках — двохтомний збірник фольклору, який зберігся в рукописній спадщині і публікація видатного просвітителя, письменника і історика С. Даукантаса. В збірник ввійшли записи литовського фольклору, які С. Даукантас датував 1835 роком.

З'явився ряд видань музичного фольклору. Професор Вільнюської консерваторії Я. Чюрльоніте в збірнику «Литовські народні пісні» (1955) охарактеризував особливості мелодій усіх етнографічних регіонів Литви. Музику пісень він розглянув у зв'язку з поетичними текстами, при чому неї пісні в збірнику супроводжуються підричковими перекладами російською мовою. 1981 року з'явився збірник «Дзукійські мелодії», підготовлений фольклористом Вільнюської консерваторії Г. Четкаускайтей. Всі мелодії збірника записані в етнографічному регіоні, що відзначається мелодійним стилем співу. Як в музичному, так і в фольклорно-етнографічному відношеннях найбільшою подією стало видання трьохтомника «Сутартінес» (1958—1959) — збірника архаїчних пісень, що відзначаються стилем поліфонічного багатоголосся. Упорядник збірника професор Вільнюського педінституту З. Славюкас, який свого часу віддав багато зусиль збиранню цього виду пісень, вибрав всі тексти і мелодії сутартінес із рукописного фонду і фонотеки від-

ділу, подав вичерпну їх характеристику. Зразки текстів і мелодій, а також велика стаття З. Славюкаса з'явилися також у російському виданні сутартінес (1972). При виконанні сутартінес в минулому широко і різноманітно використовувались також духові музичні інструменти литовців. Їм присвячена книга доцента Вільнюського педінституту С. Палюліса «Литовська народна інструментальна музика» (1959).

Помітним явищем в фольклористичній республіці стала поява збірки казок (1957), упорядкованих Ю. Довідайтисом. У ньому подано 57 творів, записаних на південному пограниччі Литви. Істотним компонентом цих казок є епізоди, які виконуються як пісні (в книзі до них подано і нотки).

Кілька видань присвячено талановитим виконавцям фольклорних творів. 1972 року був виданий збірник пісень видатної співачки Ю. Юрконене, тексти яких записав видатний лінгвіст професор Вільнюського університету Ю. Бальчіконіс. Зразки всіх видів фольклору з репертуару А. Чепукней ввійшли в книгу, впорядковану Н. Велюсом (1973). Така ж книга творів з репертуару співака і оповідача П. Заланскаса, упорядкована Н. Велюсом і Д. Криштонайте (1983). Портрети багатьох видатних співаків із усіх етнографічних регіонів республіки представлені в книзі «Я проспівав усі пісні» (1985). До цих видань приймає книга спогадів народної співачки Р. Сабалаускене (упор. Ю. Айдуліс, 1972), яка відображає роль традиційного фольклору в творчій біографії талановитого митця.

Певні досягнення мають фольклористи вузів у галузі теоретичних досліджень. Я. Чюрльоніте в книзі про литовську народну пісенність, яка вперше була опублікована російською мовою (1966), а потім в розширеному вигляді й литовською, дала всебічну характеристику музики литовських народних пісень. Її дослідження стали основним джерелом інформації і важливим орієнтиром для музикознавців, композиторів, викладачів музики. Поетичні тексти всіх жанрів литовського фольклору досліджує професор Вільнюського університету Д. Саука. В його працях «Своєрідність і цінність фольклору» (1976) і «Литовський фольклор» (підручник для вузів, 1982) майстерно висвітлюються естетичні й етичні функції фольклору. Підручник перекладено російською мовою (в друці). В інститутських виданнях певна увага приділяється вивченню міфології литовців. Н. Велюс зробив спробу охарактеризувати міфологію балтів як систему. На основі археологічних, етнографічних, лінгвістичних і фольклорних даних він у книзі «Світгляд давніх балтів» (1983) висловив сміливу гіпотезу про структуру основних світоглядних установок давніх балтів, їх спільність і відмінні в окремих регіонах. Заслуговує на увагу також монографія Д. Криштокайтей про литовські воєнно-історичні народні пісні (1965).

К. І. ГРИГАС

Вільнюс

## ФОЛЬКЛОРИСТИ ПЕРЕСЛАВЛЬ-ЗАЛЕСЬКОГО КРАЮ

Протягом останніх років кафедра російської літератури Івановського державного університету проводить фольклорну практику студентів в Ільїнському, Гаврилово-Посадському районах Івановської області, а також в сусідніх з ними Переславль-Залеському і Ростовському районах Ярославської області. Переславльщина історично тісно пов'язана з Владимирсько-Суздальською Руссю, і до 1924 року город Переславль-Залеський входив до складу Владимирської губернії. Слід відзначити, що Переславльщина уже в кінці XI століття заселялась вихідцями із Переяслава Південного. Річку на морянській землі вони назвали Трубежем. Подібно до цього поступали і ті кияни, які прийшли на Клязьминські узгір'я і назвали доти невідому їм річку у Владимирі Почайною. До XIII століття зв'язок між Владимирсько-Суздальщиною і Київщиною був постійним і безперервним<sup>1</sup>. В 1302 році вук Олександра Невського Іван Дмитрович заповів свій Переславльський уділ Данилу Московському. Тим самим значно посилює роль Москви в справі об'єднання Русі. Особливого значення надавали місту перші московські князі, а потім і царі. В справі збирання Русі Переславль-Залеський був начебто запорукою її колишньої величі і зв'язку з Київською Руссю.

Вивчення історії краю допомагає краще збагнути специфіку фольклорної спадщини краю. З цього погляду для нас особливе значення має досвід істориків і краєзнавців, що вивчали минуле Владимирщини. Знайомство із старими івановськими краєзнавцями, їх поради і консультації також допомагали нам при підготовці фольклорних експедицій.

Ясна річ, що в невеликій статті не буде змоги розповісти про всі наслідки експедицій. Тому ми тут зосередимо увагу передусім на матеріалах, що проливають певне світло на шляхи зв'язків і взаємовпливів українського і російського фольклору. З цією метою ми використовуємо як власні експедиційні записи, так і матеріали про місцевих краєзнавців 20-х років, їх праці і спогади, які уточнюють загальну картину.

При підготовці експедицій ми передусім звернулись до видання «Труди Переславль-Залеського Просветительського об'єднання», що виходило, починаючи з 1919 року, під редакцією історика, знавця краю І. І. Смирнова (1868—1949). В цих працях привертають увагу, зокрема, цікаві обряди і пісні, пов'язані з «проводами весни» («Похорон Князя», «Колосок», «Ярилки»), що мають аналогії в українському фольклорі («Коструб», «Настечка», «Вербова дощечка» та ін.) про що ми вже писали<sup>2</sup>. Пояснити таку схожість лише типологічно, як це здебільшого робилося раніше, неможливо. Природніше буде зробити при-

пущення, що ці обряди в трансформованому вигляді донесли до нас той глибинний світоглядний аспект сприйняття дійсності, який був характерний для раннього середньовіччя, створюючи частину духовної спадщини Київської Русі.

Цікаво, що в музикознавчому плані на це звернув увагу С. Л. Толстой (старший син Л. М. Толстого), який відзначив особливість музичних інтонацій в піснях, які виконували переславльці в Державному інституті музичних наук на показовому концерті в 1929 році. Керівник етнографічного ансамблю с. Курянінова, відомий збирач фольклору Переславльщини, С. Є. Єлховський згадує: «Після концерту до нас підійшли керівники фольклорної секції і в розмові, відзначаючи особливий характер виконуваних творів, Сергій Львович підкреслив, що своєю мелодикою пісні дуже близькі до українських, і пояснюється це, мабуть, і тим, що співачки, хоч вони і не усвідомлюють цього, потомки вихідців із Переяслава Південного».

З таким же концертом ці ж співаки виступали і в Ленінграді (комісія по вивченню народної музики при РГО), де на особливості пісенності краю звернув увагу академ. Е. Г. Бертельс. С. Є. Єлховський виступив як продовжувач справи, яку розпочали ще до революції переславльські фольклористи і краєзнавці, серед яких передусім слід згадати І. О. Жданова (1870—1935).

Іван Олексійович Жданов, брат батька А. О. Жданова, визначного діяча Комуністичної партії і Радянської держави, закінчив духовну семінарію в Харкові. За спогадами його дочки К. І. Жданової, яка нині проживає в Москві, він, як і старший брат Олександр Олексійович, порвав із середовищем духовництва і став викладачем російської мови та літератури в народних училищах, а потім і в гімназіях. Не зважаючи на те, що походили вони із родини священника і одержали духовну освіту, брати прагнули нести свої знання народу, при чому нерідко вступали на цій основі в конфлікти з начальством. З 1906 року після всляких поневірянь, служби в Харкові, Орші, Калужі І. О. Жданов працює в Переславль-Залеській чоловічій гімназії. Після смерті старшого брата (Олександр Олексійович був інспектором народних училищ Маріупольського повіту Катеринославської губернії, помер він 1909 року після чергового конфлікту з начальством) його діти переїхали в Переславль-Залеський і Іван Олексійович стає їх опікуном і наставником.

Як згадує С. Є. Єлховський, його спілкування з учнями було не казенно-формальним. Саме він створив у Переславлі Народний клуб, протиставивши його наявному в місті Дворянському зібранню. В гімназії і клубі проводились музично-етнографічні вечори, в яких брали участь жителі навколишніх сіл. В 1912 році в Народному клубі силами учнів були поставлені за безпосередньою участю І. О. Жданова опери «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм». Добре знаючи українську музику і поезію, він нерідко читав учням твори безсмертного Кобзаря, вивчав з ними українські пісні. Музично-етнографічні вечори, що проводились під керівництвом І. О. Жда-

нова, спершу в чоловічій гімназії, сприяли тому, що учні, зацікавившись історією рідного краю, його минулим, самі стали збирати фольклор, записувати його в навколишніх селах. При цьому фольклор розглядався як джерело пізнання духовного життя народу, запорука його сили, стійкості. Характерно, що такі ж вечори стали проводитися і в місцевій жіночій гімназії під керівництвом А. Х. Блау (лятишки, яка свого часу закінчила гімназію в Києві). Народна пісня і, зокрема українська, в цьому випадку завдяки своїй мелодійності, милозвучності була прекрасним засобом виховання учнів, і не випадково багато вихованців І. О. Жданова і А. Х. Блау пов'язали своє життя з учительством, беручи активну участь в будівництві нової школи, вони не забували уроків своїх учителів і активно включаються в діяльність Переславль-Залеського освітнього товариства, одним із керівників якого був І. О. Жданов<sup>3</sup>.

Починаючи з 1924 року, в самому Переславль-Залеському та інших повітах Владимирської губернії приводиться активна збирацька і пропагандистська робота, виступи фольклорних колективів. Це було відзначено в постанові Центрального бюро краєзнавства від 14 травня 1924 року: «Переславль-Залеське освітнє товариство енергійною роботою, яку воно проводить, стоїть в перших рядах повітових товариств

РСРСР»<sup>4</sup>. Велика заслуга в цьому, безперечно, належить керівникам товариства І. І. Смирнову і І. О. Жданову. Збирання і пропаганда фольклору товариством привернула увагу таких видатних учених як Д. К. Зеленін, Ю. М. Соколов, Б. М. Соколов, Д. І. Золотарев. Знаменно, що в експедиціях переславльців брав участь М. М. Пришвін. В 1926 році він випускає книгу, яка мала характерну назву «Родники Берендея (записки фенолога)», в якій описує свою мандрівку по волзькій Нерлі, ряд давніх обрядів та ігор, народних свят. Назва книги носить не випадковий характер. М. М. Пришвін тим самим пов'язував роботу переславльських краєзнавців з аналогічною роботою в галузі вивчення духовної культури слов'янства, яку проводив у XIX столітті О. М. Островський, наслідком якої з'явилася його знаменна п'єса — казка «Снігуронька». І хоча в ній ідеться про умовних «берендей», і глядачі і читачі розуміли, що перед ними в умовноказковій формі відображена вікова мрія слов'янських народів про щасливе майбутнє. Вивчаючи джерела цієї мрії, її зв'язки з минулим братніх слов'янських народів, фольклористи тим самим сприяють її здійсненню. Розуміння спільності долі братніх слов'янських народів, їх близького споріднення, визначає духовну силу нашої країни. Це ще на світанку збирацького фольклористичного руху в нашій країні добре розуміли такі діячі як І. О. Жданов, І. І. Смирнов, М. М. Пришвін.

В. А. СМІРНОВ

Іваново

<sup>1</sup> Смирнов М. И. Деятельность Переяславль-Залесского общества за шесть лет. — Труды Переславль-Залесского просветительского общества, вып. XIII, Переславль-Залесский, 1925.

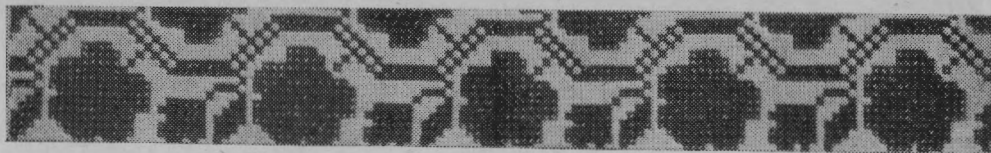
<sup>4</sup> Известия ЦБК, 1924, 14 мая.



Комора поч. XX ст. С. Білики Кобеляцького р-ну Полтавської обл. З експедиційних малюнків С. М. Музиченка. Туш, перо. 1970.

<sup>1</sup> Рыбаков Б. А. «Слово о полку Игореве» и его современники. — М.: Наука, 1978.

<sup>2</sup> Див.: Нар. творчість та етнографія, 1981, № 6.



## Трибуна молодого дослідника

### РАДІОМОВЛЕННЯ І ПРОПАГАНДА МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Епоха науково-технічної революції впливає на систему функціонування всіх видів музичного мистецтва. Поряд з розкриттям його естетичного і комунікативного потенціалів велике значення має акцентування на ідеологічних аспектах інформаційно-художніх повідомлень. Важливо, щоб усі напрями і форми виховної, політичної роботи мали контрпропагандистську спрямованість. Необхідно повніше враховувати те, що імперіалізм розгорнув проти нашої країни, всієї соціалістичної співдружності справжню психологічну війну<sup>1</sup>. Музична пропаганда не тільки популяризує твори, але й забезпечує можливість цілеспрямованого впливу та ідейно-естетичного формування особистості<sup>2</sup>.

В естетичному та патріотичному вихованні радянського слухача значну роль відіграє пропаганда національного музичного фольклору засобами радіомовлення. Деяким її проблемам і присвячена дана стаття, в якій система зворотного зв'язку «Народна музика — радіо — слухач» аналізується на загальнотеоретичному рівні. Радіомовлення впливає на активізацію інтересу слухача не тільки до національного музичного фольклору, але й до надбань народів світу. В умовах радіокомунікації характер і суть музичного фольклору помітно змінюються: трансформуються традиційні форми побутування, виконання та сприйняття. Зразки народної музики включаються у повідомлення інформаційно-ідеологічного характеру, різних видів та жанрів музичного мистецтва. «...Фольклор ніби привірюється до нефольклорних форм

культури і розпочинає своє позатрадиційне існування»<sup>3</sup>.

У сфері соціального функціонування музичного фольклору, за твердженням дослідників, «перше місце посідає його репродукція, а не виконавство, однозначно пов'язане з фольклорною творчістю»<sup>4</sup>. В структурі сприйняття слухачем народної, як й інших видів музики, починають переважати елементи пасивності, фоновості, мозаїчності. Значна частина радіоаудиторії у наш час обізнана в основному із вторинними формами народної музики, її естрадними обробками і майже не знає аутентичних зразків національного музичного фольклору (особливо міське населення). Разом з тим, в еволюції масової музичної свідомості помітні колосальні зрушення до бік дбайливого, зацікавленого ставлення до народної творчості в порівнянні, наприклад, з 20-ми роками нашого століття. Б. В. Асаф'єв писав: «...Для інтелігента-городянина що прийшов до народної пісні складним шляхом, пісня складає іншу (вже не побутову) чарівність... для міщан, робітників і селян, які перейшли в стадію урбанізму, вона втрачає привабливість, бо для них вона — пережиток побуту, від якого вони відійшли або намагаються відійти»<sup>5</sup>.

В наш час засоби масової комунікації, привірюючи фольклор до інших видів музичного мистецтва, сприяють виявленню не так локальних традицій його виконання, як естетико-виховних, пізнавальних факторів. Розглянемо специфіку функціонування національного музичного фольклору в програмах радіомовлення республіки. В кількісному відношенні українська народна музика (особливо естрадні обробки) займає помітне місце в радіопередачах протягом дня. Записи її звучать у вечірній програмі «Музика у вашому домі» та передачах, присвячених творчості українських композиторів і виконавців. Однак в інформаційно-

музичній програмі «Промінь» концертів народної пісні не дуже багато (3—5 із 40—41). Але ж справа не в кількості, а в якості. Доробок музичної редакції на даному етапі представлений передачею «Дзвонкова криниця» і радіоконкурсом «Золоті ключі». У своїх програмах музичне республіканське радіомовлення використовує різноманітні види та жанри української народної музики — записи аутентичного фольклору та зразки фольклоризму (вторинні форми побутування фольклору у виконанні колективів художньої самодіяльності, народних хорів, ансамблів, оркестрів та музикантів-професіоналів).

Пропонуємо узагальнену класифікацію передач та концертів української народної музики.<sup>6</sup> Перша група, в якій представлені записи аутентичних фольклорних зразків у народному виконанні із збереженням манери інтонування і змісту, притаманного локальному середовищу побутування (радіоконкурс «Золоті ключі», деякі передачі «Дзвонкової криниці»). Друга група — народна музика у виконанні державних ансамблів пісні та танцю, академічних хорів, артистів художньої самодіяльності, які не враховують виконавську специфіку, виділяючи лише окремі риси аутентичного звучання. Виконавська інтонація солістів та колективів становить проміжну ланку між специфікою інтонування в аутентичному фольклорі та інтерпретаціями народної музики професіональними артистами (у грудні 1985 — січні 1986 р., наприклад, по «Проміню» звучали записи: Волинського народного хору, польського ансамблю пісні і танцю «Льонок», хорової капели «Думка», Черкаського народного хору та ін.).

Наступну групу програм складають концерти народної музики в обробках професіональних композиторів (М. Лисенка, Я. Степового, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького) та у виконанні відомих співаків Д. Петриненко, Д. Гнатюка, А. Солов'яненка, Є. Мірошніченко, а також корифеїв української оперної сцени М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, С. Крушельницької, Б. Гмирі; концерти національного музичного фольклору в обробках та виконанні вокально-інструментальних ансамблів («Смерічка», «Кобза», тріо Мареничів, дуету «Два кольори» та ін.); змішані концерти української народної музики.

За формою ефірного репрезентування музичного фольклору концерти та передачі розподіляються так: піклова передача естетико-виховної та пізнавальної спрямованості (наприклад, «Дзвонкова криниця») із залученням до участі в ній спеціалістів народної творчості (зокрема С. Й. Гриши, доктора мистецтвознавства, старшого наукового співробітника відділу теоретичних проблем художнього розвитку мас Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР). Радіоконкурс за участю народних колективів і виконавців, учасників художньої самодіяльності. Концерт із короткими анонсами-коментарями про музику. Концерт-

настрій з відповідною назвою (типу «Українські веселинки»).

У концертах останнього виду переважає використання української народної музики не так в естетичних, як розважальних, функціональних цілях (про це свідчать і назви програм: «Українська вишиванка», «Українська лірична», «Українські перлинки», «Українські замальовки» та ін.). Найчастіше вони звучать вранці чи увечері, виконуючи функцію психофізіологічної регуляції стану слухачів. У них значно звужується діапазон жанрового багатства музичного фольклору, адже вранці (для підняття життєвого тону) звучать в основному танцювальні зразки, увечері — ліричні мелодії, інструментальні награвання тощо. Величезний масив стародавніх пластів музичного фольклору, протяжних пісень драматичного або трагічного змісту залишається поза увагою музичних редакцій. В таких програмах нівелюється самотність і неповторність музичного фольклору як особливої частини спадщини — творчості трудового народу, акцентуються моменти розважальності, фоновості, як його трансляції, так і сприйняття.

Враховуючи деякі негативні моменти, слід у цілому відзначити величезні досягнення музичного мовлення республіки в пропаганді української народної музики — особливо в передачах «Золоті ключі» та «Дзвонкова криниця».

Різні етапи трансляції фольклорного радіоконкурсу «Золоті ключі» досить вичерпно аналізувались у ряді періодичних видань<sup>7</sup>. Нині, з позицій ретроспекції, особливо помітними стають соціальні та психологічні зрушення в свідомості слухачів та активізації їх ставлення до національного музичного фольклору. Рівень активності слухачів, який було досягнуто за період трансляції «Золотих ключів» (1980—1985 рр.), можна вважати безпрецедентним в історії розвитку музичного радіомовлення республіки. За цей час на адресу радіоконкурсу надійшло близько 5000 листів. Наведемо деякі з них, що свідчать про велике виховне та пропагандистське значення «Золотих ключів»<sup>8</sup>.

«І не можу вже уявити, як житиму далі без Вашого конкурсу. Адже пісня — вона зачаровує душу, робить її чистою, кращою, вищою»<sup>9</sup>.

«...Ця передача — це щось надзвичайне, найдорожче, що не можна порівняти ні з чим. Адже виконавці — трудовий народ, артисти; разом з працюючим народом поєднують пісню... Все те хороше, що вийшло з на-

<sup>7</sup> Грица С. Й. Фольклорний радіоконкурс «Золоті ключі». — Народна творчість та етнографія, 1981, № 4. — С. 58—62; Грица С. Й. Народні пісні — безцінний скарб. — Київ, 1985, № 3. — С. 148—151; Правдюк О. Так труд переростає у красу. — Пам'ятники України, 1985, № 4. — С. 50—54; Горбачук В. Не міліє «Дзвонкова криниця». — Культура і життя, 1985 р., 8 груд., с. 6.

<sup>8</sup> Наведені уривки листів з пошти Головної редакції музичного радіомовлення УРСР.

<sup>9</sup> Пазяк Н., дев'ятикласниця Київської середньої школи № 6 ім. П. Запорожця лист № 47592).

<sup>1</sup> Доповідь члена Політбюро ЦК КПРС, першого секретаря ЦК Компартії України В. В. Щербинського 6 лютого 1986 року. Звіт ЦК Компартії України XXVII з'їздові Комуністичної партії України. — Матеріали XXVII з'їзду Комуністичної партії України. — К.: Держполітвидав України, 1986. — С. 49—50.

<sup>2</sup> Див.: Яковлева Н. Н. Музыка в системе пропаганды. — В кн.: Искусство и идеологическая работа партии. — М., 1976. — С. 202—229; Ляшенко І. Ф. Роль музичної пропаганди в комуністичному вихованні. — К.: Знання, 1980. — 17 с.

<sup>3</sup> Земцовский И. Социалистическая культура и фольклор. — В кн.: Народная музыка СССР и современность. — Л., 1982. — С. 9.

<sup>4</sup> Грица С. Й. Фольклор в системе эстетического развития масс: традиции и современность. — В кн.: Социалистическая культура и художественная активность масс. — К., 1984. — С. 105.

<sup>5</sup> Организация преподавания музыки в общеобразовательной школе. — В кн.: Асаф'єв Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — М.-Л., 1965. — С. 76.

роду, ніколи не набридне, як не придається хліб»<sup>10</sup>.

«Передачі радіоконкурсу — то справжнє свято, слухачи їх, отримуєш велику естетичну, духовну насолоду... Впевнений, що народна пісня, музика мають неocenенне виховне значення...»<sup>11</sup>.

На відміну від традиційної радіоаудиторії — гетерогенної, що характеризується різноманітністю соціально-демографічних та соціально-психологічних характеристик, творцям радіоконкурсу «Золоті ключі» вдалося створити справжню аудиторію події — гомогенну за своєю структурою. Останній притаманні такі риси, як близькість уподобань, музичних смаків, спорідненість та схожість почуттів у процесі сприйняття. Одним з найважливіших наслідків радіоконкурсу слід вважати активізацію поведінки слухачів. Багато любителів народного мистецтва стали учасниками передач, справжніми помічниками у пошуках фольклорних об'єктів. Вони встановили дружні зв'язки з організаторами та ведучими передачі (Р. Стецюком, С. Грицею, Г. Верховинець та ін.).

Уривки з наведених листів своєю схвильованістю та змістом ніби полемізують із твердженнями деяких дослідників про те, що «масова комунікація і була... і поки залишається надособовою та монологічною»<sup>12</sup>. Ці слова, що в основному відносяться до природи функціонування професійного мистецтва в системі засобів масової комунікації, в даному випадку спростовуються практикою. Адже той суспільний резонанс<sup>13</sup> і жваве спілкування між

<sup>10</sup> Невгоденко В. Д., учасник Великої Вітчизняної війни, ветеран праці з с. Звенигородка Кіровоградської області (лист № 088049).

<sup>11</sup> Малюх А. Й., інженер машинної обробки інформації з м. Києва (№ 106220).

<sup>12</sup> Генисаретский О. И., Мидлер А. П. Искусство в системе массовых коммуникаций. — В кн.: Искусство и научно-технический прогресс. — М., 1973. — С. 169.

<sup>13</sup> Деякі з митців у своїй творчості відтворили захоплення радіоконкурсом. Заслужений діяч мистецтв Н. Й. Лопухова створила цикл гравюр «Золоті ключі». Народний майстер України, співачка Ульяна Кот виткала рушник під такою ж назвою.

## МАЙСТЕР КЕРАМІКИ

### О. Ф. СЕЛЮЧЕНКО

Увага до творчості опішнянських майстрів кераміки в сучасному українському мистецтвознавстві традиційна. Різні проблеми давнього промислу Опішні висвітлюються в спеціальній літературі<sup>1</sup>. Ряд статей з цього

<sup>1</sup> Див.: Авксеньєва О., Авдеева І. Українська іграшка. — К., 1973; Дмитрієва Е. Мистецтво Опішні. — К., 1952; Лащук Ю. Народна керамічна скульптура Радянської України. — К., 1970; Шербак В. Сучасна українська майоліка. — К., 1974; Черевань Г. Опішнянська кераміка. — Харків, 1970.

слухачами та ведучими у період трансляції радіоконкурсу, навпаки, свідчать про значні можливості масової комунікації, демократизм її природи. Очевидно, що її надзвичайно особливий характер переборюється на практиці завдяки талановитості комунікаторів, яскравості змісту та форми програм. Передачі «Золоті ключі» та «Дзвонкова криниця» можуть вважатися підтвердженням тісних взаємозв'язків між такими факторами, як активний інтерес слухачів, документальність музичного матеріалу, оригінальність форми програм, рівень компетентності ведучих.

Серед вищезазначених тенденцій соціального функціонування передач, присвячених українській народній музиці, зупинимось ще на одній, пов'язаній з формою радіо програм і особливостями сприйняття слухачів. Практика радіомовлення свідчить, що навіть найбільш яскраві передачі продуктивно впливають лише на певних відрізках часу. Виникає період, коли інтерес слухачів стабілізується, а потім спадає. Наприклад, якщо в період кульмінаційного стану (1981 р.) на адресу радіоконкурсу «Золоті ключі» надійшло 1463 листи, то в 1984 — 284, а в 1985 — 308. У цьому випадку динаміка статистичних даних є одним з показників усталення (або навіть спадання) інтересу слухачів до передачі, а також зменшення продуктивних елементів в її формі, відсутності сталої регулярності виходу в ефір.

Часові дистанції «позитивного впливу на слухача» кожного разу проявляються по-різному (від 1 до 5 і більше років, іноді лише місяці). Значну роль у даному процесі відіграють особливості сприйняття слухачів, що орієнтуються на одержання нових вражень і досягнення своєрідного оптимізму інформаційної насиченості того чи іншого роду. Всі ці фактори — специфіка психології сприйняття, форма, зміст програм, підказують, що мабуть потрібно шукати нові засоби виразності, заміни старих форм новими.

Отже, зусилля комунікаторів мають особливе значення в контр-пропаганді — протиставленні культури та ідеології нашого народу космополітичним, нівелюючим тенденціям буржуазної масової культури.

Л. С. ЧЕРКАШИНА

Київ

питання опубліковано і в журналі «Народна творчість та етнографія»<sup>2</sup>.

Роботи корифеїв кераміки, що принесли Опішні заслужену славу (Е. Д. та Г. Н. Пошивайло, Г. О. Киричок, І. А. та В. І. Білик, Н. С. Білик-Пошивайло, Т. Н. Демченко, В. В. Никитченко, М. Е. Китриш,

<sup>2</sup> Корогодський Р. Опішня: проблеми і перспективи // Нар. творчість та етнографія. — 1972, № 3; Лащук Ю. Розвиток орнаменту опішнянської кераміки // Там же, 1963, № 4; Мусієнко П. Майстер народної кераміки Опішні // Там же, 1960, № 1; Сморж Л. Завтрашній день опішнянської кераміки. Там же, 1968, № 4.

Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5

О. Ф. Селюченко та інші), — це досягнення певного етапу в діяльності цього осередку, вони вже належать історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Нині на місцевому заводі «Художній керамік» працює молодь, традиційне мистецтво поповнюється новими художніми рисами. Але імена тих, хто своєю творчістю поклав місток від давнього промислу в сьогодення, освітлюватимуть майбутню надбання опішнянських керамістів. Спадщина відомого гончара О. Ф. Селюченко, як і інших названих майстрів — зразок для натхнення і вивчення новими поколіннями художників.

Село Опішня Зінківського району на Полтавщині розташоване на глинистих берегах річки Ворскли. Далеко за межами області відомі ці глини своєю пластичністю, колірністю, а сама Опішня — талановитими гончарями. Олександра Федорівна Селюченко — одна з них.

В їхній сім'ї гончарним ремеслом займалися всі. Мати і брат ліпили, брат ще й посуд виготовляв, а батько випалював вироби. Коли Олександра трохі підросла, і її залучили до діла. Юна художниця ніколи не копіювала баченого, а вже малюку робила те, що підказували їй хист і фантазія. Тому таким самобутнім і оригінальним постає її мистецтво.

Після закінчення семирічки навчалася в дворічній керамічній школі при Опішнянському керамічному заводі. У роки Великої Вітчизняної війни працювала на шахті в Донбасі, звідки 1946 року повернулася додому та пішла працювати на завод «Художній керамік».

Вже 1949 р. її роботи на Всеукраїнській виставці дитячих іграшок у Києві зайняли призове місце. Відтоді твори О. Ф. Селюченко постійно експонуються в розділі опішнянської кераміки на республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках. Їх бачили у Софії, Парижі, Брюсселі, Токіо, Нью-Йорку, багатьох містах нашої країни. І всюди вони були відзначені високими нагородами.

1970 року художницю було прийнято в члени Спілки художників УРСР, а через рік присвоєно звання заслуженого майстра народної творчості УРСР.

Творчі захоплення Олександри Федорівни різноманітні: любить вона і гончарний посуд розписувати, і дитячі іграшки ліпити, і різні композиції, а також відтворювати в глині образи улюблених літературних героїв тощо. Та найчастіше її ім'я в мистецтвознавчій літературі пов'язують зі створенням дитячої іграшки, традиційних свищиків. Опанувавши цей вид гончарства ще в дитячі роки, вона постійно розширює коло тем і сюжетів, вдосконалює техніку обробки та композиційне вирішення своїх іграшок. Художниця вважається одним з найпопулярніших продовжувачів традиції у створенні образу української народної іграшки і одночасно оригінальним імпровізатором. У великому іграшковому асортименті О. Ф. Селюченко найчисленніші анімалістичні фігурки: коники, баранці, пташки, чорти, леви, олені, лисиці, кози, їжаки та інші тварини. За традицією, більшість з цих робіт — свищики. При багаторазовому їх повторенні двох однакових знайти неможливо. Варіантний характер творчості — одна з найцінніших рис усього народного

Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5

мистецтва і вона завжди присутня у творчості талановитих майстрів.

Взяти хоча б коней Олександр Федорівни. Майстер часто доповнює звичні образи новими деталями. Прикладом може служити серія вершників-будьонівців, створена 1967 року до 50-річчя Великого Жовтня. В узагальнених, малорозчленованих двофігурних композиціях вершників усі образи конкретизовані, мають добре прочитаний силует. Одні розписані ангобами, інші виконані в техніці майоліки. Декоративне оздоблення тут органічно поєднується з формою. Усі фігури подані в динаміці і тому серія «Будьонівці» найкраще сприймається у повному комплекті.

Неодноразово ця тема вирішувалась і іншими народними майстрами — пригадаймо «Червоних кіннотників» І. Гончара, Т. Демченко та О. Железняка, «Чапаєвців» Ф. Гнідога, серію кіннотників «За владу Рад!» Ф. Олексієнко та інші. Разом з серією О. Ф. Селюченко, названі роботи становлять новий етап у розвитку традиційного коня-свищика.

В доробку майстра ще одна група іграшок — скульптурні зображення жіночих постатей, яких в давнину називали «баринями». Найпоширенішою їх формою (особливо на Полтавщині) була «Пані з куркою». Курка, яку тримала під пахвою пані, являла собою свищик. «Барині» у виконанні О. Ф. Селюченко привертають увагу своєю сучасністю, неповторністю композиційних рішень та кольорових сполучень. Це зворушливий світ клопітких господинь, різнохарактерних образів селянок в українських національних костюмах. Одна несе миску з варениками, других бачимо з макітрою, глечиком чи відрами. Весела «бариня» тримає руки за спиною, інша стоїть, узявши руки в боки (до цього мотиву О. Ф. Селюченко звертається особливо часто). Майстер досягає величезної кількості варіантів в цих роботах, збагачуючи традиції української тематичної скульптури малих форм.

Більш розвиненими варіантами цієї групи виробів є композиції «Свинарка» і «Пташниця». Їх О. Ф. Селюченко також повторює неодноразово. Зокрема, на прикладі «Пташниця» можна простежити, яку еволюцію проходить традиційна «бариня» навіть у творчості одного майстра.

Фігурка пташниці, виконана в 50-ті роки, статична, руки узяті в боки, біля неї метушаться курчата.

Неодноразово повторюючи цей сюжет, художниця розвивала його, робила більш динамічним. Пташниця, виплілена в 60-ті роки, зображена в дії. В руках тримає миску, з якої годувє пташенят, а ті обступили її, підняли дзьобики в чеканні їжі. В роботі, створеній в 70-і роки, пташниця тримає курча, злегка схилившись над іншими.

Іграшкові свищики О. Ф. Селюченко — це пташки з декоративними гребінцями чи серижками, розцяцькованими хвостами-віями і смугастими крилами, фантастичні риби, добрі леви та ін. Мотиви іграшок художниці різноманітні. Один тільки образ пташки-свищика має в неї кілька десятків варіантів. А якщо врахувати, що декор змінюється в кожній роботі, то зрозуміло, що двох однакових взагалі не зустрінеш.

Виконані вони в різній техніці. Найчасті-

ше — це звичні для Опішні теракотові виробу, розфарбовані кольоровими ангобами традиційними місцевими елементами — «сонцями», «воловими очима», «зірочками», смужечками та іншими. Художниця часто використовує і колір місцевої глини, залишаючи її в деяких місцях непокритою ангобами. Маленькі пащки — свистунці, оздоблені в цій техніці, особливо привабливі. Іграшки О. Ф. Селюченко наділені багатою пластичною характеристикою динамічні, жваві, композиційно довершені, зігріті любов'ю до природи, краси, до дітей.

Серія образів, створена О. Ф. Селюченко 1970 р. до «Лісової пісні» Лесі Українки, нині зберігається в Державному музеї українського декоративно-прикладного мистецтва. Художниця по-своєму розуміє і переосмислює специфічні образи драми-феєрії — дідуся-Лісовика, Мавки та ін., творячи свій казковий світ дивних істот. Ці роботи засвідчили багатогранність таланту художниці, який розширює рамки традиційного мистецтва, вносячи в нього нові теми, розвиваючи його пластичну мову.

Ряд тем у творчості О. Ф. Селюченко присвячені гоголівським персонажам. Стоїть, узявши руки в боки, найвродливіша в окрузі дівчина — Оксана. На голові — вінок, за плечима в'ються двома чорними хвилями коси. Вдягнена вона у святкову плахту, вишиту сорочку, на шії дзвенять дукати. Такою уявила художниця героїню «Ночі перед різдвом». Якщо образ Оксани, до якого О. Ф. Селюченко звертається часто, вирішується в основному однотипно (варіюються лише деталі), то тема «Дяк і Солоха» має кілька композиційних рішень.

Тема «Вакула на чорті» має також значну кількість варіантів. Майстер створила своєрідну серію чортів. Фігури близькі між собою масштабно, поза майже у всіх однакова, та й декор мало чим відрізняється. І все ж ця серія демонструє нескінчену різноманітність образів, яка досягається завдяки тому, що Олександрі Федорівні, як талановитому народному художнику, властиво не копіювати вже створене, а щоразу творити нове.

Завжди відповідає скульптурі її колірне вирішення. Кожна робота виконується в певній гамі, при необхідності автор робить тональні чи колірні акценти. Найчастіше О. Ф. Селюченко використовує палітру в три теплі кольори і один холодний. Гама теплих кольорів, здебільшого, складається з ангобів жовтого кольору (так звана вохра), цеглястого (червінка) та коричневого

### РОСІЙСЬКИЙ АРХІТЕКТОР ДМИТРО АКСАМИТОВ І ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ

Велике значення для розвитку освіти на Україні мала діяльність Колегіуму в Чернігові, що був відкритий в 1700 році на базі греко-латинської школи.

Будинок, де знаходився цей навчальний заклад зводився в декілька етапів. Спочатку він розмістився в чотирьох кімнатах

(описка). Для надання творам технічної завершеності, зверху, по ангобах, художниця обливає їх прозорою поливою.

Цикл робіт О. Ф. Селюченко за мотивами твору М. В. Гоголя — це перлина українського народного мистецтва. Він є свідомством необмеженості і самобутності народного таланту.

Крім цього циклу, майстер створила серію персонажів до літературних творів С. С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», І. П. Котляревського «Наталка-Полтавка», М. В. Гоголя «Сорочинський ярмарок» та до інших, а також своєрідні ілюстрації до казок — «Іван Царевич з царівною на сірому волці», «Коза-дереза», «Івасик-Телесик», «Лисичка і півень», а також типізовані образи до казок — «Топтигін», «Лисичка і кіт», «Іван Царевич». Цікаво вирішені образи казкових звірів. Художниця розповідає, що колись давно вона надумала виліпити звірів, одягнутих в спіднички, свитки, сорочки, пальта... Вийшли дуже жваві, оригінальні герої, наділені яскравою емоційною характеристикою.

З кінця 50-х років О. Ф. Селюченко працює над тематичною скульптурою малих форм, беручи сюжети з життя — сцени сватань, народних весіль, залицянь та інші жанрові мотиви. Вони складаються з двох чи більше фігур, усі персонажі наділені яскравою характеристикою. Це композиції: «Колгоспне весілля», «Прикордонник з собакою», «Закохані», «Моряк на рибі», «Кум та кума», «Кумасі» та ін.

Олександр Федорівну часто запрошують брати участь у святах народних майстрів, які влаштовуються в Музеї народного побуту та архітектури УРСР. Під час одного з таких приїздів, художниця демонструвала перед глядачами свою майстерність.

Майстер щедро ділиться секретами своєї творчості з молоддю, її учні працюють на опішнянському заводі «Художній керамік». Олександра Федорівна, як справжній художник, не залишає роботу, хоча перебуває на заслуженому відпочинку. В листопаді-грудні 1985 р. у Полтавському краєзнавчому музеї була розгорнута її персональна виставка, де було представлено понад 300 скульптурних керамічних робіт та зразків живописного розпису на папері. Вона стала гідним звітом художниці перед шанувальниками мистецтва кераміки.

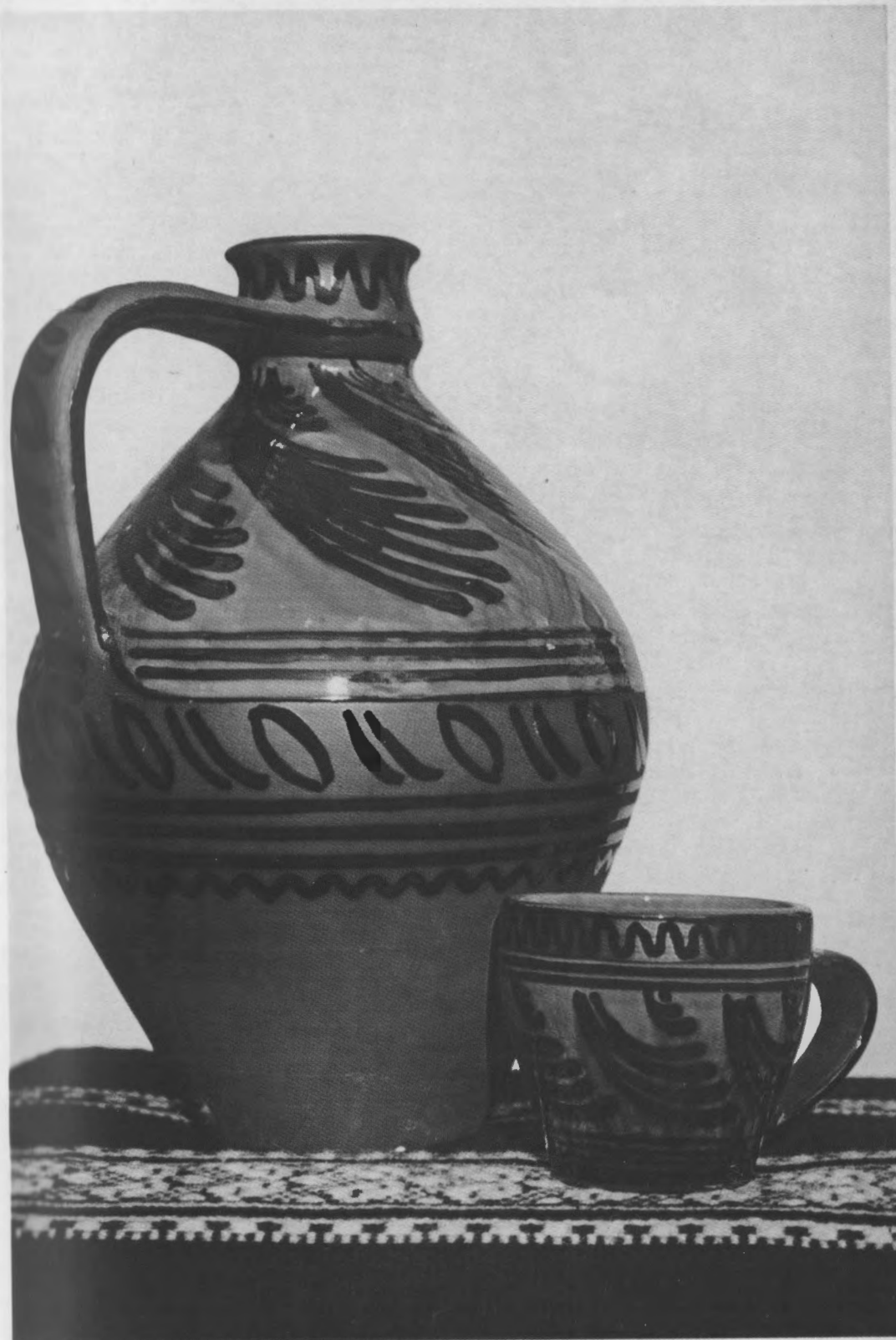
Київ

Н. Г. КРУТЕНКО

колишнього житла домініканців<sup>1</sup>, вигнаних з Чернігова в 1649 році під час національно-визвольної війни під проводом В. Хмельницького. Спеціалісти встановили, що під час будівельних робіт 1700—1702 років для зведення нового будинку Колегіуму були використані залишки попередніх споруд. Найбільш давні з них розташовані із західного боку під дзвіницею<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Книга I.—Чернигов, 1873, с. 67.

<sup>2</sup> Див.: Холостенко Н. В. Восстановление Нар. творч. та етнографія, 1986, № 5



М. І. Денисенко. З керамічного набору «Шумлять верби». Васильків Київської обл. 1978. Фото Г. М. Федорця.



Л. М. Митяева. Набір «Голосіївський ліс». Гутне скло. Київ. 1983. Фото автора.

Приміщення Колегіуму збереглося до наших днів без значних змін. Складається воно з трьох частин, про що свідчить план будинку на «Абрисе Черниговском», складеному в 1706 році<sup>3</sup>, тобто незабаром після закінчення будівництва. В його східній частині на другому поверсі знаходилась церква Псих Святих<sup>4</sup>. Відповідно до реконструкції будинку М. М. Говденком над приміщенням церкви височіли дві бані. Разом із дзвіницею вони утворювали трибання, притаманну українській народній архітектурі. Східні верхи, певно, мабуть, були зруйновані в другій половині XVIII ст., свідченням цьому є акварель художника О. А. Іванова 1810 року, де вони не зображені.

На другому поверсі центральної частини будинку Колегіуму знаходилась трапезна<sup>5</sup>. На першому під обома частинами будови, найбільш імовірно, були господарчі приміщення — підкліт. Із заходу примикає чотириригусна дзвіниця — восьмерик на четверику.

Об'ємно-просторова композиція цього будинку походить від російського безстовпного храму, відомого під назвою «корабель», де на поздовжній осі споруди розміщувались церква з вівтарем, трапезна і дзвіниця. Цей тип був поширений в Росії в посадському будівництві з середини XVII ст.<sup>6</sup> Колегіум також наближається до композиції мурованого будинку, рідкісного для кінця XVII ст. в селі Сафарині під Москвою, збудований боярином Ф. П. Салтиковим у 1691 р. Ця витягнута по поздовжній осі будова «на подцерковье» складалася із мурованого будинку, трапезної і церкви-дзвіниці<sup>7</sup>.

Дзвіниця Колегіуму за своєю композицією подібна до російського ярусного храму «под колоколы». Найбільш відомі пам'ятки такого типу — церква Покрови в Філях (1693 р.), церква Спаса в Уборах (1694—1697 р. р.), храм Трійці в селі Троїцькому-Ликові (1698—1703 р. р.) під Москвою.

Найдавніша пам'ятка, яка збереглася і є одночасно і храмом і дзвіницею — Духівська церква Троїце-Сергієва монастиря 1476 року, поєднує в собі будівельні традиції Москви і Пскова<sup>8</sup>. Варто відзначити, що круглі стовпи біля дзвонів нагадують

и исследование архитектурных памятников Чернигова. — Строительство и архитектура, К., 1969, № 4, с. 36.

<sup>3</sup> Див.: Пляшко Л. А. Подорож до міста XVIII століття. — К., 1980, с. 38.

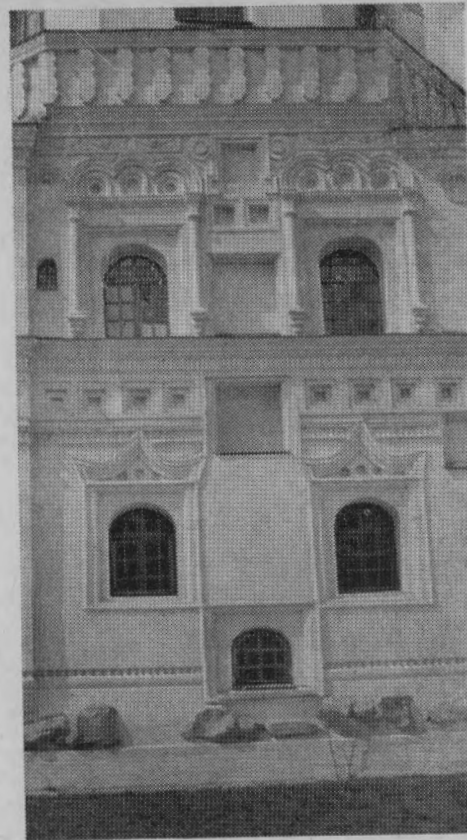
<sup>4</sup> Див.: Марков М. Е. О достопамятностях Чернигова. — Чернигов, 1982, с. 17.

<sup>5</sup> Див.: Там же, с. 17.

<sup>6</sup> Див.: Брайцева О. Н. Новое и традиционное в храмовом зодчестве Москвы конца XVII в. — Архитектурное наследство. Выпуск 26. — М., 1978, с. 84.

<sup>7</sup> Див.: Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Составлена А. Мартыновым. Текст И. М. Снегирева. — М., 1860, с. 31—34; Тихомиров Н. Я. Архитектура подмосковных усадеб. — М., 1955, с. 42.

<sup>8</sup> Див.: Балдин В. И. Герасимов Ю. Н. Духовская церковь Троице-Сергиева монастыря. — Архитектурное наследство. Выпуск 19. — М., 1972, с. 53, 65.



Будинок колегіуму в Чернігові. Фото. 1980.

циліндри четвертого ярусу дзвіниці Колегіуму. Потужні циліндри зустрічаємо в церкві Іоанна Предтечі в селі Дьякові під Москвою 1547 року, де маємо подібне вирішення інтер'єра у верхній частині<sup>9</sup>.

Найповніше особливості російської архітектури XVII ст. виявились в архітектурному декорі будинку Колегіуму. Її форми послужили прообразом для вишуканого мережива, що прикрашає білі стіни будови. Основну частину оздоблення фасадів складають наличники вікон. Серед них можна виділити два основні типи — допетрівські та ранньопетрівські. Допетрівський — трикутне, кильовидне або із щипцями завершення над перспективною рамкою віконного обрамлення чи півколонками. Такі наличники мають вигляд спрощених і знаходяться переважно на північному фасаді та частково на південній стіні. Провідне ж місце в декорі будинку Колегіуму, як своїм положенням у загальній композиції, так і розвиненими декоративними формами, займають наличники ранньопетрівського типу. Вони складаються з легких ажурних завершень на півколонках, які підтримують низу кронштейни. Слід відзначити, що в російській архітектурі ранньопетрівські форми в порівнянні з іншими типами декору мали найбільше поширення на початку

<sup>9</sup> Див.: Ильин М. А. Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века. — М., 1980, илл. 11.

XVIII ст.<sup>10</sup>, тобто на час будівництва приміщення даного навчального закладу.

Зодчий, який збудував будинок Колегіуму в Чернігові, був добре обізнаний з російською архітектурою кінця XVII століття. Особливості об'ємно-просторової композиції та елементів декору свідчать про стилістичну близькість чернігівської будови з видатними пам'ятками архітектури Москви і Підмосков'я. На нашу думку, ним міг бути Дмитро Васильович Аксамитов. Вів прибув з Москви на Україну в другій половині 1700 року<sup>11</sup>. Для підтвердження висунутої нами гіпотези про роботу Д. В. Аксамитова в Чернігові потрібно порівняти об'ємно-просторову композицію і декор будинку Колегіуму з єдиною достовірною спорудою зодчого — Петровського (Лефортовського) палацу на Яузі в Москві.

Палац сподвижника Петра I Ф. Я. Лефорта збудовано в 1697—1699 роках<sup>12</sup>. За традицією палати піднято на «підкліть». При розгляді планової побудови палацу впадає в око її тридільність. Окремі частини в плані мають вигляд рівних між собою квадратів із стороною близько 16 м. В центрі знаходиться велика столова палата, з'єднана з іншими двома сіннями. Будова складається з п'яти симетрично розташованих об'ємів, кожний з яких виділявся окремим пірамідальним дахом. План «підкліть» повторював планування основного другого поверху. Однак у центрі під великою столовою палатою приміщень не було. Тут були зроблені три поперечні арочні прорізи, що утворили вільний прохід<sup>13</sup>.

Подібну тридільну побудову має і будинок Колегіуму. В центрі знаходиться приміщення трапезної. Його дзвіниця в плані має квадрат, а розміри подібні до квадратів планів об'ємів палацу Ф. Лефорта. Під час дослідницьких і реставраційних робіт під керівництвом М. М. Говденка виявилось, що в першому поверсі будови було зроблено поперечний наскрізний прохід, перекритий аркою. На другому — йому відповідав коридор, що з'єднував трапезну і дзвіницю. Ширина проходу не набагато менша кожного з трьох проїздів палацу

Ф. Лефорта. В нижній частині третього ярусу дзвіниці Колегіуму восьмерик оперізує по периметру відкрита галерея, яку оточує парапет з балюстрадами. Відкрита галерея — «гульбище» є також в московському палаці й знаходиться на рівні другого поверху.

Багато спільного є і в архітектурному декорі обох споруд<sup>14</sup>. Подібні загальні членування фасадів. У перших поверхках будівель вертикальні членування на кутах і площинах стін — широкі пласкі пілястри, що на фасадах других ярусів замінені півоколонами, а в будинку Колегіуму вони завершуються виступами розвиненого карнизу. Те ж саме бачимо на бічних об'ємах Петровських палат. А під виступами карнизу великої столової палати зодчий залишає лише верхні частини півоколон. Зорозво вони ніби ні на що не спираються і здаються висячими.

Дуже близькі своїми профілями багатообломні карнизи. В обох спорудах вони доповнюються горизонтальними рядами «поребрика», що відділяє і цокольну частину будинку Колегіуму. В Лефортовському палаці лінія з гострих кутів цегли йде знизу, повторюючи обрис арок проїзду, як і на восьмерку дзвіниці Колегіуму. В підклітті великої столової палати Лефортовського палацу на рівні вікон зроблено ряд ніш — «ширинок».

Необхідно відзначити подібність налічників на вікнах нижнього поверху палацу і на другому — східних. Фронтони їх ідентичні. Колонки московського пам'ятника з перехватами, а чернігівського рівні на всю довжину.

Для палацу в Москві характерне використання під карнизом центральної палати і сінєй аркатурного колончастого фризу. Зустрічаємо його також і на південному фасаді будинку Колегіуму. Ідентичні форми цього елемента декору і незначна його поширеність дозволяють говорити про причетність зодчого Петровських палат до будівництва приміщення Колегіуму.

Хронологічно зіставлення приїзду Д. В. Аксамитова на Україну і дати зведення будинку чернігівського навчального закладу підтверджують, що ці події збігаються в часі. Порівнюючи художні особливості Лефортовського палацу, збудованого зодчим у Москві (авторство Д. В. Аксамитова підтверджують документи) і будинку Колегіуму, виявлено ряд спільних прийомів в об'ємно-просторовій композиції і архітектурному декорі споруд. Це дає можливість зробити припущення, що будинок Колегіуму в Чернігові збудував видатний російський архітектор, «каменних зданий художник» Дмитро Васильович Аксамитов.

<sup>14</sup> Див.: Тиц А. А. Русское каменное жилое зодчество XVII века.— М.: Наука, 1966, с. 172.

Чернігів

А. К. АДРУГ

## ОБРЯДОВИЙ ЗНАК ДЕРЕВА І ЙОГО НОМІНАЦІЯ

Народні звичаї та обряди — вагома складова культури народу, яка відображає його світогляд і світосприйняття у різні періоди історичного розвитку. Цей світогляд формувала насамперед виробнича діяльність трудівника, його зв'язок з природою, що знайшло свій вираз і в ідеології первісного мизичництва, яка свого часу була панівною в народній творчості, незважаючи на пізніші впливи християнства. Доказом цьому служить семантика обрядових знаків, які увібрали в себе інформацію про споконвічне ставлення людини до природи. Будь-який із них є носієм діалектичної єдності — обожнювання природи і страху перед її стихіями. Звідси поліморфність тлумачення їх. Серед таких знаків у слов'янській обрядовості — дерево, вода, вогонь, хліб, вінок, яйце, хрест, стилізовані зображення птахів та звірів тощо. Вони є інтегруючим началом як у календарній, так і в сімейно-побутовій обрядовості. Ми ж спробуємо охарактеризувати уявлення про ритуальне дерево-знак в українській обрядовості у його різних лексичних вираженнях як варіантах єдиної смислової парадигми.

Вибір дерева як предмету культури чи його знаку не випадковий. Він пояснюється вірою у сакральну силу. Згідно з повідомленням Константина Порфірогенета русичі X ст. біля дніпровських порогів «на острові св. Григорія (Хортиця) складали обітницю перед священним дубом, приносячи в жертву живих птахів чи хліб і м'ясо»<sup>1</sup>. У всіх слов'янських землях вважалося, що, наприклад, дуб має зв'язок із громовержцем, липа, в яку не віляють блискавки, — лікувальне дерево; частина північно-східної Русі та її угорфінські сусіди цінували березу, до якої приходили «в гості» з різними стравами, а, повертаючись додому, рештки їжі залишали біля коріння дерева. Є сліди вшанування ялівця, пов'язаного з культом поминання померлих предків роду.

Словесні описи дерева як універсального образу часто знаходимо в українській народнопоетичній творчості. Їх численні варіанти та інослов'янські паралелі підтверджують принаймні праслов'янську давність такого роду текстів та образу описаного в них дерева. У культурному розвитку людства концепція світового дерева залишила після себе сліди в численних космогонічних, міфологічних та релігійних уявленнях, відображених у різних текстах, в образотворчому мистецтві, архітектурі, плануванні поселень, ритуалі, іграх, хореографії, словесних поетичних образах і мові<sup>2</sup>.

Культ рослинності давно зацікавив учених. Значний порівняльний матеріал з цього питання подав Дж. Фрезер у відомій праці «Золота галузка». Про роль деревця в обрядовості, зокрема у весільній, писали О. Кольберг, Х. Бігеляйзен, К. Мошинський, Д. К. Зеленін, С. О. Токарев та багато інших дослідників.

Ця проблема може бути вирішена як на рівні міжетнічних зв'язків, так і в етнолокальному аспекті. В даному випадкові мова йде лише про трансформації самого поняття гільця в українських обрядах на різних етнографічних територіях, відображення їх у народнопоетичній творчості.

Культ рослин, зокрема дерева, прослідковується у багатьох обрядових святах слов'ян — напередодні трійці і під час її святкування, на семик, русалі, Купала, під час жнив, на різдво, Новий рік (останні особливо поширені в Болгарії, менше — в народів Югославії і лише локально у західних та східних слов'ян).

При проведенні згаданих свят у ліс відправлялися великі групи молоді, де вони вибирали дерево, прикрашали його квітами, цілющими травами, стрічками, пір'ям, переважно домашніх птахів. Навколо нього водили хороводи, виконували ритуальні пісні. Як правило, породу дерева вибирали згідно з місцевою традицією: у росіян — береза, горобина (остання ззагалі вважалася в народі оберегом, особливо весільним, засобом захисту від відьом, чаклунів та іншої «нечистої» сили<sup>3</sup>, на українсько-білоруському Поліссі — сосна, ялина, береза, верба, в центральних і південно-східних областях України — кайна, горобина, верба, сосна, ялина, береза, гілки фруктових дерев. Їх називали по-різному — воля, красота, йолка<sup>4</sup>, «дев'ять красота»<sup>5</sup>, гільце, вильце тощо. Прикрашене дерево, нерідко одягнене в жіноче вбрання, несли до хати, особливо на зелені свята, де воно вважалося «гостем в домі». Цей звичай мав місце не тільки в слов'ян, а й народів Західної Європи<sup>6</sup>. У росіян обряд з деревцем носив регіональний характер (локалізувався переважно в центральних губерніях)<sup>7</sup>. Тут існував звичай у неділю на трійцю відносити обряджену в жіночий одяг і вінки березу до річки і кидати у воду, а слідом за нею й вінки<sup>8</sup>. Цей звичай свідчить про персоніфікацію дерева, а кидання його в воду, можливо, було закликанням дощу (через принесення жертви — дерева), а також могло мати зв'язок з культом поминання померлих.

<sup>3</sup> Тульцева Л. А. Рябина в народных поверьях.— Сов. этнография, 1976, № 5.— С. 91.

<sup>4</sup> Толстые Н. И. и С. М. Принципы, задачи и возможности составления этнолингвистического словаря славянских древностей// Славянское языкознание. IX Международный съезд славистов / Доклады советской делегации.— М., 1983.— С. 219.

<sup>5</sup> Шаповалова Г. Т. Майский цикл весенних обрядов.— Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами.— Л.: Наука, 1977.— С. 111.

<sup>6</sup> Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов конца XIX — начала XX века.— М.: Изд-во АН СССР, 1957.— Т. 62—63; див. також: Fraser J. Złota gałąź.— Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1978.— S. 128.

<sup>7</sup> Колесницкая И. М., Телегина Л. М. Красота и красота в свадебном фольклоре восточных славян// Фольклор и этнография.— Л., Наука, 1977.— С. 122.

<sup>8</sup> Див.: Gylisztor A. Op. cit.— S. 174.

На Україні культ дерева зберігся здебільшого в обрядах, які проводили на зелені свята, а також на Купала, весільних церемоніях.

Пісні, примовки, які супроводжували ритуали з деревом у лісі чи в селі, свідчать про те, що людина вбачала в дереві сакральну силу. Це засвідчує і назва ритуальної палички або гілки в болгарів (нею шмагали на різдво, весілля) — сурвачки, яка, очевидно, походить від слова суров — соковитий, зелений. Сам же обряд шмагання пов'язаний з вірою у передачу животворної сили свіжозрізаної гілки. Таке «спілкування», на думку учасників обряду, повинно принести людям здоров'я, збільшення роду, багатство, сприяти родючості худоби, полів, садових дерев тощо<sup>9</sup>. І нині на Поліссі існує традиція висаджувати дерева біля хати на честь новонародженої дитини. Якщо з'являється дівчинка — садять сосну, тополю чи березу, коли ж хлопчик — дуб. Подібна традиція мала місце і в західноєвропейських народів.

Доповнюється семантика ритуального дерева дещо відмінною його роллю в русаліях. Як відомо, це язичницьке обрядове свято припадало на кінець травня — початок червня. У ці дні хати, господарські будівлі, обійстя прикрашали зеленими гілками клеона, липи, берези, ліщини, ялини, сосни (ця традиція ще й досі побутує в багатьох селах України). Свято відображало віру в магічну силу покійників-батьків. У піснях, що виконувалися у т. зв. «русальний» або «мавський тиждень», «навій великдень» (тобто день померлих), має місце тема зустрічі або бажання такої зустрічі з померлими батьками. Русалку зображали весняним деревцем — одягали дівчину по можливості в усе червоне й нове і водили селом<sup>10</sup>. Зміст русальних цісень тісно пов'язаний з давніми уявленнями про те, що померлі — предки роду — продовжують «спілкуватися» з живими і, залежно від ставлення до їх пам'яті, можуть сприяти або принести шкоду. Особливо варто було остерігатися «заклять», згідно з якими людина перевтілювалась у дерево. Ось один зразок такого заклинання: «Жебы ты стал явором, А твой коничек каменем»<sup>11</sup>. Про це засвідчує і відомий на Україні мотив, коли «невістка заклата в тополю» (тополя символ дівочої краси):

Оженнла мати молодого сина,  
Молоду невістку бардзо незлюбляла.  
Ой послала сина в далеку дорогу,  
Невістку послала а в поле до льону,  
А як го не вібереш, то не йди додому.  
Ой брала вона брала, та й го не вібрала,  
На край дороженки тополюю сі стала<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Златковская Т. Д. К проблеме взаимодействия древнебалканской и древнеславянской культур: обряд сурваканья у болгар // Сов. этнография, 1979, № 6. — С. 59.

<sup>10</sup> Українська народна поетична творчість. — К.: Вища школа, 1965. — С. 104.

<sup>11</sup> Народні балади Закарпаття. — Львів, Каменяр, 1966. — С. 15.

<sup>12</sup> Kolberg O. Dzieła wszystkie, t. 30. Pokucie, cz. II. — Wrocław — Poznań: Pol. wydwo muzyczne, 1971. — S. 39.

Це зразок анімистичних вірувань про ретворення людських душ в рослинний світ, оскільки культ дерева був двоєдиним, пов'язував життєві начала землі зі світом предків, землі з небом і сонцем. Н. Велецька розглядає ритуальне дерево як засіб «переправи в рай». Доказом цього є ритуальні ігри біля небіжчика, імітація спинання на дерево, архаїчна традиція зводити на кладовища нагірбики у формі дуба з обрубаними гілками<sup>13</sup>.

На ці ж дні припадали так звані майські обходи, які мали певну спільність з колядними, — по селу ходила група дівчат, вони заходили до кожної хати, залишаючи господарям зелені гілочки, за що господарі повинні бути віддячити.

Купальські обряди зберегли найдавніші уявлення про світове дерево життя; кожна частина якого мала своє міфологічне пояснення. Не випадково, під час купальського свята на вершину жердини чи стовбура дерева, біля якого влаштовувався обряд, прикріпляли колесо. Воно, за поясненнями учасників, символізувало сонце. Як відомо, на зображеннях світового дерева часто зустрічаються знаки сонця й місяця. Дехто вважає, що в образі світового дерева, пов'язаних з ним зображеннях на верхівці двох птахів або Сонця чи Місяця є натяк на загальну модель шлюбних відносин, спадкоємність чи генеалогію роду взагалі.

Найповніше знак дерева зберігся на Україні у весільному обряді. Тут в образі обрядового дерева поєднуються символи родючості, достатку, продовження роду і культ поминання померлих предків, а також прощання з дівочтвом. І хоча в різних областях України є невеликі локальні відмінності у «черговості» весільних ритуалів (наприклад, в одній місцевості зодягають дерево після печення короваю, в інших — після вінчання молодих), на семантику самого знака це не впливає.

Дерево-гілце було (а в багатьох місцевостях залишається й досі) однією з головних прикрас весільного столу, двору, короваю. Віготовляли його, залежно від регіону, з різних порід дерева. Гілце прикрашали різнокольоровими стрічками (домінував червоний колір), пір'ям птахів (переважно домашньої птиці), квітами, барвінком, каліною, рутою, вирубками з тіста, кольоровим папером, хустками. На пограниччі польських і українських земель гілочки прикрашали яблуками. Це мало свою давню традицію — яблуко вважалося символом плодючості.

Гілце вили одночасно в хаті молодого та молодої. Воно мало стояти під час весілля на почесному місці святкового столу, або в дворі чи на стрісі хати: часом його втикали в спеціально виготовлений хліб. Після весілля гілце топили чи палили, іноді вносили в комору.

На українському весіллі, як і в обрядах сусідніх слов'янських народів (поляків, болгар, сербів), практикувалося обрядове «шмагання» гілцем молодої. Такий жест

<sup>13</sup> Див.: Велецька Н. Н. Рудименти язичества в похоронних іграх карпатських горців // Карпатський збірник. — М.; Наука, 1976. — С. 110.

повинен був забезпечити щастя й здоров'я подружжю, хороший урожай або приплив у господарстві.

Назви ритуального дерева складають парадигму — смисловий інваріант і його локальні варіанти. В центрально-східних районах цей знак виступає під назвою гілце. На території міжетнічних меж його назви стають часто сільними і для сусідніх етносів. Наприклад, в обрядовій поезії українців та білорусів Полісся поширені назви йолце, ялина, яліна, ельнік, вйелце, на Закарпатті — маяліш, керагоу, корогоу (назви, запозичені з угорської мови), різка рай, райське деревце (дві останні тільки у весільному обряді). Є й інші локальні варіанти, наприклад, йолко (Чернігівська обл.), йольце, в'єлце (Житомирська обл.), вилце, вйольце (Київська обл.), гилце-деревце («Гилце-деревце із ялини, із червоної калини, Та й зелененьких вишеньок, Та й з червоненьких ягідок, Та й зеленого тернику, Та й з хрещатого барвінку») (Вінницька обл.)<sup>14</sup>; елечко («Коли б знала, коли б віддала, Що елечко буде, То б я послала свого батенька Та в луг по калину») (Чернігівська обл.)<sup>15</sup>; гільце («Благослови, боже, і отець, і мати, І отець, і мати, гіль-

<sup>14</sup> Лисенко П. С. Словник поліських говорів. К.: Наукова думка, 1974. — С. 42.

<sup>15</sup> Весільні пісні. В 2-х кн. Кн. 1 / Упорядкування, примітки М. М. Шубравської, нотний матеріал А. І. Іваницького. — К.: Наук. думка, 1982. — С. 128.

<sup>16</sup> Там же, с. 128.

## МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ ГУЦУЛЬЩИНИ

Провідною галуззю музичного мистецтва Гуцульщини є інструментальна музика, що пов'язана з народними звичаями і обрядами. Музичному інструментарію досліджуваного регіону характерна різноманітність і своєрідність. За основними ознаками (джерелом звука) він розподіляється на чотири групи: ідіофони (самозвучні), мембранофони (перетинкові), хордофони (струнні), аерофони (духові)<sup>1</sup>.

З усіх музичних інструментів вказаних груп розглянемо ті, що широко використовуються в грі гуцульських «весільних капел». Їх основу складають хордофони трьох підгруп: коропчаті шийкові лютні — скрипка (гуслі), контрагуслі (альт), великий бас (контрабас), кардони (зунгура); хордони з резонансною скринькою — цимбал (цимбали), цимбалець (малі цимбали); однострунний бас з мембранним резонатором — бубіньбас<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> При описі музичних інструментів використовуємо термінологію Хорнбостеля-Закса. Див.: Hornbostel E. von, Sachs C. Systematik der Musikinstrumente. — Zeitschrift für Ethnologie. — 1914. — № 4—5. — с. 553—590.

<sup>2</sup> Про цей інструмент див.: Мацієвський І. В. Гуцульські музичні інструменти. — Рукопис / Ленінградський державний інститут театру, музики і кінематографії. — Л., 1980.

це завітчати») (Кіровоградська обл.)<sup>17</sup>; вилечко («Пречистая зможе Цеє вилечко звети, Цей день звеселить») (Житомирська обл.)<sup>18</sup>; гілечко («А де тее гілечко вилося? Та вилося гілечко в бору, Та привезли бояри до двору») (Полтавська обл.)<sup>19</sup>. У західних областях України побутують назви рай, райське деревце («деревенько»), різка, гілочка («А в нашім домі на столі рай ся в'є») (Хмельницька обл.)<sup>20</sup>; «Бором, бором бубни б'ють, В нашій Ганусі різку кують» (Тернопільська обл.)<sup>21</sup>.

Отже, наведений вище матеріал свідчить про стабільність уявлень сакрального значення дерева у слов'янських, і, зокрема, українських обрядах (незважаючи на його значну лексичну диференціацію), його інтегруючу роль в обрядовому циклі. Він є тією парадигмою, котра, згідно з конкретними умовами життя, реалізується в різних варіантах, незалежно від його лексичного вираження, незмінно зберігає свою глибинну семантику — космогонічні вірування древніх.

Київ

О. А. ПОРІЦЬКА

<sup>17</sup> Там же, с. 129.

<sup>18</sup> Там же, с. 131.

<sup>19</sup> Там же,

<sup>20</sup> Весільні пісні. В 2-х кн. Кн. 2 / Упорядкування, примітки М. М. Шубравської, нотний матеріал Н. А. Бучель. — К.: Наук. думка, 1982. — С. 68.

<sup>21</sup> Там же, с. 69.

Скрипка є чи не найбільш поширеним і найулюбленим інструментом гуцулів. Завдяки скрипці розкрилися музичні здібності гуцульських виконавців в інструментальній музиці «до співу», «до танцю», «до слухання»<sup>3</sup>. Найбільшого розвитку скрипкова музика досягла в творчості відомих гуцульських народних професійних музикантів ХХ ст. — скрипалів школи Гавеця — Могура<sup>4</sup>, братів К., С., Л. Прилипчанів (Путильщина), Д. Копича, В. Халуса (Рахівщина), Р. Кумлика (Верховина), Д. Отинюка, В. Грицюка (Косівщина), В. Вольвена (Наддвірнянщина) та багатьох інших. Поряд з високою культурою скрипкового виконавського мистецтва традиційно закладена практика виготовлення скрипок<sup>5</sup>.

Функція скрипки в житті й музичній практиці гуцулів досить широка. На ній виконують вступи до коляд та плесів (музика до ходу колядників), супроводи до співу колядок і «кругляка» (ритуального хороводу) під час зимово-календарних свят. Вона супроводжує всю ритуальну частину весілля, а також є сольним (гра музики «до слухання») та ведучим інструментом «весільної капели». Скрипку використовують і в трудових обрядах

<sup>3</sup> Див.: Мацієвський І. В. Кандидат дис. «Гуцульське скрипичне композицій». — Л., 1970.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

(проводах на полонину та закладанні хати), проведенні молодіжних дозвіл.

Склад «весільних капел» доповнюють хордофони, що мають локальне поширення: контрагуслі, великий бас<sup>6</sup> (бойківське та покутське пограниччя), кардони (Тиса та Марамороске пограниччя), і виконують ритмо-гармонічну функцію. Останні за своєю будовою аналогічні гітарі, але мають лише дві або три струни і використовуються як супроводжуючий інструмент в ансамблі з скрипкою та іншими (цимбалами, кларнетом, контрабасом, бубоном). Настройка кардонів здійснюється самим виконавцем у залежності від того, в якій тональності грає соліст-скрипаль. Струни інструмента переважно настроюють на мажорне тризвуччя.

Поряд з скрипкою значну роль у «весільних капелах» відіграють цимбали. Скрипку і цимбали оспівано в українських народних піснях і зокрема в гуцульських<sup>7</sup>. Виконавці на цимбалах, а також на скрипках по сьогоднішній день залишилися невід'ємними учасниками інструментальних капел карпатських горян. Цимбальне виконавське мистецтво помітно зросло, має своїх талановитих музикантів — М. Данишука (с. Шепіт), Д. Луцака (с. Печеніжин), Д. Грималюка (с. Річка), М. Федорчука (с. Ямна) і інших. Цимбали мають не лише виконавців, але й своїх майстрів — М. Медвичук, Л. Чернявський, його син Василь (с. Шепіт), М. Федорчук (с. Ямна)<sup>8</sup>.

Цимбали мають давні традиції виконавства, практики і технології їх виготовлення. Отже розглянемо будову, стрій і звукокоряд інструмента. Цимбали — загальноєвропейський інструмент, що складається з яворової рами та нижньої і верхньої смерекових дек, утворюючи резонансову скриньку (голосницю). З правого і лівого боку рами знаходяться дошки з кучерявого явора (каблуки, головиці, бокове дерево), на яких закручені сталеві кілки (шрубні) для натягнення струн. На верхній деці вирізані два резонаторні отвори (голосники) у формі троянди (ружі), а поверх неї поставлені підставки для струн, що мають назву «кобилки» або «кобилинні» (виготовляються з явора, черешні, волоського горіха). Уздовж «кобилок» прорізани отвори (справа — 12, зліва — 13) для просування струн до кілків. Зверху кобилок прокладені дротини (поріжки). Струни натягнуті групами, що звуться бунтами або пасмами. Кількість їх складають 14, 20, 27. Кожний з них відповідно кількості має 4, 6, 7 або 8 струн, настроєних в унісон. Вони приводяться в коливання ударами двох паличок (бальцаток, бальцат — Рахівщина, балцат; палцяток — Косівщина). Крім

названого прийому гри на цимбалах музикантами використовується прийом тремоловання при виконанні музики «до співу», «до слухання». Загальноприйнятій стрій цимбал — діатонічний з альтерацією тих звуків (fis<sup>1</sup>, gis<sup>1</sup>, b<sup>1</sup>, cis<sup>2</sup>), що дають можливість виконавцю грати у таких одноіменних тональностях: D, d; A, a; E, e. Найбільш вживані в ансамблевій і сольній грі цимбалістів одноіменні тональності D, d з використанням у них ладових відтінків еолійського, іонійського, дорійського ладів, мелодичного мінору з підвищеною IV-ю ступеню<sup>9</sup>. Характерною рисою строю інструмента є використання в сольних і ансамблевих партіях мікроінтервальних відхилень від темперованого строю. Цимбали використовуються не лише в капелах, але й в сольному музикуванні.

Крім описаних хордофонів, у склад інструментальних капел входять двосторонній барабани з групи мембранофонних інструментів: бубонь (бубон — Рахівщина, бубень — Надвірнянщина; гра колотушкою, металевим прутником), малий бубон (гра палочками). Ні в статтях І. Вагилевича та Я. Головацького (1-ша половина XIX ст.), ні в В. Шухевича (кінець XIX — поч. XX ст.), ні в інструментознавчій роботі Г. Хоткевича (30-ті роки XX ст.) не згадується про бубонь і малий бубон, які б використовувалися в музичній практиці або в побуті гуцулів. Лише в 30-х роках нашого століття, записуючи інструментальну музику в Галицькій Гуцульщині, польський дослідник С. Мерчинський вказує про бубонь (Beben, zele), коротко його описує і припускає, що він був введений музикантами у склад капел з 1918 р., а може й раніше<sup>10</sup>. З тих часів бубонь настільки поширився по всій історико-етнографічній зоні, що тепер не знайдемо жодної капели без нього.

Малий бубон складається з дерев'яної або металевий рами у формі круга, що з обох боків обтягнута шкірою і скріплена сталевими обручами. Звук на ньому відбувається ударом паличок по шкірі. Він локально використовується у весільних капелах, де виконує ударно-метричну функцію.

Крім двосторонніх, у капелах застосовують односторонній барабан, який має загальнопоширену назву бубон, а в гуцулів — решітка (решето)<sup>11</sup>. Решітка має круглу форму. По одній стороні дерев'яної обичайки натягнута шкіра і вмонтовано по дві мініатюрні металеві тарілочки, що дзвенять від струшування інструмента і ударів по ньому. Решіткою користуються при виконанні музики до танцю і похідних весільних маршів.

Бербениця (шнуро-фрікційний інструмент) поширена лише локально (Рахівщина)<sup>12</sup>. Вона являє собою конусоподіб-

не дерев'яне барильце, виготовлене із смерекових вузьких планочок (доди або доги) і скріплене чотирма паралельними ясеновими обручами. Знизу в барильце вставлене смерекове дно, а зверху верхнім обручем натягнута шкіра. В центрі кола шкіри є два отвори, через які просилено пришитий із середини до шкіри жмуток волосу з кінського хвоста. Звук утворюється від тертя змоченими водою руками натертого каніфоллю жмутка волосу. Бербеницю використовують в оркестрових капелах, граючи музику до танцю, а також супровід до співу колядок<sup>13</sup>.

Жодна з гуцульських «весільних капел» не обходиться без поздовжньої одностовольної свисткової флейти з ігровими отворами на шість дірок з корком, яку на Верховині називають флоерою; поздовжніх двостовольних флейт з 5-ма або 6-ма ігровими отворами, яких на Путильщині називають близнівками, поздовжніх одностовольних відкритих коротких флейт — фрілки (фуярки, маленької фуярки, сопілки — Косівщина, флоери, флюари — Верховина) і флуери з насадками (Рахівщина). Мистецтво гри на вказаних гуцульських флейтах своїм корінням сягає в пастуше сольне виконавство, що включає гру на теленці (відкритий і свистковий флейт без ігрових отворів), сопілки (дєндівці — свистковий флейт з 5-ма або 6-ма ігровими отворами), довгий флюари (відкритий флейт з 6-ма ігровими отворами)<sup>14</sup>. В процесі формування, розширення складу інструментальних капел, росту їх професійного рівня

і виконавців зокрема, пастуші інструменти удосконалювалися і пристосовувалися до оркестрового музикування. Так, приблизно в 60-х роках верховинські музиканти виготовили флоеру на 6 дірок з корком, яка за своєю будовою об'єднує в собі елементи свисткової і відкритої короткої флейти з насадкою зверху і низу. В той же час рахівські спілкарі зробили флоеру з насадками, яка за конструкцією являє собою циліндричної форми трубку з 6-ма ігровими отворами і двома насадками, одна з яких вставлена зверху (без свистка), друга знизу трубки. Обидві насадки у свистковій і відкритій флейтах служать регуляторами перестройки інструментів для гри у декількох тональностях. Флоери таких конструкцій виготовляють з латунних, мідних, алюмінієвих трубок тощо. Виконавцями-віртуозами на свистковій флейті є В. Кіщак і Р. Кумлик (Верховина), на відкритій — І. Данишек (Рахівщина).

Фрілка, на відміну від обох описаних флейт, є давнім інструментом, котрий, очевидно, був виготовлений гуцулами на зразок довгої флюари і використовувався у побуті вівчарів на полонинах. Вперше (30-ті роки XX ст.) в науковій літературі про неї згадують, описують її звукокоряд і функції в капелі С. Мерчинський та М. Кондрацький<sup>15</sup>. С. Мерчинський припускає, що фрілка (фуярка) у склад гуцульської капели ввійшла з 1905 р. Автор статті від гуцульських музикантів одержав інформацію про те, що фрілку почали використовувати в капелі з 20-х років XX ст.<sup>16</sup> Якщо врахувати, що введення фрілки в гуцульські капели було поступовим процесом, який охоплював час необхідних для формування виконавців-фрілкарів, то стає зрозумілим, що з припущенням С. Мерчинського цілком можна погодитися. Фрілка на сьогоднішній час є розповсюдженим інструментом серед карпатських горян. Гуцульське фрілкове музикування об'єднує в собі любительських і професійних виконавців. Серед них назовемо відомих — М. Думітрука (с. Брустури), В. Тиминського (с. Микулчиці), П. Реведжука (с. Космач), М. Павлюка і Д. Павлюка (с. Уторопи), Д. Левницького (м. Чернівці). Поряд з ними є і свої майстри виготовлення фрілок, які, зберігаючи традиції, передають молодшому поколінню технологію виготовлення інструментів. Це такі, як В. Прокопів (с. Космач), Ю. Гарасимюк (с. Прокурава), О. Френюк (с. Дори).

Локальне розповсюдження на Путильщині має близнівка<sup>17</sup> — двостовольна флейта з явора з 6-ма ігровими отворами на правій трубці (рідше — з 5-ма), яка складається з двох самостійних трубок,

<sup>6</sup> Про будову, стрій контрагуслів (альта), великого баса (контрабаса) див.: Чулаки М. Інструменти симфонического оркестра. — М. — 1972. — С. 48—50, 60—66.

<sup>7</sup> Див.: Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. — Харків. — 1930. — С. 160—161. Гнатюк В. М. Коломийки. — Львів. — 1905. — Т. 1, с. 110.

<sup>8</sup> Див.: Яновський М. В. Срібна пряжка. — Ужгород. — 1980. — С. 70—84.

<sup>9</sup> В окремих селах Рахівщини цимбали настроюють вище на півтона від загальноприйнятого строю.

<sup>10</sup> Див.: Mierczyński St. Muzyka Nuculszczyny. — Kraków, 1965.

<sup>11</sup> Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу, с. 275.

<sup>12</sup> Г. Хоткевич у своїй праці не згадує бербеницю. Мабуть, це пояснюється

тим, що вона з'явилася на Закарпатській Гуцульщині після 1912 року, коли дослідник виїхав з Карпат. Ствердження про побутування бербениці серед гуцулів підтверджуються даними, одержаними автором статті з розповідей народних музикантів Рахівщини про те, що її вони перейняли від чехів з 1918 р., коли Закарпаття захопила буржуазна Чехословаччина.

<sup>13</sup> Як супровід до співу колядок бербеницю у складі капел використовують також поляки, румуни, молдавани. Див.: Ołędzki S. Polskie instrumenty ludowe. — Kraków. — 1978. — С. 95; Октавиан Лазарь Косма. Румынские народные инструменты. — В кн.: Страницы истории румынской музыки. — М. — 1979. — С. 67; Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М. — 1975. — С. 65.

<sup>14</sup> Про стародавнє використання сопілки гуцулами свідчать перші згадки про неї з першої половини XIX ст. у статтях І. Вагилевича (O mieszkaniach wschodniej części gór Karpatkich. — в кн.: Przegląd naukowy. — Т. IV. — Warszawa, № 28, Rok 3, st. 27), Я. Головацького (Мандрівка по Галицькій та Угорській Русі. — Жовтень. — 1976, № 6. — С. 66—67). Про застосування теленки, довгої флюари переконують описи цих інструментів, знайдених на початку XX ст. Шухевичем В. Й. (Гуцульщина); дещо пізніше Г. М. Хоткевичем (Музичні інструменти українського народу, с. 197—199).

<sup>15</sup> Mierczyński St. Muzyka Nuculszczyny. — с. 148, 156.

<sup>16</sup> Так, відомий гуцульський сопілкар і скрипаль М. Думітрак зазначає, що перший сопілкар Шепітської «весільної капели», його батько В. І. Думітрак (1910 р. народж.) почав грати в капелі наприкінці 30-х років.

<sup>17</sup> Близнівка — варіант назви гуцульської двостовольної флейти монтелев.

що циркулоподібно переходять у верхню цільну частину з внутрішньою перегородкою між обома трубками. Довжина інструмента 360—404 мм, діаметр трубок 11 мм. Діапазон правої трубки близьки з основним звуком  $h^{(2)}$ —септима, звукоряд діатонічний, який розширюється до 2,5 октав за рахунок збільшення кількості альтерованих і мікроальтерованих звуків, що створюється при використанні прямої і вилкової аплікатури та октавно-квінтового передування. Ліва трубка (без ігрових отворів) дає бурдонний квінтовий (субквартовий) звук  $fis^2$ . Близнівка з 6-ма ігровими отворами — сольного і оркестрового призначення, а з п'ятьма — сольного і ансамблевого<sup>18</sup>.

Як сольний інструмент «весільної капели» збереглося на Верховині (с. Верхній Ясенів) діатонічне ребро (набір свисткових флейт). Інструмент складається з багатьох послідовно розташованих і скріплених між собою різної довжини та діаметра трубок з денцями. Нині ребро використовується рідко, зокрема — на полонинах<sup>19</sup>. Окрім ребра, в гуцулів збереглася, але тепер дещо втратила своє призначення загальновідома в усьому світі флейта Пана (свірил). Інструмент складається з 17—18 склеєних між собою різної довжини і діаметра безсвисткових, м'якозаточених трубок, що в послідовності розміщені на злегка заокругленій дерев'яній обоймі (підлозі). Свірил дає діатонічний звукоряд. Давніше інструмент використовувався сольним і оркестровим у «весільних капелах»<sup>20</sup>.

Назвемо ще цілий ряд музичних інструментів з групи аерофонів, що значно розширили склад капел. На Рахівщині практикують введення у «весільні капели» гелігонки (аерофон з набору проскакуючих язичків), яку ще називають гогнеркою (двогласною або тригласною), гармошкою (російський варіант назви чеської гелігонки)<sup>21</sup>. Серед виконавців і майстрів виготовлення інструмента відомий Д. Тафійчук (с. Кваси), за розповідями якого опишемо будову гелігонки, назви її частин та принципи гри на ній. Інструмент складається з двох прямокутних дерев'я-

них коробок, з'єднаних міхом. На правій є гриф з клавіатурою (діатонічний звукоряд), де розміщені два або три ряди клавішів (клапків). Останній використовується музикантами для гри у мінорних тональностях. Клавіатура лівої коробки має 8 клавіш, які діляться на баси і підбаси. Останні виконують роль акордового акомпанементу в межах мажорно-мінорних гармонічних функцій. Виконавською особливістю гри на гелігонці є те, що при розтягуванні міха утворюється один звукоряд, а при стисненні — другий. Поряд з гелігонкою в останнє десятиріччя по всій Гуцульщині «весільні капели» повсюдною оркестровими інструментами професійної музики: баяном, акордеоном (набір проскакуючих язичків); кларнетами великими —  $in B$ , малими —  $is Es$ , достроюваними —  $in D$  (шалмеї з одинарною б'ючою тростиною); альтовим і теноровим саксафоном (шалмеї з конічним каналом); тромбонам і трубою вентиляльними, трубою помповою<sup>22</sup>.

Незважаючи на доповнення і розширення «весільних капел» цілим рядом локальних і оркестрових музичних інструментів, їх незмінною основою залишається традиційний склад: скрипка, фрілка, цимбали, бубонь. За характеристикою самих же музикантів функції цих інструментів у капелі розподілені так: скрипка веде основну мелодичну лінію («серце музики»), фрілка — мелодично-орнаментальну та темброву («суфльор», «підтримувач музики»), цимбали виконують структурно-гармонічну схему («компаньйон музики»), бубонь — метро-ритмічну сітку («король музики»). З них у весільному обряді скрипка, або скрипка з фрілкою супроводжують спів жіночих ладканкових пісень. При суто інструментальному виконанні цих пісень скрипкою або скрипкою і фрілкою (до слухання, до збирання вінка, до обходу стола) до них приєднуються цимбали. Всім складом «весільних капел» грають марші до зустрічі гостей, коломийки та козачки (до весільного ходу), танцювальну музику (гуцулку, козачок, цвечок, решето, аркан, голубку, чабан), а також танці пізнішого нашарування (вальси, польки, фокстроти). Окрім весілля, капела обслуговує обряди коляди, Маланки, Нового року, хрестин, толоки, вечорниць та літні молодіжні гуляння.

Як правило, «весільні капели» комплектують і очолюють народні професійні скрипалі місцевої традиції. Їх у народі називають «капельмейстрами» (старшими музикантами), а учасників капел — музикантами. Критерієм визнання професійного рівня, по якому підбирають музикантів для капел, є вміння окремого виконавця тонко реагувати на гру іншого і всієї капели. Скомпонована за таким принципом капела стає злагодженим колективом, який спроможний задовольнити високі потреби їх замовника.

<sup>22</sup> Про будову, строї, звукоряди названих інструментів див.: Мирек А. Справочник по гармоникам.— М., 1968.— С. 83; Чулаки М. Інструменти симфонічного оркестра.— М.— 1972.— С. 88—89, 123—126, 128—134.

Поряд з описаним інструментарієм «весільних капел» на Гуцульщині побутує багато музичних і звукових інструментів, котрі мають любительське призначення<sup>23</sup>. Звернемося до опису любительських інструментів і в першу чергу — власне духових: телинка (теленка, денцівка, телинка довга, телинка вербова), яка відноситься до поздовжніх одностовольних свисткових флейт без ігрових отворів, є давнім загальногуцульським інструментом, гра на котрому в народі символізує ранне пробудження весни. За своєю будовою телинка має форму циліндричної трубки зі свистковим пристроєм (довжина трубки — 450—700 мм, діаметр — 12—14 мм). Виготовляють телинку з прямої бузинової, ліщинової або вербової цівки, вибравши з неї м'яку серцевину. Наявність свисткового пристрою і відсутність ігрових отворів надає характерних рис однотонного інструменту з обертоновим звукорядом<sup>24</sup>. Техніка гри на телинці полягає в органічному поєднанні чередування з відкриттям і закриттям вказаним пальцем правої руки нижнього вихідного отвору трубки. Таким чином, звукоряд утворюється з двох обертонових рядів: повного, від основного тону відкритої трубки, і неповного та непарного, від основного тону закритої трубки. Але власні док вузького діаметра телинок і великої довжини трубок обертонові ряди розпочинаються так: у відкритої з другого боку обертону ( $h^1$  ( $h^1$ ,  $fis^2$ ,  $h^2$ ,  $dis^3$ ,  $fis^3$ ,  $a^3$ ,  $h^3$ ) у закритої — з децими  $dis^2$ , тобто з другого непарного обертону від основного тону відкритої  $h^1$  ( $dis^2$ ,  $gis^2$ ,  $cis^2$ ,  $f^3$ ,  $gis^3$ ,  $ais^3$ ,  $c^4$ ). Отже, описані звукоряди обох обертонових рядів телинки застосовуються виконавцями для чабанських і веснянкових імпровізацій.

Сопілка (денцівка з 6-ма ігровими отворами та денцівка з 5-ма — сопілка вулична або мандрова, поєдинка, одинарна денцівка), яка належить до поздовжніх одностовольних свисткових флейт з ігровими отворами, за своєю формою аналогічна телинці, але коротша від неї і має ігрові отвори. Звукоряд шестиотворної сопілки діатонічний, в об'ємі септики, при октавно-квінтовому передуванні і використанні вилкової аплікатури він розширюється до 2,5 октав. На сопілці супроводжують спів коломийкових мелодій,

<sup>23</sup> Під любительським призначенням розуміється гра на тому чи іншому інструменті, яка для виконання і оточуючих є засобом відпочити, розважитися, заповнити дозвілля у вільний від роботи час або у святковий день. В окремих випадках така гра стає духовно-естетичною необхідністю для виконавця (П. Боднар, С. Варцаба — с. Кобилецька Поляна, Рахівщина).

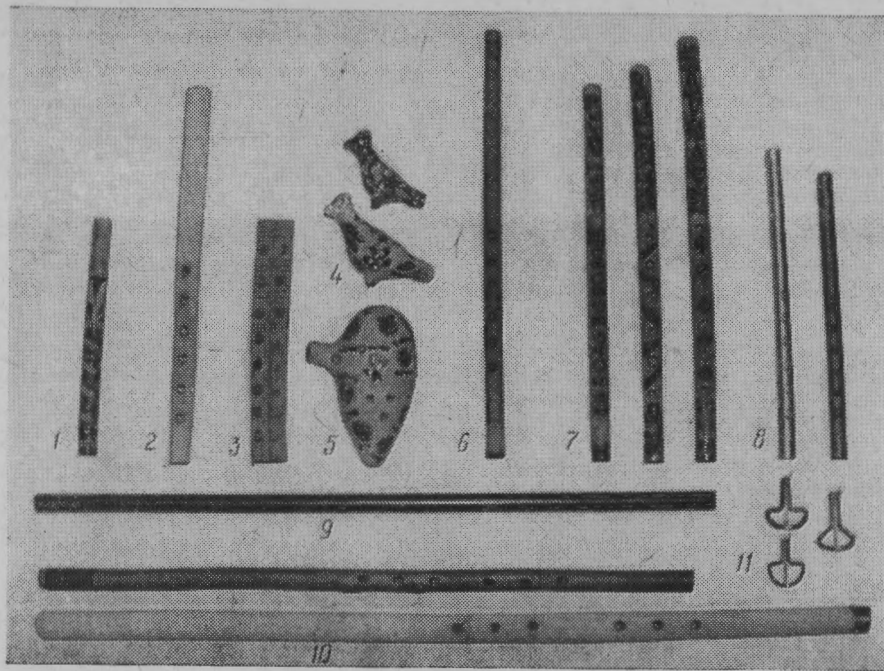
<sup>24</sup> Подібним за будовою, однотонністю і принципом виконання духовим інструментом є «чпсан гум», «бальпу чпсан» та «пу пелян» у комі і комі-пермяків.— Див.: Чисталев П. И. О закономерностях строя и звукоряда коми народных музыкальных инструментов.— В кн.: Актуальные проблемы современной фольклористики.— Л.— 1980.— С. 171—172.

грають «для себе» або «до слухання» іншими. П'ятиотвірна денцівка з основним тоном  $a^2$  дає прямий звукоряд діатонічного гексахорду:  $a^2$ ,  $ais^2$ ,  $h^2$ ,  $cis^3$ ,  $e^3$ ,  $g^3$  (в зв'язку з саморобним виготовленням у звуках звукоряду можливі мікроальтеративні відхилення). При використанні різних амплікатурних комбінацій та октавно-квінтових передувань звукоряд збільшується і заповнюється до 1,5 октав. Ця денцівка є сольним інструментом, репертуар якого складають вівчарські наспівні, пісенні та танцювальні коломийки. Керамічна зозуля (зозулька) і окарина утворюють підгрупу судинних (глобурних) свисткових флейт з ігровими отворами. Перший інструмент має форму зозулі, від чого і його назва. Він буває з 2-ма і 4-ма ігровими отворами, що розташовані на спинній частині. Хвостова частина закінчується свистковим пристроєм, за допомогою якого видобувається звук. Якщо інструмент має 2 ігрові отвори і основний тон (закриті ігрові отвори), то утворюється звукоряд тетраходу з можливими мікроальтеративними відхиленнями:  $c^2$ ,  $e^2\uparrow$ ,  $e^2\downarrow$ ,  $g^2$ , а з основним тоном  $d^2$  — тетраход:  $d^2$ ,  $g^2$ ,  $ges^2$ ,  $a^2$ . Зозуля з 4 ігровими отворами і основним тоном  $as^1$  має прямий звукоряд  $as^1$ ,  $h^1\uparrow$ ,  $c^2$ ,  $d^2$ ,  $f^2$ ,  $fis^2$  /  $ges^2$ /, який при використанні різних аплікатурних комбінацій розширюється таким чином:  $as^1$ ,  $h^1\downarrow$ ,  $h^1\uparrow$ ,  $c^2\downarrow$ ,  $c^2$ ,  $cis^2$ ,  $d^2$ ,  $d^2\uparrow$ ,  $dis^2\downarrow$ ,  $dis^2$ ,  $dis^2\downarrow$ ,  $e^2\uparrow$ ,  $e^2\downarrow$ ,  $e^2$ ,  $f^2$ ,  $fis^2$  /  $ges^2$ /.

Окарина — інструмент яйцеподібної форми<sup>25</sup>. Свистковий пристрій розташований у поперечному відводі. У верхній частині двома паралельними рядами розміщено шість ігрових отворів, у нижній — один. Прямий звукоряд окарини з основним тоном  $es^1$  (закриті 7 ігрових отворів):  $es^1$ ,  $f^1\uparrow$ ,  $g^1$ ,  $a^2$ ,  $b^2\downarrow$ ,  $c^2\uparrow$ ,  $cis^2$ ,  $d^2$ , а з основним тоном  $f^1$  (відкритий 7-й ігровий отвір):  $f^1$ ,  $g^1$ ,  $a^1$ ,  $b^1\uparrow$ ,  $c^2\uparrow$ ,  $cis^2$ ,  $d^2$ . У наш час судинні свисткові флейти побутують у тих районах Івано-Франківської обл., де розвинуте керамічне виробництво (м. Коломия, м. Косів, с. Пістинь, с. Кути). На зозулі переважно грають діти, які в першу чергу імітують на ній почуті ними звуки кукування зозулі, а також підбирають на слух засвоєні від старших простенькі мелодії. На окарині грають діти і дорослі. Її репертуар складають наспівні коломийкового характеру.

Теленка (телинка, телинка довга) відноситься до поздовжніх одностовольних відкритих флейт без ігрових отворів і за своєю будовою аналогічна свистковій телинці, але на відміну від неї перша без свисткового пристрою. Виготовляють телинку з любистка, біліголови (серпні, вересні), ліщини, верби, бузини (весною). Грають на відкритій телинці таким чином. Виконавець збирає губи ніби для свисту і щільно притуляє до правого їх куточка верхній вдувний отвір інструмента і направляє струмочок повітря на лівий край стінки верхнього вдувного отвору, переконливо імітуючи свист, і таким чином відтворюючи звук. На фонему «у» звучить 3-й, 4-й і вищі обертони, а

<sup>25</sup> Назва походить від італ. слова *osagipa* (гусеня).



Духові народні інструменти: 1. Одинарна дещівка з п'ятьма ігровими отворами. 2. Сопілка (дещівка) з шістьма ігровими отворами. 3. Монтелев (дводещівка) третього виду. 4. Кермічні зозулі вгорі з двома, а внизу з чотирма ігровими отворами. 5. Окарина з сімома ігровими отворами. 6. Фрїлка (фоярка) а з шістьма ігровими отворами. 7. Фрїлки h<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, a<sup>1</sup> конусно-циліндричної форми. 8. Короткі фрїлки d<sup>1</sup>, es<sup>1</sup>. 9. Телінка (інструмент без ігрових отворів). 10. Флора довгі з шістьма ігровими отворами.

на фонему «ТУ» — 2-й обертон (найнижчий тон). На теленці залюбки грають дівчата та жінки під час пасіння і доглядання корів (Рахівщина). Вона переважно звучить весною, коли діди і хлопчики виконують на ній веснянкові й вівчарські мелодії.

Флояра (флора дідова, флора довга, велика флора, довга фрела, дідівська фрела, полонинська фрела) належить до поздовжньої одноствольної відкритої довгої флейти, яка являє собою циліндричної форми трубку (довжиною — 480—787 мм, діаметр — 13—15 мм) з 6-ма ігровими отворами. Матеріалом для її виготовлення є явір, ліщина, черешня, бузина, біла кленця, алюміній, нержавіюча сталь. Діапазон флора — септима, з передуванням — до 2,5 октав; звукоряди різноманітні: ангеітонні, цілотонні, діатонічні. При використанні вилочної аплікатури з передуванням можна одержати хроматичні й мікроальтеровані звуки. Характерним у грі на флорі є видобування з одночасно голосінням бурдонного тону («баса», «гука»), що створює двоголосся. На цьому інструменті виконують похоронні ритуальні наспіви, а також вівчарські ліричні мелодії-імпрізації.

Дуда (дудка, коза, бордюг) відноситься до шалмеїв з гнучким повітряним резервуаром (поліорганий з кларнетів). Вона складається: з повітряного резервуара з судільного міха (бордюг); трьох дерев'яних коротких цівок (головиці, головички), щільно вставлених в міхові отвори; сисака (нипка), вставленого в першу цівку для надування міха; басової трубки (басу), з двох частин якої довга («басок з корком») насувається на коротку («серед-

ник з пищиком») і регулює висоту тону; з двох поздовжніх трубок (карабок) — короткої мелодичної з 5-ма ігровими отворами, основним тоном a<sup>2</sup> і прямим звукорядом гексахорду (a<sup>2</sup>, h<sup>2</sup>, c<sup>3</sup>, d<sup>3</sup>, e<sup>3</sup>, f<sup>3</sup>) та довгої, без ігрових отворів, з вставленим на кінці ріжком. На короткій звучить мелодія, на довгій — субквартовий бурдонний тон, на басовій — бурдонний квінтою нижче від першого. Дуда служить сольним і супроводжуваним інструментом до співу та танцю.

Старовинним загальнокарпатським народним інструментом є трембіта. Це поздовжня пряма дерев'яна труба без ігрових отворів, з конічним розтрубом і мундштуком. Вона складається з двох смерекових половинок, які утворюють суцільну трубу довжиною до 4-х метрів. Зовні трембіта обгортається березовою корою. У верхній вхідний отвір (діаметр 25—40 мм) вставлений мундштук (пищик, сисак) для видобування звука. Розширена нижня частина інструмента зветься голосницею. Діапазон натурального гармонічного звукоряду — 2—2,5 октави. Трембіта застосовується як сигнальний інструмент на полонинах, ритуальний — під час колядування, а також для слухання — на похоронах<sup>26</sup>.

Окрім дерев'яної трембіти, в Путильському і Рахівському районах зустрічається «ходова» трембіта або «кручена», яка лежить до сигнальних металевих (з цинкової бляхи) ріжків конічної форми

<sup>26</sup> Авторіві статті у 1978 р. в с. Брустури вдалося зафотографувати і записати гру 22-х виконавців-трембітарів, які брали участь у похоронному обряді.

з мундштуком. Назви частин і звукоряд «кручена» трембіта має такі самі, як і дерев'яна. У грі користуються теноровим або баритоновим мундштуком оркестрових духових інструментів. Трембіта звучить літом під час пасіння худоби, як сигнальний інструмент<sup>27</sup>.

До мундштучних інструментів належить ріг (ріжок), який має форму вигнутої труби. Побутують два його види: з волячого рога, з мундштуком від вентиляційної труби, і дерев'яна з дерев'яним мундштуком. Остання складається з двох склеєних половинок, що утворюють суцільну трубу, обгорнуту березовою корою і розширену у нижній частині. Ріг дає один висотний звук. Використовують його в ансамблі з трембітою при виконанні вступів до колядок та плесів.

Поряд із широко вживаними традиційними духовими інструментами вузько локального поширення має ліра (Путильщина), яка відноситься до хордофонів з підгрупи яремних лютнь або лір (гра колесом і по клавіатурі). Цей інструмент за своєю формою і будовою майже не відрізняється від того, який був розповсюджений серед українських лірників XVII—XX ст. Будову і стрій ліри детально описали Г. Хоткевич та А. Гуменик. На Гуцульщині ліра використовувалася як сольний (виконання духових віршів, моралізуючих рецитатій, коломийок), так і акомпануючий інструмент до співу співанок (речитативованих або розспіваних коломийок і гуцулок).

Зазначимо, що гуцули не лише бережно ставляться до власних виконавських традицій, але й привносять у свій побут музичні інструменти інших народів. Це семиструнна гітара (коробчата шийкова лютня з грою щипком), мандоліна (з грою медіатором) та балалайка (з грою брязканям). Семиструнною гітарою користуються верховинські гуцули. Любительське виконавство на мандоліні й балалайці зустрічається на Рахівщині з радянських часів. Стрій мандоліни — квінтовий, вона має чотири парні струни з унісонною настроюкою кожної. У балалайки три парні струни настроюються на мажорний тризвук. На обох інструментах виконують співанки, танцювальні гуцулки, козачки, а також вальси, польки марші та радянські масові пісні.

Широкого поширення в побуті гуцулів має дрімба (дримбоу, бабина дрімба, молодіжна дрімба), а локального (Рахівщина) — подвійна дрімба (двоязычкова). Дрімба (щипковий язичковий ідіофон) — загальнокарпатський народний інструмент у вигляді дротяної підковки (черени, кросенця), що звужується паралельними довгастими кінцями (вилка-

ми). На середині підковки приклепана вібруюча тоненька пластинка, вигнутий кінець якої (язичок) проходить між вилками і який приводиться в коливання щипком вказівного пальця правої руки. Подвійна дрімба відповідно має дві пластинки. Дрімба була споконвіку жіночим сольним інструментом, але в останнє десятиріччя на ній грають не тільки жінки, а й чоловіки різного віку, діти. Репертуар дрімби складають пісенно-ліричні мелодії сольного і ансамблевого виконання.

Давніми звуковими інструментами горян є дзвони (дзвоник), колокали, колокірці, дзвинки, які належать до ідіофонів з підгрупи одиноких язичкових дзвонів. Дзвони і колокали є великими ливарними дзвінками, колокірці — малими, а дзвинки — мідними саморобними. Функції дзвонів, як у гуцулів, так і по всій Україні, однакові і загальновідомі багатьом слов'янським народам. Колокірцями користуються хлопчики під час зимових календарних свят як супроводом до співу колядок.

На Гуцульщині збереглися звукові інструменти, які у старовинні часи виконували магічно-культові та побутові функції, а тепер переважно служать дитячими «музичними» іграшками. До них відносяться торохавка або клепало (калатячий ідіофон), деркач (ідіофон зі скребокних колес або тріщоток).

У любительському музикуванні гуцулів, особливо у весняно-літній період, можна почути імітування голосів птахів на попискалі (грушевому листку), пискавцю (барвінковому листку), бересті (березовій корі), гру на них коломийкових мелодій, а також висвистування дітей на листку з травн або кульбаби (надрізане стебло). В народних піснях гра на листку (попискало), як інструмент музичного призначення, часто згадується<sup>28</sup>.

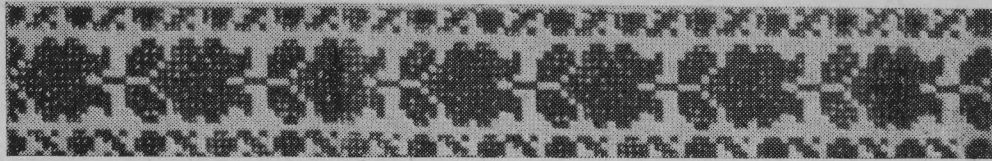
Підсумовуючи викладене, зазначимо, що музичний інструментарій Гуцульщини різноманітний за своїм складом і функціями. Він включає багато інструментів, виготовлених як виконавцями, так і майстрами. Як музичні інструменти використовуються також різні звукові знаряддя, що мають природне походження або утилітарне призначення. Музичний інструментарій, зокрема традиційний, пов'язаний з історією, звичаями та обрядами карпатських горян. Він є виразником духовної і матеріальної культури гуцулів і служить для задоволення їх художньо-естетичних, етичних і практичних потреб. Народна термінологія назв музичних інструментів відображає конкретну історичну, мовознавчу і інструментознавчу інформрацію досліджуваного регіону.

Б. І. ЯРЕМКО

Ровно

<sup>27</sup> Цей вид інструменту привнесений на Гуцульщину майстрами-бляхарами. — Див.: Шухевич В. О. Музичні інструменти українського періоду, с. 72.

<sup>28</sup> Гнатюк В. М. Коломийки. С. 112.



## Публікації

### ІВАН ВАГИЛЕВИЧ ПРО ОПРИШКІВ

(До 175-річчя з дня народження  
письменника і вченого)

Однією з багатьох позитивних рис у історичних, етнографічних та фольклористичних поглядах учасників славнозвісного гуртка «Руська трійця» був значний інтерес його членів до вивчення антифеодальних рухів селянства, які в Карпатах і близьких до них районах набрали характеру тривалої партизанської боротьби, відомої під назвою опришківства. М. С. Шашкевич (1811—1843) першим в українській літературі виступив на цю тематику з оповіданням «Олена», Я. Ф. Головацький щедро наситив опришківським фольклором та вагомими історико-етнографічними коментарями свій фундаментальний збірник пісень. Ще далі в цьому напрямку пішов Іван Миколайович Вагилевич (2.IX.1811—10.V.1866). Окрім збирання фольклорно-етнографічних матеріалів, він старанно нагромаджував факти для його історичного дослідження.

Уже в альманасі «Русалка Дністровая» (1837) Вагилевич опублікував поему «Мадей», в основу якої ліг узагальнений образ опришківського ватажка. Та чи існував реальний прототип з іменем Мадей — невідомо. Згадка про нього зустрічається між фольклорними записами в архіві вченого поруч з прізвищами Мухи, Олекси Довбуша та Івана Гонти<sup>1</sup>. Побутування народних переказів і пісень про Мадея засвідчив близький співвітчизник І. Вагилевича, поет і громадсько-культурний діяч Антін Могильницький у своєму найвизначнішому творі — поемі «Скит Мдяньський», написаній дещо згодом. Але в історичній літературі, зокрема в дослідженнях В. В. Грабовецького про опришківський рух<sup>2</sup>, якихось повніших відомостей з цього питання не знаходимо.

<sup>1</sup> Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка АН УРСР (далі — ЛНБ), фонд 19 [І. Вагилевича], папка 13, справа 46, арк. 20.

<sup>2</sup> Грабовецький В. В. Селянський рух на Прикарпатті в другій половині XVII — першій половині XVIII ст. — К., 1962; *Його ж.* Антифеодальна боротьба карпатського опришківства XVI—XIX ст. Видавництво Львівського університету, 1966.

Заслуга Вагилевича в тому, що він створив художньо правдивий літературний образ опришківського ватажка.

Велике місце так звана збійницька, власне опришківська, тематика мала зайняти у солідній історико-етнографічній монографії «Карпатсько-гірська Русь», яка, на жаль, залишилася незакінченою. У праці автор передбачав об'єднати різнобічні дослідження історії, етнографії, фольклору і навіть природи та географії Українських Карпат і їх населення у загальнослов'янському контексті<sup>3</sup>. Один з найбільших розділів присвячувався соціальним рухам і був названий поширеним у тогочасній і дещо ранішій польській літературі терміном «Гайдамаки».

Із усього передбаченого автор значною мірою опрацював фольклорний збірник «Пісні із життя опришків»<sup>4</sup>, тут же зберігаються додані невеликі статті «Розбійниче (збійницьке) життя», «Збійник Яношик (герой татранських гуралів)». Крім того, серед підготовчих матеріалів залишилися невикінчена хроніка «Дещо про збійників Карпатських гір» та складені на основі переказів коротенькі статті «Добощук», «Смерть Добощука» і різні виписки з документальних джерел та літератури про соціальні рухи<sup>5</sup>.

До фольклорного збірника І. Вагилевич ввів українські, польські та словацькі пісні на опришківську тематику, в тому числі й коломийку<sup>6</sup>.

Включив сюди він також балади «Було село Василево», «Ой попід діл зелененький» та ін. Різні варіанти цих пісень ще й зараз можна почути не лише в Карпатах, а й по досить віддалених на південь і північ підгірських селах, інколи навіть на Поділлі та Волині. Характерно, що баладу про Довбуша залюбки співають ще тепер парубки надністрянського села Веренчанки на Буковині вечорами на ву-

<sup>3</sup> (Свенціцький П.) Rekopisma pozostale po I. Wagilewiczu. — Siolo. — Lwow, 1867, zeszyt IV. — s. 157—159.

<sup>4</sup> ЛНБ, ф. 19, папка 15, спр. 50, арк. 1—24.

<sup>5</sup> Wagilewicz D. J. Pisma historyczno-etnograficzne. Część I. Ruś karpacko-górska. — Бібліотека Академії Наук СРСР у Ленінграді. (Далі БАН СРСР). Відділ рукописів. Збірка Петрушевича, 20. Рукописи Вагилевича.

<sup>6</sup> Повніший цикл назв. коломийок див. у кн.: «Народні пісні в записках Івана Вагилевича». — К., 1983. — С. 126.

лиці. Та Вагилевичів запис є оригінальним, особливо ж його закінчення.

Цікаве порівняння сюжетів балади «Було село Василево» та записаної в Росії пісні «Во граде было во Кieve» зробив Вагилевич у своїх примітках. У цьому ж збірнику маємо один з найраніших записів баладної пісні «Ой на горі, горі горят же ми огні» (про попадю Марусю, яка залишила шлюбного чоловіка і пішла з опришками). Широку популярність принесли їй драма І. Франка «Кам'яна душа» та повість Гната Хоткевича «Камінна душа». Окремі твори для планового видання Вагилевич запозичив із публікацій М. Максимовича.

Польські й словацькі варіанти відомої і в українському фольклорі Карпат балади про Юрая Яношика<sup>7</sup> склали основну частину відповідних розділів збірника. Власне фольклорним матеріалам Вагилевич відводив роль важливого фактора пізнавально-емоційного впливу, який мав створити в читача історико-художній образ опришківства, максимально наближений до простонародного розуміння руху. Таке спрямування є властивим і для Вагилевичевих статей про опришків. Цілком слушно вбачав дослідник аналогічні риси в цій формі селянських виступів на Україні, в Польщі; Чехії, Словаччині та ін.

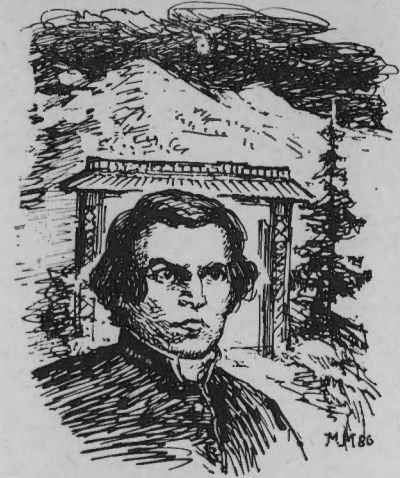
Для наукового дослідження опришківства на Україні зберігають свою вагу зібрані Вагилевичем факти історичного та етнографічного змісту і, зокрема, незавершена хронологія «Дещо про збійників Карпатських гір». Тут автор опрацював хроніку опришківських виступів на Покутті і сусідніх районах у кінці XVIII — першій половині XIX ст. Це мала бути частина розділу, де висвітлюються події в період австрійського панування на західноукраїнських землях. Для підкреслення масового поширення опришківства Вагилевич відзначає, що в ньому брали участь навіть дівчата. Як приклад називає Марію Кацунек з Лукви. Сама хронологія, повний текст якої подаємо нижче, обмежена рамками 1781—1841 років і включає реєстр нападів на двори шляхтичів, корчмарів, в'їтів, попів та інших сільських багатіїв. Поряд з цим дослідник фіксує окремі сутички опришків з військами, що влаштовували на них облави і погони тощо.

Справедливо зауважував Вагилевич, що «коли панове оточені численними юрбами дрібної шляхти безперестанку наскокували одні на других і взаємно винищувалися [...] гайдамаки<sup>8</sup>, чисельно більш, часто нападали з верховини [...], захищаючи гноблене простонароддя від шляхти»<sup>9</sup>. Далі стверджує, що гайдама-

<sup>7</sup> Зразки українських балад про Юрая Яношика див. у кн.: 3 гір карпатських. Українські народні пісні-балади. — Ужгород, 1981. — С. 360—371.

<sup>8</sup> Термін «гайдамаки» Вагилевич інколи вживав у тому ж значенні, що й «опришки».

<sup>9</sup> Wagilewicz D. J. Nieco o zbójcach gór karpackich. — Pisma historyczno-etnograficzne. Część I. Ruś karpacko-górska. — БАН СРСР. Відділ рукописів. Збірка Петрушевича, 20. Рукописи Вагилевича.



І. М. Вагилевич. Мал. М. М. Маловського.  
Гуш, перо. Київ. 1986.

ки додержувались певного правопорядку, пристосованого до їх суворого життя. Вчений описав також окремі звичаї і повір'я опришків, їх озброєння і одяг.

Закономірним є значний інтерес дослідника до найвидатнішого ватажка опришків Олекси Довбуша. Його діяльність Вагилевич висвітлює у статтях «Добощук» та «Смерть Добощука», а також вміщує про нього важливі дані у ряді інших досліджень, зокрема в етнографічних нарисах про бойків і гуцулів. Для Вагилевича Довбуш — «сильний і спритний ватажок тисяч молодців». Але статті вченого побудовані майже виключно на основі народних переказів і тому є фактично фольклорно-опоетизованим образом, а не конкретно-історичною характеристикою О. Довбуша та його ролі в опришківському русі. Дещо достовірніше описано смерть народного героя, а в «Хроніці Південної Русі» вказано 1754 рік як дату цієї трагічної події<sup>10</sup>. Але й тут, якщо це не випадкове переставлення порядку двох останніх цифр, допущено неточність. Довбуш, як відомо, загинув на світанку 24 серпня 1745 року<sup>11</sup>. Прізвище вбивці і обставини злочину в основному показані правильно. Важливе те, що дослідник наперекір пануючій у його час реакційній історіографії з явною симпатією поставився до цього народного руху, вивчав і популяризував його. Подібно з'ясовував опришківство та діяльність Олекси Довбуша і Яків Головацький<sup>12</sup>.

Яскравими барвами малює Вагилевич польське опришківство у статті «Розбійниче (збійницьке) життя»<sup>13</sup>. Вчений правдиво відзначав, що збійництво у верховинців не рідкісне явище «Є то свое-

<sup>10</sup> ЛНБ, ф. 19, папка 2, спр. 17, ак. 21.

<sup>11</sup> Грабовецький В. Народний герой Олекса Довбуш. Історичний нарис. — Львів, 1957. — С. 119—121.

<sup>12</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Фонд 99 (О. Бодяньського), спр. 4316, арк. 111.

<sup>13</sup> ЛНБ, фонд 19, папка 15, спр. 50, арк. 27—32.

рідна школа лицарства. Не перебільшую,— пише він,— коли то говорю. Мало є між гуралами, властиво званими підгальянами, тобто проживаючими біля самих Татр, які б не пройшли тієї школи, і для решти горян це не становить жодної таємниці». В очах народу, на думку вченого, збійник виступає людиною, яка не терпить упокорення чи підлеглості, людиною безстрашною, сильною і спиртною.

Український дослідник одним з перших займався вивченням збійництва у Словаччині. Особливо цікавився він постаттю легендарного ватажка гірських легенів Юрая Яношика. Підготував про нього невелику довідку, у якій цілком умовитовано писав: «Найвидатнішим героєм збійництва в Татрах є Яношик. Тисячі легенд кружляють про нього, одні від других захоплюючі»<sup>14</sup>.

Поряд із позитивними рисами Вагилевичевих поглядів на опришків як «мстивих молодців за печальную неволю мирян»<sup>15</sup>, його висновки не позбавлені й окремих помилкових думок. Відчуваються певні поступки в бік буржуазного лібералізму у висновку, що верховинці Карпат розуміють збійництво не так, «як ми їх уважаємо». Під поняттям «ми» автор має на думці ті суспільні верстви, які перебували на вищому соціальному щаблі, ніж селянство. Інколи неприемно вражає читача й термінологія. Вчений у ряді випадків не зміг відійти від нав'язаних зверху таких образливих лексичних форм, як «розбійник», «грабіж» тощо.

Незважаючи на ці вади, праця Вагилевича і його товаришів над історією і фольклором опришків була цінним здобутком західноукраїнської наукової і суспільно-політичної думки. Вона відіграла позитивну роль у пробудженні інтересу до долі погордженого селянина і вже тим справляла винятково важливий вплив на сучасників, що зробила його життя й боротьбу об'єктом дослідження. Г. Ю. Гербильський вважає, що посилення інтересу у чеських будителів до вивчення селянських рухів відбулося не без зв'язку і навіть певного впливу «Руської трійці»<sup>16</sup>. Отже, ця сторона діяльності галицьких просвітителів набрала міжслов'янського значення.

Непересічну вартість мають рукописи вченого: в них часто знаходимо не тільки унікальний фактаж, а й оригінальні висновки, дослідницькі спостереження. З цих міркувань нижче подаємо в перекладі з польськомовних автографів І. Вагилевича ті кращі його матеріали про опришків, що досі залишалися неопублікованими і недоступними для масового читача.

Г. В. ДЕМ'ЯН

Веренчанка  
Чернівецької обл.

<sup>14</sup> ЛНБ, фонд 19, папка 15, спр. 50, арк. 31.

<sup>15</sup> Вагилевич І. Далибор. Передговор к народним руским пісням. — Русалка Дністровая. — У Будимі. 1837.—С. XIV.

<sup>16</sup> Гербильський Г. Ю. Розвиток прогресивних ідей в Галичині у першій половині XIX ст. (до 1848 р.).— Видавництво Львівського університету, 1964.— С. 179.

## ОЙ ПОПІД ДІЛ ЗЕЛЕНЕНЬКИЙ

Ой попод діл зелененький  
Ходит Добош молоденький,  
На ноженку налегає,  
Топірцем се підпирає,  
На ледінці покликає:  
— Ой ви, хлопці, ви ледінці,  
Уставайте та ранейко,  
Убувайте се гладенько;  
Бо підємо та [до] Дзвінки,  
Та до куми єго жінки.  
Підєм їй се запитати,  
Чи всім нам дасть вечеряти.  
— Це спши, кумцо, ци ночуеш;  
Ци вечерю нам готуеш?  
— Ой вечеря буде пильна,  
На весь світко буде дивна!  
Ой вечеря не готова,  
Бо Стефана нема дома...  
— Сім літ силки закохати,  
Аби мої замки знати:  
В мене двері кидрові,  
В мене замки сталені.  
Взевсе Добош добувати,  
Взели замки відлітати,  
Та й двері се отварати;  
Взели хлопці доступати,  
Єдні двері та й отворив,  
А другі лиш підхилив;  
Стефан стрілив та й поцілів,  
В саме серце право відліл.  
— Ой Олексю Добошчу!  
Чому-сь не вбив куму суку?  
— Ой я єї та не убив,  
Бо я єї вірне любив.  
Ой ви, хлопці, ви, ледінці!  
Беріт мене на топірі;  
Несіт мене в Чорногорю,  
Бо вже зрада надо мною.  
Поставте мене та під буга,  
Бо нам буде всім розлука;  
Тепер мене поховайте,  
А грішми се розділяйте.  
Ой грішми се розділіте,  
А усі се розйдіте...  
Розбивати не будете,  
Бо способу не знаєте.  
Розйдітсе по світочку,  
Не маєте приводочку.

\* \* \*

Добошева мати плаче:  
— Ой вороне, вороночку!  
То ти всюди політуеш,  
То ти високо видаеш;  
Ци не видів мого сінка,  
Мого сінка Добошчу?  
— Я го видів в Чорногорі,  
Там я з него обідеч мав:  
Головоньку я зобідав,  
А ручечки сполуднував,  
А ножечки привечеряв.

Цей варіант пісні про О. Довбуша повністю друкується вперше (ЛНБ, ф. 19, папка 15, спр. 50, арк. 8—9. Автограф І. Вагилевича українською мовою латинським алфавітом), за винятком останніх 11 рядків, які додано до іншого запису і опубліковано у зб.: «Народні пісні в записках Івана Вагилевича» (К., 1983, с. 108) замість пропущеної такої кінцівки:

Прийшов отець та й до нього,  
До Добоше молодого.  
Він се єго все питає,  
Де він гроші исипає.  
— Пиди, тату, си від мене,  
Не рви, тату, серце з мене!  
Волиш ми се запитати, —  
Мої рани обачати.  
Прийшла д'ї нему мати єго;  
Она з жалю умліває,  
За гроші се випятає.  
— Не роби ж їд, мати, того —  
Є у тебе грошей много!  
Водиш ти се подивити —  
Мої рани та й завити.

(Бібліотека національного інституту ім. Оссолинських у Вроцлаві. ПНР. Рукопис 2411/11, арк. 187).

І. М. Вагилевич

## ДЕЩО ПРО ЗБІЙНИКІВ КАРПАТСЬКИХ ГІР

Хроніка нападів опришків на Покутті і сусідньому руському Підгір'ї в XIX ст.

Найсильніший опір чинили опришки в 1781 р. (були це переважно втікачі від рекрутчини) над Білим Черемошем.

В 1811 р. зимою наскочили опришки на корчму в Петранці [...]

В 1815 р. опришки напали вночі на будинок ксьондза, але були відперті завдяки відвазі і холонокровності ксьондза і його жінки.

В 1816 р. під вечір напали опришки на двір у Пацикові.

В 1817 р. дві компанії жовнірів з чисельним натовпом озброєних людей з Лисця вибралися в ліс, але опришки, вперто обороняючись, відійшли з кількома пораненими, яких понесли гейби переможно.

В 1820 р. впали опришки до села Винограду, де замучили багача вірменина, дідича.

В 1821 р. опришки вночі наскочили до Рожанки, де обібрали місцевого ксьондза.

В 1827 р. восени серед білого дня напали опришки на Перегінське.

В 1828 р. розбили опришки родину з Крички під Солотвиною, заскочили до Жураків і замучили шляхтича, багача; повішені.

В 1834 р. родина опришків з Брустур на Уграх у нічну пору розбила віта в Перегінську.

В 1836 р. напали опришки на двір у Дебеславцях.

В 1841 р. вночі ввірвалися опришки до ксьондза в Шешорах і замучили його. [Того ж року напали опришки] в білий день до Суходолу. В Калуських горах прикордонні стрільці з людьми влаштували облаву на опришків, але ті розсіпалися і лише одного зловили<sup>1</sup>.

### Добошук — дитина

Добошук, на ім'я Олександр<sup>2</sup>,— сильний і спиртний ватажок тисяч молодців. За народними переказами, в дитинстві вівчарив<sup>3</sup> на полонинах. Одного разу під громи і блискавки пішов до криниці по воду. Аж дивиться — з-поза ялиці, як лише блисне і загремить, вискакує дідько і цапком перевертається. Добошук був відважним, наблизився, а мав посвячений ніж, і кинув у дідька. Ніж проколов

<sup>1</sup> І. Вагилевич планував доповнити перелік, але не зробив цього.

<sup>2</sup> Справжнє ім'я Довбуша — Олекса.

<sup>3</sup> Такі перекази побутують і в наш час на Гуцульщині, Бойківщині і навіть у Наддністрянському Поділлі. Зокрема Є. Зайчук із с. Кадубівці Заставнівського району Чернівецької обл. розповідала, що О. Довбуш пас вівці між селами Веренчанка і Кисилів.

дідька і він розлився мазю. І ото зійшов з неба крилатий ангел і промовив до Добошука: «Бог мене зіслав до тебе засвідчити своє уподобання за те, що ти переміг нечистого духа; отже, проси ласки — дасть тобі». Добошук після довгого роздумування сказав: «Нічого в бога не прошу, і то буде для мене найбільшим добродійством, як буду таким сильним, щоб мене ні людська сила, ні сатанинська сила не здолала». Так і сталося. Тільки Добошук надужив божого дару і став опришком, як тільки дозрів і змужив.

Добошук був господарем в Грабівці<sup>4</sup>.

### Смерть Добошука

Кохався Олександр Добошук з своєю кумою в Космачі Великому, з жінкою Степана Дзвінки. Через те в останню пору свого життя перебував здебільшого в полонинах Космача Великого. На одній з тих голих вершин ще видно руїни його двора.

Князь Яблонівський, дідич села Космача вирішив за допомогою жіночої зради схопити Добошука. Коханка Добошука опиралася з приятелі, а чоловік із страху. Але любка Добошука в хвилину радощів вивідала спосіб, від якого міг би загинути її коханок. То була срібна куля, над якою дев'ять священників мали служити суботню відправу, і дев'ять зерен пшениці, доданих до неї.

Коханка відкрила таємницю; все приготовлено. В трагічний день Добошук прийшов до коханки і застав двері зачиненими. Не зважаючи на її ніжні застереження, виважив двері. Раптом постріл і Добошук прощитий з лівого боку кулею. Добошук наказав товаришам віднести його в Чорногорю і там поховати<sup>5</sup>. Але постріл був сигналом погоні. Гайдуки і сільські стрільці напали на опришків. Вони довго оборонялися, а потім за наказом Добошука покляли його під березою, а самі розскочилися. Тоді Добошук розгриз на сорочці стяжку, просочену отруєю, і погоня знайшла його неживим.

Друкується вперше. Автограф Вагилевича польською мовою. Зберігається в рукописному відділі БАН СРСР. Зібрання Петрушевича, 20. Рукопис Вагилевича.

<sup>4</sup> О. Довбуш нар. прибл. 1700 р. в с. Печеніжні біля Коломиї. Тепер там встановлено пам'ятник народному героєві і обладнано музей. Грабовець — село в Богородчанському районі.

<sup>5</sup> Насправді могили О. Довбуша немає. В. В. Грабовецький у книзі «Народний герой Олекса Довбуш» (с. 125) повідомляє: «За суворним наказом коронного гетьмана Йосифа Потоцького тіло Олекси Довбуша похоронено на 12 червоток і розвішане на палях у селах і містах: Кутах, Косові, Криворівні, Космачі, Лючках, Микучині, Чорному Потоці, Зеленій, Вербіжі, Коломиї та Виткві».

Помилився б той, хто думав би, що збійництво в гуралів є справою незвичайною або ганебною, хто б гадав, що вони так розуміють збійництво і збійників, як ми їх уважаємо. Принаймні, збійництво в гуралів не сприймається за великий злочин, не є рідкісним явищем, що вражає їхнє почуття. Є то чимось таким, що найкраще можна порівняти з давньою козацькою в Польщі<sup>6</sup>. То є своєрідна школа лицарства. Не перебільшую, коли це говорю. Мало є між гуралами, власне названих підгаллянами, тобто живучих біля самих Татр, які б не пройшли тієї школи. І для решти гуралів то не є таємницею. Та й чого повинні таїтися, коли за таку славу поруч із страхом і деякою податливістю співкраян іде певна повага, певне захоплення, певна слава, яка показує іншим таку людину як особистість, що не терпить жодної підлеглості, не вважає на будь-яке право, не боїться ніякої небезпеки і насміхається зі смерті. Цю інституцію збійництва, що так скажу, живлять два джерела: обставини зовнішні і причини внутрішні. Серед перших головною є рекрутчина, яка творить вітківців, що блукають по горах, а вони тут же стають збійниками; друге полягає в самих індивідуумах<sup>7</sup>. Збійник виділяється всюди з-поміж інших величавою зовнішністю, рідкісною силою, вражаючою спритністю в киданні топірцем, швидкістю в бігу, гнучкістю в танці та іншими привабливими рисами. Моральне відчуття своєї вищості над рештою завдяки згаданим гідностям підносить у нього ще більше гордість і незламність, властиві для характеру гуралів. А коли його громадянське становище не дозволяє розвинути таких пристрастей в умовах нормального життя, тоді звичайно стає на хибний шлях; тим більше, що все його забезпечує в такому занятті, а найголовніше місцевий рельєф і мовчазна згода співмешканців, коли ж, як ми вже говорили, збійництво не викликає великого обурення в гуралів, і швидше можна сказати, що перебуває під опікою їхнього загалу.

Збійники приходять до ватага-вівчара і кажуть дати собі стільки то сира, стільки овець і т. д. Вівчар не чинить опору, від-

дає вказану поживу, наче б ми склали контрибуцію, а ще точніше, як би сплачували податок. Насправді бачить він свою шкоду, але вважає її певною неминучістю, і в душі оправдує тих, що йому заподіяли кривду. Мусимо додати, що завдяки пильності уряду, збійництво дуже змінило свій характер, зокрема в останніх кількох десятиліттях. Рідкісне сьогодні, надзвичайно рідкісне в горах убивство — найчастіше і всюди, як правило, закінчується пограбуванням.

Тепер переважно такими збійниками є вівчарі. Звичайно то є найдобірніша молодь, додамо, незайнята, яка ціле літо проводить у найвідлюдніших закутинах диких Татранських гір. Її ночі проходять повсюдно за оповіданнями. Є там жінки, є музика, танець, горілка і їжа мусить бути. Такі бесіди звичайно відбуваються на кошти заможних людей, бовівчар не має нічого або ж дуже мало. Отже збираються в певній кількості, знаходять якогось з ватагів, кажуть дати їм відповідну кількість сира, овець і т. д. і з того влаштовують гостину.

Публікується вперше. Автограф польською мовою. ЛНБ, ф. 19, папка 15, спр. 50, арк. 27—27 звор.

*Збійник Яношик (Герой Татранських гуралів)*

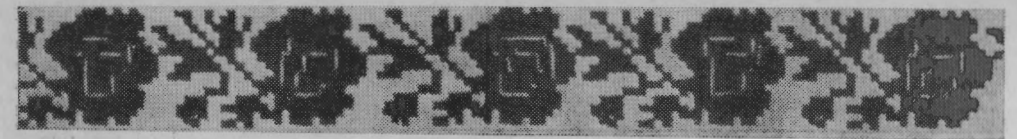
Найвидатнішим героєм збійництва в Татрах є Яношик. Тисячі легенд кружляють про нього, одні від других захоплюючіші. Яношик має бути родом із Спішських околиць<sup>8</sup>. Між іншими його сила, його спритність, його влада над надприродними істотами, його спілкування з тими істотами перевершує все, що про якого-небудь збійника розповідають. Поруч з тим всім мав бути надзвичайно побожним. На доказ цього переказ свідчить, що зустрів одного разу бідного студента з Подолецького і втягнув його до своєї банди. Цей учень у порозумінні з владою взявся його вбити. Вибрав для цього пору при сході сонця, коли звичайно Яношик ставав навколішки і молився. Зайшов ззаду [і вистрілів], але куля його обминула. Яношик не звертав на це уваги і далі молився. Учень поправив і знову не влучив. Яношик продовжував молитву. Шойно коли учень за третім пострілом кинувся втікати, Яношик, що власне перестав уже молитися, догнав його і забив.

Сокирка Яношика також відіграє незвичайну роль. На його посвист вона сама летіла до нього. Коханка Яношика, зраджуючи його, а знала про ці прикмети, зачинила її в 9 скринях 9-ма замками. Схоплений Яношик свиснув на сокирку. Вона почала вирубуватися. Прорубала 8 скринь, але дев'ятої не могла, бо 9 є числом таємничим.

Друкується вперше. Автограф польською мовою. ЛНБ, ф. 19, папка 15, спр. 50, арк. 31.

Вміщені тут прозові матеріали з польської переклав Г. В. Дем'ян.

<sup>8</sup> Детальніше про нього див.: Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість. — К.: Наук. думка, 1966. — С. 96—137.



## Питання художньої самодіяльності

### НОВІ ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ДОЗВІЛЛЯ

Від того, як людина відпочиває, які її етичні та естетичні вияви у позаробочий час, значною мірою залежать не тільки виробничі показники, а й формування духовного світогляду нашого сучасника, його загальна культура. Шлях, які вели б до найактивнішого духовного життя, до посилення ідейно-художнього впливу вогнищ культури на умі і серця людей, шукають працівники партійних і радянських органів, психологи і вчені-соціологи, кожний, хто по-справжньому вболіває за те, щоб колосилася щедро культурно-освітня нива і давала рясні плоди для всебічного, гармонійного розвитку кожної радянської людини.

Виявом неослабної турботи Комуністичної партії про подальше піднесення культурного рівня народу, задоволення його духовних потреб стала постанова ЦК КПРС «Про заходи щодо поліпшення використання клубних установ і спортивних споруд», яка накреслила нові шляхи підвищення ролі культури і спорту у вихованні трудящих, в організації їх вільного часу.

Про необхідність подальшого зміцнення матеріальної бази культури, підготовку кваліфікованих кадрів, розширення мережі клубних установ, насамперед у сільській місцевості, йшлося на XXVII з'їзді КПРС і на XXVII з'їзді Компартії України. Це записано і в «Основних напрямках економічного і соціального розвитку СРСР на 1986—1990 роки і на період до 2000 року».

В організації дозвілля величезна, якщо не вирішальна, роль належить клубам, будинкам культури, культурно-спортивним комплексам. Нині, коли партія, держава вжили рішучих заходів до викорінення пияцтва і алкоголізму, роль їх особливо відповідальна.

Створення культурно-спортивних комплексів дало змогу здійснити корінний перелом у постановці всієї масової культурно-освітньої і спортивної роботи в райцентрах, у місті і на селі, в першу чергу широко залучити сільських трудівників, членів їх сімей до занять у колективах художньої самодіяльності, клубів за інтересами і спортивних секціях.

Досвід функціонування більшості культурно-спортивних комплексів показує, що

збагатився зміст, стали різноманітнішими форми обслуговування населення, активніше втілюються у життя такі великомасштабні форми роботи як художньо-спортивні свята, народні гуляння, фестивалі молоді, спортивні вечори і змагання з обов'язковою культурною програмою і т. д. Вони перетворилися на великі, яскраві свята сили, мужності і краси.

Поєднання форм культурно-освітньої і спортивної роботи в системі культурно-спортивних комплексів сприяє поліпшенню організації дозвілля молоді, залученню юнаків і дівчат до систематичних занять фізкультурою і спортом.

У ході проведення у 1984—1985 роках Всесоюзного огляду самодіяльної художньої творчості і Республіканського огляду роботи культурно-освітніх установ по військово-патріотичному вихованню, присвячених 40-річчю Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні, значно активізувалася робота установ культури щодо військово-патріотичного виховання, яка проводилася спільно з комсомольськими організаціями, спорткомітетами і комітетами ДТСААФ, райвійськкоматами, радами ветеранів війни, з спортивними шкільними і позашкільними установами.

В усіх культурно-спортивних комплексах республіки пройшли тематичні вечори, зустрічі молоді з ветеранами Великої Вітчизняної війни, партії, комсомолу, мітінги-реквієми під девізом «Естафету старших поколінь у надійні руки молодих», «Бійці згадують минулі дні», «Цих днів не змовкне слава», «Згадаймо, товаришу, як разом воювали»; огляди-конкурси і фестивалі військово-патріотичної пісні, марші-паради духових оркестрів, спартакіади, легкоатлетичні кроси, першості з зимового і літнього багатоборства ГПО та ін.

Невичерпність творчої фантазії режисерів-постановників продемонстрували сільські, районні і міські урочистості, присвячені 40-річчю Великої Перемоги, що проходили на стадіонах і площах, у парках культури і відпочинку, будинках культури і палацах спорту, біля меморіалів Слави, пам'ятників полеглим воїнам і на місцях колишніх боїв.

У підготовці й організації таких великомасштабних заходів виявляються можливості і переваги культурно-спортивних комплексів. Значне місце у практиці комплексів відводиться організації сільських, районних, міських свят, приурочених до

визначних подій у житті нашої країни, циклів річного календаря, сімейно-побутових традицій, місцевих ювілеїв. Тут проходять фестивалі народної творчості, конкурси, огляди, олімпіади, показові виступи спортсменів і художніх самодіяльних колективів, змагання з технічних і військово-прикладних видів спорту. Досвід кращих свят і вистав, влаштованих на честь 40-річчя Великої Перемоги, був широко використаний при підготовці і проведенні урочистостей, присвячених ХІІ Всесвітньому фестивалю молоді і студентів у Москві, а також назустріч XXVII з'їзду КПРС і XXVII з'їзду Компартії України. Це маніфестації молоді і студентів, марші миру, факельні походи, мітинги дружби, конкурси і вечори політичної пісні, свята мистецтв, естафети культури, творчі звіти районів, господарств, що змагаються між собою, колективів художньої самодіяльності.

Народження нової форми спільної роботи установ культури і спорту, посилення уваги до зміцнення здоров'я людей допомагає заповнити дозвілля трудящих цікавими й корисними справами, зробити відпочинок глибоко людяним, ідейно, естетично і емоційно багатим. Тут відкривається широке поле діяльності для працівників комплексів. Складовою частиною масових свят, приурочених до 1 Травня, Дня Перемоги, провідів зими і зустрічі весни, Дня молоді, а також пов'язаних з трудовими обрядами, стають спортивні ігри і конкурси, естафети і показові виступи спортсменів. Весело, цікаво проходять у Красноградському районному культурно-спортивному комплексі Харківської області командно-спортивні змагання «Роби з нами, роби як ми, роби краще нас». В районі особливо популярністю користуються спортивні свята села, день оздоровчого бігу і ходьби та інші масово-спортивні заходи, які часто закінчуються великими концертами і вечорами відпочинку у Будинку культури.

У Запорізькій області стало традицією проведення спортивних свят «Тато, мама, я — спортивна сім'я», «Веселі старти», «Єсть стати у стрій», «Ну-мо, хлопці» та ін. Штаби вихідного дня клубних установ разом з комітетами ДТСААФ організують шахматно-шашкові турніри на звання «сільський чемпіон», змагання з легкої атлетики, тижні стрількового спорту. Особливою популярністю користуються вечори-зустрічі з майстрами, ветеранами радянського спорту, в яких беруть участь колективи і солісти художньої самодіяльності.

Зусиллями культурно-спортивних комплексів організуються традиційні районні фестивалі інтернаціональної дружби, масові урочистості, присвячені червоним датам календаря, тижні і дні фізкультури на Закарпатті. Про масштабність таких заходів свідчить, наприклад, щорічний районний фестиваль інтернаціональної дружби у м. Берегове.

Цікаво проходить у районному центрі й інше барвисте свято — вулиці імені В. І. Леніна. Це — головна вулиця міста Берегове. На ній проживає багато ветеранів партії і праці, передовиків виробництва.

Під час свята тут лунають пісні про вождя світового пролетаріату, засновника Комуністичної партії і Радянської держави, майорять прапори, скрізь живі весняні квіти. Учасникам свята пропонується широкий вибір значків, поштових листівок, марок, літератури про життя і діяльність В. І. Леніна, влаштовуються концерти художньої самодіяльності, виставки дитячого малюнка, змагання мотоциклістів. На спортивні заходи запрошуються ветерани, орденосці, яким надається право відкрити спортивні змагання, вручити переможцям нагороди. У цих церемоніях беруть участь кращії самодіяльні музиканти, співаки, читці, фото- і кінолюбители.

Одним з важливих напрямів діяльності комплексів є робота по впровадженню у життя і побут трудящих масових свят на честь ювілеїв міст, сіл, а також заснування підприємств, колгоспів і радгоспів. Ці заходи органічно поєднують у собі велику кількість різноманітних елементів: театралізовану виставу і парад сільсько-господарської техніки, веселі ігри і виставки продукції місцевого виробництва, спортивні змагання і відзначення передовиків праці. Зразком таких великомасштабних, багатих за формою і змістом заходів, що проводяться у рамках районних культурно-спортивних комплексів, може бути свято міста Старобільська Ворошиловградської області. Воно відкривається, як правило, марш-парадом духових оркестрів. Велику розважальну програму готують працівники районного Будинку культури спільно з іншими установами, навчальними закладами і підприємствами. Працівники і активісти центральної бібліотеки та історичного музею проводять вікторину «Чи знаєш ти своє місто?», райкоопторг і товариств книголюбів — виставку-продаж книжок, зустріч з місцевими поетами; в парку культури і відпочинку влаштовуються конкурси дитячого малюнка на асфальті, разом з спортивними організаціями — шахматно-шашкові і тенісні турніри, показові виступи кращих спортсменів міста; на ріці Айдар — гонки на байдарках і каное; на вулицях міста — агітаційний легкоатлетичний пробір. Закінчується свято великим тематичним вечором в районному Будинку культури «Старобільськ — наша краса і гордість».

А ось свято, яке народилося на Закарпатті з ініціативи культурників села Білок Іршавського району 17 років тому. Сьогодні воно проводиться у більшості сільських культурно-спортивних комплексів області. Це день села.

Святу передують персональні вітання від сільрад, парткомів і адміністрації колгоспів і радгоспів. Приїзять гості з різних областей та прикордонних районів братніх соціалістичних країн, з якими межує і дружить Закарпатська область — Угорщини, Чехословаччини, Румунії. Проводять урочисті мітинги, які відкривають передовики виробництва, знатні люди сіл, ветерани війни і праці. Стало традицією напередодні свята підбивати підсумки соціалістичного змагання, вручати переможцям нагороди. У цей день посвячують у хлібороби вчорашніх випускників

школі, їх увінчують вінками з квітів і колосся, стрічками, кожному вручають півтки і пам'ятки молодого механізатора. У програмі свята — огляд досягнень села, екскурс у минуле, зустрічі із знатними земляками, виставки дарунків полів, ферм, садів, робіт народних умільців, господарські і творчі конкурси, змагання на кращій дворі, вулиці, присадибну ділянку. В пам'ять про тих, хто не повернувся з війни, покладаються до пам'ятників і меморіалів вінки і квіти. Завершуються урочистості яскравими виступами колективів художньої самодіяльності, спартакіадою і фейерверком.

Великою популярністю в республіці користуються трудові свята, які звеличують людину праці: посвячення у робітники, колгоспники, вшанування передовиків виробництва, переможців соціалістичного змагання, новаторів і ветеранів праці, робітничих династій і трудових колективів, зльоти наставників.

Особливе місце посідають свята, пов'язані з трудовим календарем: Свято врожаю, Першої борозни, Першого снопа, Свято Серпа і Молота.

В колгоспі «Маяк» Красноокнянського району на Одещині завжди влаштовуються проводи комбайнерів на збирання врожаю. За кілька днів до цієї події по місцевому радіо усіх запрошують на урочистості, присвячені початку збирання врожаю. У день свята на машині, прикрашеній снопами пшениці, перевитими червоними стрічками, дівчата і хлопці в яскравих національних костюмах розвозять запрошення по селах.

На колгоспному стадіоні грає духовий оркестр сільського Будинку культури. Тут же вишикувалися степові кораблі — святково прикрашені, готові до роботи «Ниви» і «Колоси», а також інші технічні засоби.

Після параду техніки до механізаторів з напутніми словами звертаються секретар парткому та голова колгоспу.

Перед глядачами виступають учасники художньої самодіяльності.

Переможець минулорічних жнив піднімає Прапор трудової слави на честь початку жнив нинішнього року. Комбайнерів вітають діти, матері, почесні колгоспники, їм підносять хліб-сіль. Подається команда «До збирання врожаю приступити!» — і комбайнери вирушають в поле.

Проводи зими і зустріч весни, що проходять у Любешівському районному культурно-спортивному комплексі на Волині, — це не тільки театралізоване видовище з казковими персонажами, рядженими, ярмарком, гулянням, виступами фольклорних колективів і трістких музик та іншими обов'язковими компонентами народного свята, але й підведення трудових підсумків року, вшанування передовиків виробництва. На почесний льодовий п'єдестал запрошуються члени оргкомітету, кращії люди селища, переможці соціалістичного змагання, представники адміністрації. Голова селищної Ради народних депутатів відкриває свято. Називаються імена героїв п'ятиріччя, вручаються нагороди. Це та інші свята проходять тут яскраво, незвичайно, насиче-

ні місцевими фактами, тісно пов'язані з життям селища.

Жителі смт Волновахи Донецької області щороку проводять свято квітів, фольклорної пісні, народної творчості. На нього збираються квітникарі-любители, народні умільці, аматори сцени. На одній з алей парку розгортають виставку квітів і квіткових композицій, проводяться огляд-конкурс художньої творчості. Народні умільці демонструють різноманітні вироби, прикраси, власноручно виткані килими і картини.

З цікавою ініціативою виступили минулого року полтавці, які перетворили грандіозний торговельний захід — традиційний Сорочинський ярмарок — в яскраве і неповторне свято мистецтв. Організований на базі культурно-спортивного комплексу села Великі Сорочинці, він мав широку і різноманітну програму: виступи зведеного народного хору у кількості 1000 чол., фольклорних колективів з різних районів області, урочистий виїзд гоголівських героїв і театралізовану виставу, продаж виробів народних майстрів, дегустація страв полтавської кухні. У святі взяли участь представники 11 видів спорту, які показали свою силу і майстерність. Любителі фізкультури і спорту взяли участь у змаганнях, матчах, народних іграх, конкурсах. А діти відвідали містечко розваг. За кілька днів до обласного аналогічного свята, так звані «малі Сорочинці», пройшли в усіх районах і містах області. Вони органічно злилися із святами врожаю, на яких вшановували передовиків-хліборобів.

Заслугує на увагу досвід проведення масових свят культурно-спортивними комплексами Дніпропетровської області, яка однією з перших у республіці запровадила це починання. Тут відіграли роль давні традиції об'єднання зусиль різних відомств у питаннях культурно-виховної і фізкультурно-оздоровчої роботи, зміцнення матеріально-технічної бази установ культури і спорту. Адже не тільки масові свята визначають роботу з населенням. Вогнища культури, стадіони і спортивні зали приваблюють людей, коли там створені умови для гармонійного духовного і фізичного розвитку особистості, задоволення її потреб і інтересів.

Поєднання художнього й спортивного начал органічне і в кіно-спортивних святах, що проводяться у Сніжкові на Харківщині, в Ароматненському сільському культурно-спортивному комплексі Білогірського району Кримської області. Ця практика має ще більший успіх, коли спортивні змагання, першості, турніри, чемпіонати пов'язані з особливостями даного села, колгоспу, радгоспу, підприємства, школи, СПТУ. Йдеться про масові заходи на честь славних земляків — відомих спортсменів, чи видатних подій і ювілеїв села або району.

Продуманістю і системністю вирізняються у ряді областей колективні і сімейні форми відпочинку. На наш погляд, особливий інтерес становить «Тижень сім'ї», що проводиться у Запорізькій області. Тут і цикли художньо-пропагандистських заходів за місцем роботи, відпочинку і навчання членів сім'ї,

комплекс різноманітних походів, спортивних і виконавських конкурсів, свята вулиць і дворів, «золоті» і «срібні» весілля, ярмарки «Все для сім'ї» тощо.

Із січня 1985 по березень 1986 року в республіці проходив Всесоюзний огляд культурно-спортивних комплексів, в ході якого завершено їх створення в усіх 479 районах республіки. Сьогодні на Україні функціонує 2300 сільських і селищних культурно-спортивних комплексів, 270 міських і 66 — на промислових підприємствах. Під кінець 1990 року передбачається створити ще 400 культурно-спортивних комплексів. У дванадцятій п'ятирічці вони одержать дальший розвиток у сільській місцевості.

Залучити кожного жителя міста, села, селища до активного відпочинку — в цьому завдання дня, року, п'ятирічки в цілому. Особливо на часі це питання тепер, коли розпочався II Всесоюзний фестиваль народної творчості, присвячений 70-річчю Великого Жовтня. Він націлений на докорінне поліпшення роботи соціально-культурних установ і організацій, на дальший розвиток самодіяльності, ініціативи трудящих. Фестиваль покликаний художньо збагатити побут і дозвілля народу, зробити їх естетично привабливими, емоційно насиченими. Самодіяльне мистецтво повинно сприяти відродженню і розвитку на сучасній основі національних пісенних і хореографічних традицій, фольклорних, художньо-спортивних та інших свят, в яких трудящі, молодь були б не тільки глядачами і слухачами, а й повноправними учасниками. Поєднання елементів народної творчості з радянськими обрядами і ритуалами, новими трудовими звичаями зробить побут людей ще кращим, одухотворенішим, дасть змогу відтворити картину природного життя фольклору.

До Дня радянської молоді 27—29 червня 1986 року у м. Тернополі відбулося Республіканське свято народної творчості як один з масових заходів фестивалю.

До участі в ньому були запрошені кращі самодіяльні хорів, музичні, фольклорні колективи, майстри декоративно-прикладного мистецтва різних областей Української РСР та аматори Тернопільської області. У святі взяли участь провідні професійні художні колективи і майстри мистецтв республіки — Державний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Верьовки, Черкаський

народний хор, Державний духовий оркестр УРСР та інші, а також хор російської народної пісні з м. Пензи РРФСР.

Самодіяльні і професійні колективи взяли участь в урочистому відкритті свята та театралізованій виставі хорової музики і народного танцю на обласному стадіоні. Наступного дня було влаштовано урочистий похід духових оркестрів, усіх учасників свята до парку ім. Ленінського комсомолу, де відбулося відкриття комплексу «Співоче поле» і республіканського свята пісні. На ньому виступили багатотисячні зведені хорові, музичні, фольклорні колективи, відомі співаки, майстри естради. Тут же була влаштована виставка-ярмарок народного декоративно-прикладного мистецтва з усіх областей УРСР.

На схилах Комсомольського озера відбулося масове музично-хорове свято за участю художніх колективів та трудящих Тернопільщини, спортсменів-гімнастів, майстрів водних видів спорту. Всього учасниками республіканського свята народної творчості стали понад 50 тисяч чоловік. В період II Всесоюзного фестивалю народної творчості рекомендується широко проводити фольклорні свята як ефективні і цікаві форми пропаганди фольклору, масового залучення до народного мистецтва різних верств населення. Слід також широко впроваджувати форми старовинного колективного дозвілля сільських жителів — вечорниці, досвітки, народні забави, елементи обрядів, веселі атракціони, змагання, свята ремесел, ярмарки з виставками-продажем виробів народних художніх промислів і національної кулінарії.

Завдання нинішнього фестивалю — розкрити увесь різноманітний, багатобарвний світ уподобань, захоплень нашого сучасника. Це не тільки огляд самодіяльної творчості, своєрідний парад можливостей і здобутків любительських об'єднань, а передусім — пошук нових форм і методів організації дозвілля, глибокий, вимогливий аналіз стану справ на ниві культурного використання вільного часу. Фестиваль має сприяти утвердженню, поширенню тієї прекрасної атмосфери творчості, піднесення, пошуку, що після XXVII з'їзду КПРС стала характерною рисою нашого життя.

Київ

О. В. РУТКІВСЬКА



## Огляди, рецензії, анотації

### З ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОЇ СПАДЩИНИ М. В. ГОГОЛЯ

Українські народні пісні  
в записах Миколи Гоголя. —

К.: Музична Україна, 1985. — 170 с.

У галузі вивчення та популяризації народної творчості особливу увагу привертає серія видань «Українські народні пісні у записах письменників». Випуск цієї серії здійснює видавництво «Музична Україна». Вже з'явилося понад двадцять збірок пісень у записах Івана Франка, Лесі Українки, Володимира Гнатюка, Степана Руданського, Марка Вовчка, Дніпрової Чайки, Юрія Федьковича, Панаса Мирного, Івана Манжури, Осипа Маковея, Івана Вагилевича, Павла Тичини, Петра Козланюка та ряду інших письменників. Задум серії — подати широкому загалові народну пісню на основі обстеження архівної та рукописної спадщини митців слова — істотно збагачує скарбницю фольклорних здобутків.

Плідною за своїми наслідками була праця одного з провідних фольклористів О. І. Дея, відомого і своїми теоретичними дослідженнями, і популяризацією фольклорних надбань, зокрема, циклом телевізійних передач «Слово і пісня», які він здійснював разом з відомим поетом-піснярем Василем Юхновичем.

Серед перших у зазначеній серії з'являються «Коломийки в записах Івана Франка», підготовлені до друку О. І. Деєм услід за збіркою «Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича» (К., 1968 р.). Збірка підготовлена О. І. Деєм разом з О. С. Романцем. Згодом одна за другою виходять у світ: «Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу», опрацьовані О. І. Деєм та С. Й. Грнцою (1971 р.); «Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах», упорядкування О. І. Дея та В. Г. Пінчука (К., 1974). Наслідком подальшої праці О. І. Дея у друці з'явилися: «Народні пісні Марка Вовчка: двісті українських пісень» (К., 1979); «Народні пісні в записах Івана Франка» (К., 1981); «Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича» (К., 1983); «Народні пісні в записах Івана Нечуя-Левицького» (К., 1984).

Здійснені на основі глибоких досліджень, згадані видання сприймаються як досягнення сучасної фольклористики. А нещодавно у видавництві «Музична

Україна» вийшла нова, опрацьована О. І. Деєм книга «Народні пісні у записах Миколи Гоголя» (К., 1985). Поява її особливо важлива, оскільки вона засвідчує «природні витоки» такого чіткого, за висловом Пушкіна, «народного бачення світу» у Гоголя. Тим часом питання це, як говорити про нього дослідники, ще здавна «заплутували навмисне». Намагання спростувати глибоку народність започаткував П. Куліш. Він «звинувачував» Гоголя, який ніби-то зовсім не знав «життя народу» і намагався пізнати його «з панського ганку». Архіви Рукописного відділу ЦНБ АН УРСР зберігають показове в цьому відношенні листування П. Куліша з відомим дослідником Гоголя В. І. Шенроком. На його запитання, де шукати народні джерела, якими користувався Гоголь, П. Куліш відповідає: «Вплив малоросійських пісень (на Гоголя — О. К.) допускаю зовсім у незначній мірі... Папери Гоголя показують, що... він захоплювався народною поезією з певною мірою облуди»<sup>1</sup>.

На твердження Шенрока, що папери Гоголя, навпаки, свідчать про інше, що йому належать «товсті книги» фольклорних записів, Куліш заперечує: «Гоголь вписав у ті товсті книжки тільки одну пісню, до того ж не народну, а бурсацьку»<sup>2</sup>. При цьому Куліш «по секрету от женского пола» подає адресатові зразок так званого «соромницького» вірша. У такий спосіб Куліш прагнув «обмежити» коло фольклорних інтересів Гоголя. Зауважимо, що подібні твердження про «безнародність» Гоголя набридливо повторюються в сучасних буржуазних писаннях про Гоголя у таких, зокрема, авторів, як В. Харкін, В. Ерліх, А. Терц, котрі всіляко намагаються заглушити в літературі гоголівського напрямку глибокі народні джерела творчості автора «Мертвих душ».

Публікація зібраних Гоголем народних пісень рішуче спростовує подібні намагання. Така спрямованість видання виразно помітна уже в самому укладі книги. О. І. Дея відкриває її статтею Гоголя «Про малоросійські пісні», показуючи, що в сприйнятті Гоголя народна пісня — це «народна історія, жива, яскрава, сповнена барв істини історія, яка розкриває все життя народу...», весь запал, все сильне,

<sup>1</sup> Лист П. Куліша до В. І. Шенрока від 20 грудня 1889 р. — Рукописний відділ ЦНБ АН УРСР. Гоголіана, № 358.

<sup>2</sup> Там же.

юне буття його»<sup>3</sup>. Цілком слушно О. І. Дей наголошує, що таке розуміння народної пісні й визначало характер фольклористичної діяльності Гоголя. Стисло й ґрунтовно упорядник аналізує її у статті-письмові. Автор показує, що духовний світ Гоголя з дитинства був насичений «природною поезією», що в Петербурзі письменник легко входить у середовище фольклористів, захоплюється збирацькою справою, нагромаджує матеріали народної пісенності. Для цього він використовує рукописні й друковані джерела, заохоче знайомих і рідних записувати й надсилати йому пісні. У 1832-му, 1835-му та в наступні роки письменник навідує рідну Полтавщину і там поповнює власними записами свої зібрання. О. І. Дей показує, як на ґрунті фольклорно-збирацької праці у Гоголя виникають особисті й листовні зв'язки з дослідниками народної пісенності — М. Максимовичем, О. Сомовим, І. Срезневським, О. Бодяньським, П. Киреевським та ін. При цьому дослідник наводить свідчення, що обізнаність Гоголя, його пісенні зібрання у сучасників викликали особливе захоплення. О. Сомов, наприклад, писав до М. Максимовича: «У Гоголя є багато українських пісень, сміховинок, казок та ін., яких мені ще ні від кого не доводилося чувати. Він знає Україну, як п'ять пальців»<sup>4</sup>.

З цих позицій О. І. Дей і зосереджує свою увагу на пісенно-збирацькій спадщині письменника. Докладно обстежує архівну «Гоголіану», де зберігаються рукописи гоголівського пісенного зібрання. Зокрема, це ті три зошити, до котрих за дорученням Гоголя були переписані, зібрані ним з різних джерел українські та російські пісні у значному обсязі. Перший — це «Сборник русских песен», що вміщує в собі сто п'ять текстів. Другий — «Сборник южнорусских песен» — двісті зразків. До третього увійшло двісті двадцять пісенних текстів. Це — «Сборник малороссийских песен».

Разом з іншими матеріалами 1908 року вони були опубліковані Г. П. Георгієвським у книзі «Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя». Автор видання висловив певність, що його публікація містить «все гоголівське зібрання» українських пісень<sup>5</sup>. При цьому Г. П. Георгієвським, на жаль, не було взято під увагу повідомлення П. В. Киреевського, який у 1848 році засвідчив: «Гоголь передав мені зошит пісень, зібраних в різних місцях Росії»<sup>6</sup>. Згодом ці матеріали, сорок шість народних пісень, були розшукані в архівах Киреевського М. Н. Сперанським і в 1912 році опубліковані ним у Ніжині під назвою «К истории собрания песен Н. В. Гоголя». Свідчення про публікації гоголівських пісенних записів з'являлися й ра-

ніше. В 1834 році М. Максимович, видаючи «Українські народні пісні», з вдячністю зауважував, що він скористався записами «нового историка Малороссии и автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки»<sup>7</sup>. Частина записів Гоголя увійшла до «Народных южнорусских песен» Метлинського, виданих у Києві 1854 року. П'ять гоголівських записів побачили світ у книзі П. А. Бессонова «Калики перехожие» (М., 1863 р.) та ін.

За підрахунками дослідників (після згаданого видання Георгієвського), пісенне зібрання Гоголя вміщувало понад 750 текстів. Проте сам Гоголь ще в листі від 12 лютого 1834 року повідомляє Максимовичу: «Невідомо тобі (пісень — О. К.), можливо, не буде в мене більше ста, зате відомих біля тисячі»<sup>8</sup>. Отже, кількість виявлених текстів різко не відповідає тій кількості, яку засвідчував сам Гоголь. Звідси дослідники, зокрема М. Сперанський у згаданій ніжинській публікації подає голос: треба шукати! Істотним здобутком тривалих пошуків О. І. Дей називає знахідку «четвертого зошита» фольклорної спадщини Гоголя. Це — «Сборник украинских песен (преимущественно исторических о запорожцах)», який містить у собі 52 тексти народних дум та пісень. Віднайдено його лише в 1956 році серед архівних матеріалів російського художника О. Іванова, з котрим Гоголь протягом тривалого часу мешкав у Римі під одним дахом. Водночас там народжувалися «Мертві душі» і «Явлення Христа народу».

Ретельні обстеження О. І. Дей стверджують, що народнопісенні зібрання Гоголя — це значний за змістом і обсягом, дібраний з різних джерел матеріал, зосереджений у багатьох рукописних збірках, першодруках, записах окремих зразків тощо. За цих обставин і виникло досі не розв'язане завдання: з великої кількості текстів, що були у власності Гоголя, дібрати власне гоголівські записи, тобто взяти письменником не з тогочасних видань пісень, а з живих джерел їх побутування. З цією метою О. І. Дей докладно обстежує пісенні надбання Гоголя, зіставляючи їх з усіма фольклорними виданнями, зокрема — М. Максимовича, А. П. Лукашевича, І. Цертелева, І. Срезневського, В. Залеського з рукописною збіркою З. Доленги-Ходаковського та ін. «При підготовці даного видання, — зауважує О. І. Дей, — враховане найширше фольклорне (особливо пісенно-збирацьке) тло першої половини XIX ст.»<sup>9</sup>

Наслідком цього і з'явилась книга гоголівського зібрання. О. І. Дей подає в ній двісті сорок чотири пісенні тексти, дібрані ним на підставі ретельного обстеження численних джерел. Так, всі тексти з гоголівського зошита «Малороссийские песни», що складають основу рецензованої збірки, дослідник звіряє з матеріалами всіх друкованих видань і таким чи-

ном доводить, що це оригінальні зразки, які були записані Гоголем особисто, або його кореспондентами, або ж взяті з «рідкісних старих рукописних співанків».

Прикладом справді наукового добору, здійснюваного О. І. Деєм, можна вважати його опрацювання текстів, які Гоголь з власних запасів передав свого часу Киреевському. Джерело це нараховує сорок шість текстів. Шляхом порівнянь, атрибуції їх автентичності О. І. Дей з'ясує, що тридцять чотири з них справді є оригінальними. Решта ж походила з рукопису З. Доленги-Ходаковського (до речі, в 1974 році теж виданого в Києві). Істотно прислужилися справі дослідника і його власні знахідки. Зокрема, нещодавно віднайдена О. І. Деєм «копія збірок з вісімнадцяти пісень», подарованих Гоголем своєму ніжинському товаришу М. Д. Білозерському. (Див.: Рукописні фонди ІМФЕ, ф. 3—3, од. зб. 218 та ін.). На окремі зразки гоголівських списків пісень упорядник натрапив і в ЦДАЛМ у Москві та в Рукописному відділі ЦНБ у Києві.

Таким чином, застосовуючи принципи порівняльного добору та наукової атрибуції текстів, О. І. Дей чітко вирізняє із загальних народнопісенних надбань власний доробок Гоголя, упорядковує й коментує його з позицій сучасних фольклористичних досягнень. Це особливо виразило багатство тематики, жанрів, мотивів пісенної спадщини Гоголя. Повнота і розмаїтість матеріалу дозволила О. І. Дею як упоряднику погрупувати його на основі динамічно розгорнутої структури, властивої народнопісенній творчості в її розвитку.

Отже, книгу складають: 1. Обрядові пісні, куди входять веснянки, петрівочні та весільні пісні. 2. Родинно-побутові, з циклами пісень про кохання та про рідне життя. 3. Балади, в котрих знайшли відображення мотиви людської долі, зокрема, дівочої, удовиної тощо. 4. Соціально-побутові пісні, що об'єднують у собі зразки пісень козацьких, чумацьких, рекрутських, наймитських та ін. 5. Пісні історичні. 6. Жартівливі й танцювальні пісні та приспівки.

Така, визначена дослідником, тематична й жанрова розгалуженість зібрання дає змогу глибше зрозуміти характер гоголівського фольклоризму. Переконавшись, що його особливості відбивають не лише «романтичну захопленість» письменника народною піснею, а й усвідомлену ним глибoku пізнавальну сутність народної пісні. О. І. Дей переконливо обґрунтовує висновок: гоголівське зібрання в його широкому обсязі складають «не запозичення з друкованих джерел, а оригінальні записи письменника».

Зауважимо, що з цього, обґрунтованого О. І. Деєм, погляду певні оцінки фольклорно-збирацької діяльності Гоголя, зокрема, твердження П. Д. Ухова, що нібито «сам письменник займався збиранням фольклору мало»<sup>10</sup> — втрачають будь-які

підстави. Навпаки, видання О. І. Дея доводить, що Гоголь захоплено переймав і засвоював пісні у народних наспівах. М. І. Іваницький, наприклад, який служив у Петербурзькому університеті лекції Гоголя, у статті «Выправки некоторых биографических известий о Гоголе» називає 27 українських пісень, які особливо любив Гоголь і сам їх наспівував. Факти свідчать, що це захоплення у Гоголя було постійним. Навіть в останні місяці життя, на початку 1852 року, Гоголь запрошує О. М. Бодяньського навідатись до Аксакових: «Я збираюся... пригостити вас наспівами нашої Малоросії, які дуже мило Н. С. Аксакова покляла на ноти з мого... співу»<sup>11</sup>. Записи ці поки що не знайдено. Проте О. І. Дею пощастило в обстеженні архівів натрапити на нову знахідку. Це зошит мелодій, які належать до улюблених і співаних Гоголем пісень. Про цікаву історію і вартість цього зошита говорить напис на його обгортці, зроблений рукою М. Максимовича: «Малороссийские песни, переписанные Надеждою Сергеевной Аксаковой 1855 года в Москве — на память Николаю Витальевичу Лысенку 1871 г. 12 мая в Киеве от М. Максимовича»<sup>12</sup>. Тут же до кожного з текстів Максимович подає вказівку, від кого почута пісня. Про значну частину пісень помітка свідчить: «Петая теткой Гоголя». На підставі ґрунтовного обстеження рукопису О. І. Дей переконливо доводить, що саме «ці пісні, перейняті від тітки Катерини Іванівни, і співав Гоголь до запису»<sup>13</sup>.

На підставі власних архівних знахідок О. І. Дей подає у нотних записах зразки мелодій до пісень, зосереджених у зібранні Гоголя, які були його духовним надбанням — наслідком його збирацького захоплення. Ці додатки нотних текстів — у книзі їх п'ятдесят — подаються упорядником в трьох окремих підрозділах залежно від джерел їх походження. Перший — це мелодії пісень, співаних Гоголем і переданих у записах сестер Н. С. та В. С. Аксакових. Серед інших тут подані нотні записи таких пісень як «Ізсучу я з воску свічку», «Ой ізрада, карі очі, зрада», «Розсердився мій миленький», «Ой оре, Семен, оре», «Шумлять верби вокруг греблі» та ін.

Другий підрозділ складають двадцять п'ять нотних текстів, мелодій до гоголівських пісень, які упорядник дібрав у записах М. В. Лисенка та фольклористів XIX ст. З непослабленим захопленням сприймається і третій розділ нотних додатків, де О. І. Дей подає сучасне звучання «гоголівських» пісень у записах, здійснених 1984 року на батьківщині письменника. У цих двох розділах знаходимо улюблені гоголівські пісні в їх широкому жанрово-тематичному обсязі. Від історичних — «Ой жив в Січі старий козак, прозванієм Чалий» до наспівів жартівливих, таких як: «Ой, був та й нема», «Іхав козак за снопами», «Ходить гарбуз

<sup>3</sup> Народні пісні в записах Миколи Гоголя. — К., 1985. — С. 5.

<sup>4</sup> Див.: Народні пісні в записах Миколи Гоголя. — С. 155.

<sup>5</sup> Георгієвський Г. П. Песни, собранные Н. В. Гоголем. — СПб., 1908. — С. 11.

<sup>6</sup> Русские народные песни, собранные Киреевским. Чтения в Имп. обществ истории и древностей Российских при Моск. ун-те. — М., 1848, № 9. — С. 5.

<sup>7</sup> Украинские народные песни, изд. М. Максимовичем. — М., 1834, т. 1. — С. 3.

<sup>8</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Т. X. — М., 1936. — С. 298.

<sup>9</sup> Народні пісні в записах Миколи Гоголя. — С. 159.

<sup>10</sup> Ухов П. Д. Н. В. Гоголь — собиратель дум и украинских исторических песен // Известия АН СССР, отд. л-ры и языка, т. 18, в. 1. — М., 1959.

<sup>11</sup> Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя, т. 4. — М., 1897, с. 816.

<sup>12</sup> Див.: Народні пісні в записах Миколи Гоголя. — К., 1985. — С. 161.

<sup>13</sup> Там же, с. 161.

по городу» та ін. Ці, згромажені О. І. Деєм матеріали, виразно характеризують Гоголя не лише як збирача і дослідника фольклориста, але й відкривають в особі Гоголя захопленого популяризатора, носія народної пісні в живому її побутуванні.

Отже, маємо книгу гоголівського зібрання народних пісень. Саме вони були тим його духовним надбанням, котре значною мірою сприяло створенню гоголівського художнього дивосвіту, де — за висловом самого письменника — все і завжди було тісно пов'язане з ідеалами, які «коре-

няться в самому народі». Крім своєї художньо-естетичної вартості, матеріали, згромажені і опрацьовані О. І. Деєм, є особливо значущими ще й з іншого погляду: вони показують, що у справі збирання, творчого осмислення та популяризації українських пісенних скарбів Гоголю належать визначені здобутки, які сприяли подальшому розвитку вітчизняної фольклористики.

О. І. КАРПЕНКО

Київ

## ЦІННЕ ДОСЛІДЖЕННЯ З УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Овсїйчук В. А.

Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. —

К.: *Наук. думка*, 1985. — 231 с.

Мистецтвознавче дослідження В. А. Овсїйчука присвячене дієвості гуманістичних ідей, художньої культури на Україні в період Відродження. Наукове висвітлення цього явища в монографічному плані здійснене вперше. Гуманістичні ідеї показані як основа для виникнення виняткового феномену в історії нашої культури — особливих за своїм художнім рівнем мистецьких пам'яток кінця XVI—поч. XVII ст. Автор переконливо розкриває процес активного проникнення в професіональне мистецтво традиційних форм народного будівництва та образотворчої традиції, виникнення нових яскравих художніх явищ. Цьому сприяли співзвучні народним традиціям гуманістичні ідеї, що впливали на свідомість широких народних мас феодального суспільства, а відтак привели до глибоких історичних, соціальних та культурних перетворень.

Хоч про мистецтво цього періоду, зокрема про архітектуру, живопис, скульптуру, книгодрукування тощо, написано чимало фундаментальних наукових досліджень, висунуто багато гіпотез стосовно датування чи атрибуції окремих творів — проблема основного ідейного стимулятора пробудження народних суспільних та творчих сил залишалася поза увагою дослідників. Без висвітлення таких важливих факторів як гуманістичні ідеї та глибокі традиції народного мистецтва, цілий ряд художніх і суспільних явищ Відродження сприймалися якось відчужено, без конкретних історичних основ, у відриві від часу й середовища. Автор рецензованого дослідження, вказуючи на широку основу багатих народних традицій, розглядає художні процеси періоду Відродження як результат дії на цій основі рушійних суспільних сил, гуманістичних ідей, які стимулювали антифеодальні рухи, пробуджували до життя соціальну свідомість, виявляли свіжі творчі сили, були основою зародження нових мистецьких явищ.

Період, який вибрав для дослідження автор, — друга половина XVI — перша половина XVII ст. — один із найбільш цікавих в історії українського мистецтва. Він багатий визначними пам'ятками, характерний становленням нових мистецьких жанрів, стилевих течій, творами мистецтва, прийнятого свободолюбним духом народних мас. Пам'ятки розглядаються автором як оригінальні витвори культури народу, що набрала нових стильових та змістових прикмет; вони показані у взаємозв'язку з народними традиціями.

В. А. Овсїйчук подає широку панораму історичних, суспільних, культурних, філософських, соціальних та національно-визвольних процесів, які стали основою розвитку мистецтва того періоду, ідейно запрограмували і сформували його як художню культуру епохи. В книзі дається науковий аналіз великої кількості наявних і не збережених, але відомих за архівними джерелами, фотографіями чи іконографічними матеріалами, пам'яток, показані суспільні та ідейні передумови їх виникнення. Автор розглядає окремі види й жанри мистецтва, проводить полеміку з контрверсійними думками інших дослідників, піднімає питання про соціальну суспільно-історичну функцію деяких пам'яток культового характеру, які під впливом гуманістичних ідей набули нині іншого, співзвучного часу змісту. Переконливо показано процес проникнення народних форм в архітектуру, різьбу та інші види мистецтва. Багато місця відведено проблематиці формування стильових прикмет архітектури, скульптури, живопису, проблемам художнього синтезу.

У дослідженні розглянута дорядняська і сучасна бібліографія з цієї тематики, проведено її методичний аналіз, дано оцінку її ідейних позицій та наукових висновків. Автор широко використовує наукові публікації, що стосуються досліджуваної теми, як у нашій країні, так і за кордоном.

Розглядаючи окремі жанри мистецтва, В. А. Овсїйчук показує їх на широкому історичному тлі, у тісному взаємозв'язку з іншими ділянками культури, зокрема письменством, філософією та народною творчістю.

По-новому розглядаються й проблеми атрибутики та датування окремих, інколи досить відомих творів, стосовно яких прижилися поспішні висновки: Успенський і П'ятницький іконостаси, скульпту-

*Нар. творчість та етнографія*, 1986, № 5

ра тощо. В дослідженні використані результати найновіших архівних пошуків та науково-реставраційних робіт, проведених на окремих видатних пам'ятках мистецтва того часу. Це дало можливість у деяких випадках уточнити їх стилістичне визначення чи датування (портрет Варвари Лангіш та ін.).

Цінно, що автор зосередив увагу на дієвості гуманістичних ідей на Україні в період Відродження, особливостях історичних та соціальних обставин, які стали основою новаторського підходу до вирішення традиційних сюжетів, ролі фольклорних елементів у цьому процесі. Цікаво показана еволюція зародження й розвитку нових естетичних нормативів та художніх прийомів, що виникли на базі ідей гуманізму, посилення ідейної суспільно-виховної громадської функції творів мис-

тецтва, в якому релігійні форми несуть громадянський зміст.

Дослідження В. А. Овсїйчука базується на величезному фактологічному матеріалі, в науковий обіг введено значну кількість творів, до яких раніше дослідники не зверталися. Автор виклико підійшов до аналізу як великих процесів розвитку мистецтва, так і поодиноких, дрібних мистецьких явищ чи епізодичних творів. Новаторський підхід при постановці самої теми дослідження дав можливість авторові по-новому показати художнє надбання періоду Відродження, пов'язати його з розвитком народного мистецтва в єдиному культурному руслі, розкрити ідейні демократичні джерела та художні скарби епохи.

Д. П. КРВАВИЧ

Львів

## ГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВЕСНЯНОК

Веснянки

Упор. та вступ. стаття Шумади Н. С.  
Гравюри Перевальського В. —

К.: *Дніпро*, 1984. — 112 с.

Назва поетичної збірки «Веснянки» промовляє сама за себе: тут вміщено українські народні пісні, присвячені приходу теплої пори року. Ці твори, як зазначила в передмові до видання упорядник Н. С. Шумада, становлять «...один з найцікавіших за змістом, найбагатший емоційно фольклорно-пісенний цикл, тісно пов'язаний з календарем сільськогосподарських робіт і родинним побутом трудівників». Публікації веснянок відомі ще з дореволюційного часу: в XIX ст. їх записували З. Доленга-Ходаковський, М. Максимович, А. Метлинський, В. Гнатюк, М. Лисенко та ін. Особливість нової книжки полягає насамперед у репрезентації найпопулярніших текстів, переважна більшість яких увійшла до репертуару багатьох мистецьких колективів, як професіональних, так і самодіяльних. Своєрідність пропонованого читачам видання визначається також оригінальністю його ілюстративної частини: це один з тих зразків друкованої продукції, де зоровий ряд важить не менше, ніж літературна основа.

Графічний образ книги залежить перш за все від способу розміщення, взаємопоявлення малюнків і полос набору, від вибору формату аркушів і шрифту, від застосування орнаментів і виділення пластичних акцентів та пауз тощо. Автор макету й художнього оформлення рецензованої збірки В. І. Юрчишин — один з кращих у республіці майстрів своєї справи.

Найперше, що впадає в око при знайомстві із збіркою, — її тричасність. Звернення Юрчишина до улюбленого в народі числа логічне й виправдане: ця цифра визначає кількість строф або рефренів у багатьох фольклорних джерелах, а також постатей у гравюрах до них. Таку побудову сторінок підкреслено горизонтальними лініями, які перетинають розвороти від одного кінця до

другого, не лишаючи місця навіть для берігів. У кожній із «смужок» подано або текст, або зображення, або те й те разом. Іноді малюнок чи пісня займають дві третини полоси, однак усталена чіткість композиції від цього не змінюється. Вироблена модель стабільна для всього видання — починаючи від суперобкладинки (горизонталі тут розбито ще й на три вертикальні стовпці, що дало змогу вмістити в утворених клітинках одразу дев'ять сюжетів), і кінчаючи оформленням «Змісту» (назви веснянок надруковано «підвалом», звільняючи вгорі чисту — із стрічкою орнаменту — третину аркуша).

Принципи комплексного, ансамблевого оздоблення збірки виявляються також в однотипності образного вирішення кожного з чотирьох розділів. Відкриваються вони, зокрема, білою незаймаючою сторінкою, на якій зазначено лише порядковий певної групи гаївок та вміщено фрагмент орнаменту. Останній переходить на шмуцтитул, який оздоблюють дві — по одній на половині розвороту — гравюри. Сюжети цих композицій найчастіше повторено на суперобкладинці і завжди — тільки в зменшеному вигляді — у кінці поетичної частини. Наступна пара аркушів (з них, власне, починається текст) теж мають обов'язкову верстку: ліворуч — три ілюстрації, під якими — чисте тло паперу (своєрідний вступ, смислова пауза); праворуч — два малюнки вгорі (як фризове продовження попередніх зображень) і один, поруч з віршем, внизу. Причому, перший мотив розпочинає всі чотири графічні серії; це загальний образ весни — української дівчини, яка летить над хмарами, засипаючи землю квітами.

Водночас така математично-вивірена «непорухливість» макету не заперечує його художньої розкутості, внутрішнього динамізму. Цьому сприяють доволіне (всередині розділу) чергування великих і малих композицій, щоразу інакше їхнє розміщення поруч з рядками набору і поміж собою, неповторність у способі врівноваження білих і друкованих площин. Майстер нерідко варіює та дублює окремі сюжети, але високий мистецький смак в організації матеріа-

*Нар. творчість та етнографія*, 1986, № 5

лу сприяє новому прочитанню представлених композицій — і самих по собі, і в зіставленні з літературними творами.

Крізь усе видання, об'єднуючи різні елементи його оздоблення, проходять орнаменти В. І. Юрчишина. Розташування їх різноманітне: вони займають верхній край сторінки (при публікації вступної статті), поодинокими клітинками передують текстові окремих веснянок (на внутрішніх розворотах), наповнюють вщерть тло аркушів (на форзаці). Ці малюнки — своєрідна «візитна картка» митця, адже вони прикрашають чимало оформлюваних ним книжок. І хоча художникові можна закинути в надто частому використанні одного мотиву, застосування його у «Веснянках» цілком доречно: рухливе зображення буйної сили фантастичних рослин відповідає духові обрядових пісень, присвячених пробудженню землі й природи.

До збірки (включаючи суперобкладинку й титул) увійшло 119 гравюр, виконаних відомим у республіці майстром книжкової графіки В. Є. Перевальським. Серед кількох десятків видань, які він ілюстрував, фольклорні твори посідають чільне місце: над ними художник трудився постійно впродовж усього свого мистецького шляху. Любов до цієї теми виникла ще під час закінчення Київського художнього інституту, внаслідок чого з'явилася серія аркушів «Пісні про кохання» (1964—1965). Згодом, навчаючись у творчих майстернях АМ СРСР під керівництвом М. Дергуса, В. Перевальський завершив цикл ілюстрацій до книжки «Українські народні пісні про кохання» (1968), а ще пізніше — до видань «Українські народні пісні в записах В. Гнатюка» (1971), «Українські народні пісні в записах І. Нечуя-Левицького» (1984), «Українські народні соціально-побутові пісні» (1985) та ін.; серед останніх його задумів — нові композиції до «Українських весільних пісень». Оформлення «Веснянок», отже, не було випадковим або поодиноким явищем у доробку графіка, навпаки, ця праця — а тривала вона два роки — була законним виявом постійних творчих уподобань автора, продовженням його попередніх пошуків у напрямку пластичної інтерпретації фольклорних і літературних скарбів.

Слід зазначити, що в період першого свого звернення до народних пісень В. Є. Перевальський вирішував усі образи з переважанням рис конкретності, неповторності: коли це дівчина — то обов'язково індивідуальність, якщо пейзаж — то певної, чітко визначеної місцевості. Майстер був уважним до передачі найменших подробиць побуту, що призвело до розгорнутої оповідності, просторової багатоплановості ілюстрацій. Згодом у почерку митця сталися помітні зміни, котрі відбили загальний напрямок розвитку радянської книжкової графіки 60—70-х рр.: виник потяг до узагальненості, алегоричності мовлення. Ці риси визначили трактування сюжетів у пізніших згадуваних циклах художника.

Композиції «Веснянок» засвідчують, що В. Є. Перевальський загалом лишився вірним останній системі ілюстрування: образні символи тут домінують. Водночас у підході до пластичного втілення поетичних рядків виявилися новачки. Так, гранична узагаль-

неність постатей послабилася за рахунок розширення оповідності; підкреслено монументальна статика персонажів поступилася місцем їх динамізмові, широкі й зумисно грубуваті обриси зникли з появою більш тонких, вишуканих штрихів.

Синтез слова і зображення, досягти якого прагне кожен ілюстратор, ґрунтується насамперед на стилевій відповідності літературної основи і зорового ряду. Запоруку такої єдності у справі оформлення фольклорних текстів Перевальський вбачав у зверненні до форм народної гравюри. Вибір цієї техніки — загалом улюбленої і найчастіше вживаної художником — засвідчує зв'язок з традиціями давніх безіменних майстрів. Близькі їхнім мистецьким засадам і найімовірніші принципи побудови ілюстрацій книжки: монументальність зображень, типовість персонажів, лапідарність ліній. Знання усталених прийомів графічної оповіді помітне у сполученні різноформатних композицій; хіба що на старих гравюрах маленькі картини облямовували головку, а в аналізованому циклі вони розташовані окремо.

Створюючи образи глибоко узагальнені, В. Є. Перевальський підкреслює в них ті самі ознаки, про які найчастіше йдеться в піснях: у дівчини це обов'язково довга коса, у козака — добрий кінь тощо. Вельми уважний митець до передачі словесних алгорій та метафор. Так, гуси — уособлення журби в усному фольклорі — втілюють тугу за милим, дарована хлопцем квітка сприймається як знак любові.

Стилістичні особливості віршованого першоджерела, зокрема тропи, на які так багата народна поезія, втілено за допомогою різних виражальних засобів. Кількаразовому рефрену, наприклад, відповідає ритмічне чергування штрихів, що надає композиціям характерного настроєвого забарвлення. Чітке дублювання профілів орavic викликає відчуття злагоженості їхніх зусиль, хвилясті лінії стрічок з дівочих вінків відбивають атмосферу емоційного піднесення в купальську ніч, коло сонця-місяця, повторюючись в овалах наповненого й порожнього відер молодих суперниць, втворює їхнім душевним переживанням.

Наведені приклади переконують, що В. Є. Перевальський вдається не до буквального перенесення певних художніх прийомів з літературної основи на образотворчу (це й неможливо через глибоку відмінність їхніх засобів висловлення), а до пошуків відповідних своєму мистецтву способів вираження поетичної думки. Сказане стосується не лише формальних ознак, а й сюжетно-тематичних зв'язків між текстом і його пластичною інтерпретацією. Так, на композиції до веснянки «Іде дівка по водицю» справді зображено молоду українку з коромислом, але парубок, озирваючись на неї, копає землю, а не «...на конику, як береза, в'ється». В інших випадках фабульний зв'язок ще менш відчутний: на гравюрі до восьмивірша «Ой не тих я багачок» готує до маівки єдину свою сорочку, представлено гурт заквітчаних юнок. Йдеться, тобто, не про дослівний переказ художником літературної дії, а про створення оригінальної системи пластичних образів, про виникнення нової, графічної мелодії, яка звучить в одній тональності з музикою віршів.

*Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5*

Виходячи з цих позицій, неважко зрозуміти і повторюваність у виданні окремих композицій. Подані в різній формі й до різних поезій, вони відповідають спільній для багатьох веснянок темі. Наприклад, згадуване зображення плачу покинутої дівчини проходить, як лейтмотив, крізь усю збірку — і, відповідно, з'являється на суперобкладинці, всередині книжки та в кінці.

Прагнучи відтворити насамперед дух народних пісень, внутрішній зміст фольклорних джерел, В. Є. Перевальський дбає про мистецьку виразність і довершеність гравюр, в яких за законами прекрасного взаємопов'язані всі штрихи. Комедійний сюжет — жінки обливають парубка водою — набуває піднесеності завдяки вибагливій грі ліній, шанобливо-любовному змалюванню постатей, злагоженості й рівновазі всіх елементів. Обриси дитячих постатей у шмуцтитулі до розділу «А ми кривого танця» вдало замкнено в коло; воно повторюється в диску сонця, застиглого над центром дерева, обіч якого кружляють хлопчики й дівчатка.

При всій узагальненості у трактуванні сюжетів і героїв веснянок В. Є. Переваль-

ський, як вже зазначалося, розширив, порівняно з попередніми своїми подібними роботами, оповідне начало композицій. Це дало змогу наочно передати подробиці українського старожитнього побуту: і хати з низькою солом'яною стріхою; і національне вбрання селян, і тогочасні знаряддя праці. І хоча таких атрибутів небагато (художник не зловживає деталями, зосереджуючись на втіленні головної ідеї), вони допомагають читачеві не лише проїнятися способом мислення безвісних авторів гаївок, а й зримо уявити умови, в яких вони трудилися, кохали і складали вірші.

Графічна серія В. Є. Перевальського переростає функцію оздоблення чергового друкованого видання. Займаючи в книжці рівноцінне — порівняно з текстовою частиною — місце, твори художника несуть по собі важливе емоційне навантаження. Зорово репрезентуючи оспівані в народі події та образи, вони разом з тим розкривають поетику усного фольклору, його невмирущу мистецьку вартість.

*О. Г. ВАРТАНОВА*

Київ

## КНИГА ПРО НАРОДНУ ПЕДАГОГІКУ

*Стельмахович М. Г.*

*Народна педагогіка. —*

*К.: Рад. школа, 1985. — 312 с.*

Книга М. Г. Стельмаховича складається із коротенького вступу і п'яти спеціальних розділів. Назвою першого розділу стала народна приказка «Народ вчить, як на світі жить» (с. 9—38). Автор підкреслює, що саме поняття «народна педагогіка» вперше введено в науковий обіг вітчизняними педагогами. Народна педагогіка є сумою здобутих трудящими знань і умінь у справі виховання і навчання. Цілі, завдання та засоби народної педагогіки відображені в казках, легендах, прислів'ях, приказках, піснях, в іграх і танцях, у прикладному мистецтві, музиці, народних обрядах та традиціях трудового і сімейного виховання.

Народна мудрість і відповідно багатотомний усний підручник народної педагогіки, який зберігається в народній пам'яті, використовується і передається від покоління до покоління, зазнаючи перевірки досвідом мільйонів, постійного збагачення та удосконалення. М. Г. Стельмахович переконливо, на великому фактичному матеріалі показує прямий зв'язок народної педагогіки з науковою (с. 19—33), а також подає огляд наукової літератури, присвяченої вивченню народного виховного досвіду (ст. 33—39).

Конкретним проблемам виховання присвячено другий розділ «Камінь шліфують, а людину виховують» (с. 39—90). Тут висвітлюються погляди народної педагогіки на основні чинники виховання. Так, народна педагогіка говорить про важливість спадковості: «Яке коріння — таке й насіння», «Яке зіллячко — таке й сім'ячко».

Але трактує народ спадковості не у вульгарно-ідеалістичному розумінні, не як неперушне та наперед і назавжди дане. Спадкове і виховується і набувається: «З ким поведешся, від того й наберешся», «З розумним будеш розумним, а з дурним і сам будеш таким», «Як зайдеш між реп'яхи, то й реп'яхів наберешся». Народ підкреслює, що у вихованні особливе значення має приклад вихователя: «Бурчання наскучить, а приклад научить», «Добрый приклад краший за сто слів». Високо цінує народ тих, хто уміє іншого виховувати. Так, у народній казці «Хто найкращий майстер на землі» говориться, що найкращою майстриною була визнана жінка, яка чудово виховала свого сина. Основну мету виховання народна педагогіка бачить у тому, щоб навчити кожного бути людиною. Основними принципами виховання в народній педагогіці є: гуманізм, відповідність з природою, зв'язок з життям, виховання в праці, безперервність виховного процесу.

У вихованні потрібно враховувати і вік і стать («У всякої Пашки свої замашки»). Щоб правильно людину виховувати, потрібно знати її душу, бо «чужа душа — темний ліс». А щоб взяти людину — треба з нею «пуд солі з'їсти». Виховувати майбутню людину слід з моменту народження («Учи дитину, як поперек лавки лежить»). Розумний вихователь — це вимогливий вихователь. За виховання людини мусить відповідати вихователь: виховання повинне бути конкретним і відповідальність конкретна («Де багато нянок, там дитя каліка», «У семи нянок дитина без носа»). Цікаво говорить народна мудрість і про форми та методи виховання, перевиховання та самовиховання. Народна педагогіка розрізняє три форми організації виховання (індивідуальну, групову й фронтальну), а основним критерієм визначення вихованості людини вважає її чинки та поведінку: «Говорить вздовж, а живе впоперек». Ос-

*Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5*

новними методами виховання є вправи та навчання (в дитячих іграх, в праці по самообслуговуванню, в посильній продуктивній праці). Особливу увагу звертає народна мудрість на самовиховання та перевиховання. Народна педагогіка знає цілу систему заохочень, застережень та покарань. Проте на першому місці стоїть застереження: «Перехвалене — як переселене». Не слід і зловживати зайвою причепливістю: «Не вчи дитину штурханцями, а хорошими словами», «Учи дітей не страшкою, а ласкою».

Третій розділ книги називається «Батьки і діти» (с. 91—154). Автор показує, що ні один із фольклорних жанрів не свідчить про принципові протиріччя чи конфлікти між батьками і дітьми. Навпаки, у відомій казці про те, як сини відстояли від знищення свого німецького батька (а в цього народу було прийнято знищувати стариків), стверджується, що молодь не може жити без мудрості старших, без їх порад. Виховання любові до отчого дому — це виховання патріотизму. В рідному «гнізді» людина себе найкраще почуває («Скрізь добре, а вдома найкраще»). Вона сильна своїм зв'язком з рідною землею: «Удома і стіни допомагають». Діти для батьків — це і основний об'єкт виховання, і віра в майбутнє, і об'єкт турботи на все життя, і надія на своє забезпечення в старості. Бездітність сприймається як людське горе, як сімейне нещастя. І в казках, і в приказках, і в піснях народних постійно говориться про обов'язок дітей перед батьками. Розрив з батьками — це крах для дітей: «Шануй батька й неньку — буде тобі скрізь гладенько», «Як батька покинеш, то й сам загинеш».

Про провідні напрямки родинного виховання говориться у наступному розділі книги (с. 155—222). На першому місці народ ставить моральне виховання: «Душа чиста — краще всякого намиста», «Хто принижує чужу честь, той і свою топче», «Честь честі шлях прокладає», «Не копай другому яму, бо сам упадеш», «Хитрощами довго не проживеш», «Правда — як олія, скрізь наверх спливає».

Другим важливим напрямком родинного виховання є трудове виховання майбутньої людини: «Будеш трудитися — будеш кормитися», «Праця людину годує, а лінь — марнує». Лише в праці, говорить народ в казках, піснях, прислів'ях, людина стає людиною, зростає, досягає матеріального достатку і людської шани: «Землю прикрашає сонце, а людину — праця», «Плуг від роботи блищить». Зневага до праці, неробство губить людину і морально і фізично: «Від неробства до злочину один крок». Навіть у відомій колицькій пісні народ говорить:

Не вчись, коте, красти,  
А вчись робити —  
Черевички шити.

«Не краса красить, а розум», — говорить народна мудрість. Це підкреслення великого значення розумового виховання. Нерозумна людина — це суспільне горе: «Краще з розумним у біді, ніж з дурним у добрі», «Краще з розумним загубити, ніж з дурним знайти». Розумове виховання — це виховання тривале і словом і ділом: «Вік живи — вік учись», «Учи і словами, і ділами», «В голові ясність, то і в ділі толк».

Народ завжди піклувався про те, щоб його потомство було здоровим і фізично досконалим. І розв'язання цього питання бачив насамперед і обов'язково в праці, в корисній для суспільства діяльності: «Сила без голови шаліє, а розум без сили мліє», «Сила в праці зростає», «Щоб силу мати, треба працювати». Сила, фізична досконалість — основа життєрадісності людини: «Коли немає сили, то й світ не милий». Але і старші і сама дитина повинні розумно ставитись до безцінного багатства — здоров'я: «Бережи одержу знову, а здоров'я змолоду», «Не смерть страшна, а недуга». Здоров'я покоління — це всенародне багатство, це основа дальших успіхів нашого прогресу: «Здоров'я людини — багатство країни». Народна мудрість називає цілий арсенал заходів зміцнення здоров'я.

Любов до прекрасного робить і душу людини прекрасною. Така ідея лежить в основі поглядів народу на прилучення дітей до прекрасного. Це прилучення починається уже з колиски. Народ радить дітям робити красиві іграшки, співати ніжні, мелодійні колицькі пісні: Красива іграшка, красива пісня, красивий килим, красивий рушник, красивий танок виховують у людини почуття і потребу прекрасного.

Завершується книга М. Г. Стельмаховича розділом «Народна дидактика» (с. 223—300). Головною метою народної дидактики є розумова освіта, яка здобувається не заради освіти, а для піднесення культури народу, для формування правильного світогляду та забезпечення підготовки молоді до життя та праці: «Наука в ліс не веде, а з лісу виводить», «Надто багато знай, та ще питай», «Хто знання має, той і мурзламає». «Учитись ніколи не пізно», — говорить народна мудрість, але народна педагогіка вважає, що найблагодатнішою порою для навчання є дитинство і юність, коли людина росте і фізично і розумово. Дуже часто і в казках, і в анекдотах, і в приказках підкреслюється наочність навчання: «Краще раз побачити, ніж сто разів почути». Але народ не стверджує чистий прагматизм: «Око бачить далеко, а думка ще далі». Людина, озброєна наукою, дальше бачить, більше може. «Чим більше науки, тим довші руки», «Вчена людина багато може, її ніхто не перемає».

В казках, оповіданнях, піснях та прислів'ях народ пропонує і методи навчання. На першому місці — наочний метод: «Днись, сину, як батько шиє козушину». Друге місце займає в народній педагогіці практичний та ігровий методи. Є десятки народних ігор навчального характеру. Це і різні лічильки, це і ігри із запам'ятовуванням для передачі іншому багатьох слів і виразів («Глухарі», «У вуха»). Це і гри на розрізнення кольорів, квітів, дерев, птахів («Фарби», «Ворон», «Зайці» і ін.). Заклик до практичного навчання маємо у багатьох жіночих піснях, у прислів'ях. Так, у пісні «Тяжко мені жити» дочка каже матері, щоб учила молодших так усе робити, як сама уміє, бо свекруха «не вчить, а весь день гарчить». Не відкидає народна педагогіка і словесні методи. Але вона закликає слово обов'язково поєднувати з дією, з працею: «Учи дитину і словами і руками».

Високо оцінює народ книгу, школу і вчителя. «Грамота не хвороба, літ не укорю-

ють», — говорить народна приказка. Основним джерелом грамоти народ вважає книгу: «Книга вчить, як на світі жити», «Книжка — найкращий товариш». Завдяки школі та науці людина стає на правильний життєвий шлях.

Народна педагогіка — це живе, дійове, загальнонародне надбання, яке розвивається, збагачується і діє сьогодні. Високий рівень розвитку сучасної нашої школи, але ніколи не можна скидати з рахунку народне навчання і виховання. Воно є важливою ланкою національно-патріотичного, трудового, морального виховання майбутнього радянського громадянина.

Появу рецензованої книги М. Г. Стельмаховича слід всіляко вітати. Вона розкриває невичерпні багатства і можливості українського фольклору з того боку, з якого він майже не досліджувався. Таку книгу з цікавістю і користю для себе візьме в руки і любитель української народної творчості, і фольклорист, і учитель, і батько. Звичайно, книга не позбавлена і окремих вад. Іноді автор занадто захоплюється теоретизуванням. Положення при цьому висловлюються загалом правильно, але ж вони ніякими прикладами і фактами з народного життя та творчості не ілюструються. Якщо оглянути арсенал використаного автором матеріалу, то можна помітити, що недостатньо

## ПРО ВАЖЛИВИЙ ВИД ДОМАШНЬОГО РУКОДІЛЛЯ

Литвинець Е. М.

Чарівні візерунки. —

К.: Рад школа, 1985. — 48 с.

Серед багатьох видань про розвиток жанрів декоративно-прикладного мистецтва, їх історію чи техніку виконання, розрахованих на спеціалістів, а почасти і на учнів середніх шкіл, відзначимо книгу Е. М. Литвинець «Чарівні візерунки». В даній роботі подається популярний виклад одного з видів домашнього рукоділля та художніх промислів — виготовлення прикрас з бісеру.

Е. М. Литвинець розділила свою працю на два підрозділи, присвячені генезі й розвитку виробництва бісеру та технічним прийомам виготовлення прикрас. Для учнів і широкого кола читачів історичний виклад матеріалу має педагогічно-виховне значення, оскільки знайомить з основними віхами виготовлення скляних виробів і бісеру. Автор називає основні артілі вишивки, перелічує види народних прикрас з бісеру, поширені в різних регіонах Росії («поднізі», «позатилень», «ряспа», «ошейник» і т. д.) та України, де поруч з коралами, дукачами, згардами в карпатських районах побували гердани, слянки, комірці, крученики, ланцюжки тощо. Також названі білоруські

залучено до аналізу дитячий фольклор, народні казки та оповідання, пісні, українські народні думи, загадки. А який великий арсенал народних дитячих ігор?! Майже зовсім не сказано про виховну роль самостійного виготовлення дітьми різних типів іграшок та використання їх в спеціальних іграх, яких так багато в народі. Найповніше автор оглянув багатства народної фразеології. Але і тут спостерігаємо неодноразове повторення тих же самих приказок і прислів'їв в різних розділах. Автор подає список рекомендованої літератури, але чомусь не назвав (хоча б основних) збірок українського фольклору, якими він користувався. Адже при бажанні та потребі читач зміг би скористатись ними.

Нав'яні в книзі і окремі стилістичні недоречності та недогляди. У бібліографії в усіх випадках автор подає місце та рік видання праці, а біля книги Л. М. Граціанської «Нариси з народної математики України» рік видання чомусь не названо. На закінчення хочеться відзначити, що не ці дрібні огріхи визначають характер без сумніву цінної і корисної книги М. Г. Стельмаховича. Вона займає достойне місце в практичній роботі педагогів і фольклористів.

Є. С. РЕГУШЕВСЬКИЙ

Сімферополь

та литовські прикраси з бісеру («пляшонки», «горячка», «каролінес»).

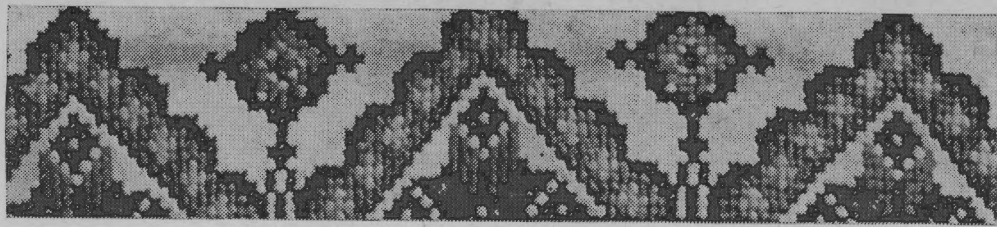
Важливим розділом книги є сторінки про орнаментику і колорит виробів з бісеру, основні орнаментальні мотиви рукоділля. Зазначено, що кожній місцевості «властиві не тільки орнаментальні традиції, а й кольорові поєднання» (с. 23). Наведені ілюстрації є підтвердженням цієї правильної тези і засвідчують багатство витоків і шляхів розвитку як самої орнаментику, так і колористики, композиційних сполук.

Книжка майстра-практика Е. М. Литвинець має подвійне значення: вона розкриває в популярній формі історію певного виду народної біжутерії і докладно характеризує способи виготовлення прикрас, містить опис інструментів та матеріалів. Перелічено конкретні методи створення ажурних, мозаїчних прикрас, а також засади ткачих виробів. Численні малюнки служать доповненням, дають візуальне уявлення про характер виконання робіт.

Е. М. Литвинець знає і любить свій предмет, пише про нього дохідливо і ясно. Книжка добре, зі смаком ілюстрована, має конкретного адресата, і це визначає її основні виховні, педагогічні засади. В світлі нових вимог про доцільну необхідність і важливість вивчення народної творчості її суспільна значимість очевидна.

К. Ф. ОЛЕКСІЄНКО

Київ



### З нашої пошти

## СУЧАСНЕ ГОНЧАРСТВО ЗАКАРПАТТЯ

Крім відомих керамічних центрів у Виноградіві, Іршаві, Хусті, Берегові, Ужгороді Закарпатської області, устаткованих сучасним обладнанням, у селах також діють осередки гончарного промислу, які зберігають і розвивають кращі традиції цього виду мистецтва.

Гончарний цех у селищі Королеві Виноградівського району відкритий 1964 року. Тут працюють потовстенні майстри гончарної справи — Ф. Сідей, П. Сідей, П. Палкуц, А. Волошин. Розписує всі виробу цеху Р. Сідей.

У колгоспі «Україна» села Текове, цього ж району, гончарний цех відкрито 1969 року. До роботи в ньому залучено майстрів Василя Полянського, Івана Полянського та Василя Чонку з відомих гончарних осередків сіл Дубовинки і Гуді. Вироби цього осередку розписує Ю. Полянська, дочка колишнього гончара з селища Королевого М. Марканчука. Батько і син Малети — Іван і Павло — з с. Дубовинки працюють вдома. Вони виготовляють переважно традиційний домашній посуд — глечики, горщики, миски, тарілки.

Найбільш відомі закарпатські майстри гончарної справи живуть у с. Вільхівці Іршавського району — члени Спілки художників СРСР, заслужені майстри народної творчості УРСР М. Галас, В. Газдик та І. Галас.

До середини 70-х років досить плідно працюють гончарі в Хусті М. Лемко та у Виноградіві Ф. Черницький.

У селі Великих Ком'ятах Виноградівського району відомі гончарі — брати Галаси — Іван та Михайло, які виготовляють гончарний посуд у широкому асортименті. Більшість їх виробів мають утилітарний характер і призначені для вжитку в домашньому господарстві.

Своєрідні вази на підлогу виготовляє гончар-самоук І. Драгун, який працює в керамічному цеху Виноградівського райпромкомбінату. Його продукція — півметрові вази, точені на крузі, з рельєфним оздобленням.

Ці, нині діючі осередки гончарного промислу Закарпаття, розміщені в місцях традиційного гончарного виробництва — де є різноманітні породи глини. Найкращі, білі

каолінові глини біля с. Онок Виноградівського та с. Квасового Берегівського районів використовуються переважно для виготовлення ангоб.

Технологія гончарного виробництва на Закарпатті не відзначається особливими локальними відмінностями. Вона аналогічна з технологією гончарних осередків інших областей України, Росії, Білорусії, а також сусідніх країн Угорщини та Чехословаччини. Починається вона з добування і обробки глини. Ця частина технологічного процесу в гончарстві була найбільш фізично важкою та вимагала чималих затрат часу. Починаючи з другої половини 60-х років, технологічний процес обробки глини зазнав змін — механізовано трудові види ручної праці. Глину добувають екскаваторами, перевозять автомашинами. Впроваджено механічні глином'ялки, що виключило ряд важких операцій в гончарстві, зокрема товчення глини довбнею, прорізання декілька разів дротиком і різачкою, кількаразове перемішування руками.

Традиційний процес обробки глини зберігається лише у Великих Ком'ятах. Тут добуту глину зсипають у спеціальну яму, в якій її зберігають протягом зими. Промерзла за зиму глина краще піддається обробці, бо як кажуть гончарі: «розсипаються тверді домішки», «глина стає без сухого груддя», «проходять одна в одну глини різних кольорів», «вся глина робиться однорідною і пластичнішою». «Прокислу» в ямі глину «б'ють» на купі дерев'яною довбнею, потім «ріжуть», спеціальним інструментом «різачкою» на тоненькі скибки. Чим тонші скибки, тим краще вилучаються з глини різні тверді домішки. Із скибок майстер викачує вальки, які збиває послідовно до купи довбнею. Цей процес повторюється декілька разів. Із збитої глини дротиком «ріжуть» потрібні шматки, котрі перемішують («місять») і перерізають 3—4 рази дротиком, а розкатавши рвуть на потрібні за розміром шматки, які «вплюскують» руками у кульки «груддя», «грудки», «грузла».

В інших гончарних осередках ручний процес підготовки сировини механізовано. Це не тільки скоротило терміни підготовки, але й дало змогу добувати і обробляти глину, незалежно від пори року.

Гончарі формують («чинять») вироби на гончарному крузі, сидючи на лавиці («сіда-

ку», «сидінні»). Кидають на верхній круг «грузла» і штовхають маховик. Розкрутивши круг, вони долонями рук надавлюють на «грузла» з боків і витягують його в циліндричну форму та ставлять точно по центру круга. Потім пальцями роблять поступово дно та стінки майбутньої посудини. Зовнішню сторону стінки, виточеної посудини, вигладжують («угладжують», «рівняють»), дерев'яним ножом («фокийшом»), а вінчики («криси») — шматком шкірки («слизкою»). Ободок («фенексес») дна виточують за допомогою виїмки у дерев'яному ножі. Майстри Галаси з Вільхівки виточують його, зрізуючи поступово нижню частину виробу на розмір ободка, а потім заглажують його пальцем.

Трохи складніший процес виготовлення корчаг. Вироби складають окремо по частинах — тулуб, шийку і кришечку-ціднло. Останню вставляють у горловину шийки та проколюють у декількох місцях. Вінчики шийки пальцями рук загинають так, щоб утворився подвійний отвір у вигляді цифри вісім. До шийки і тулуба приліплюють ручку. Коли виріб трохи підсохне в місці з'єднання ручки і тулуба, дерев'яним шилом («копачником») проколюють отвір і проводять по вуху рівчак. На нього наліплюють «патлик» і всередині ручки утворюється порожнина «рівчак», яка служить для витікання через ручку рідини з резервуару корчаги. Перед тим, як перекрити горловину кришечкою-решіткою, в корчагу кидають декілька «камінців». Це глиняні кульки, покриті попелом, щоб не прилипали до сирої посудини. Після випалу, попіл змивається водою, а «камінці» цоркотять, очищаючи внутрішні стінки корчаги від нашарувань. Виготовлений на крузі виріб відділяють («рубують», «зрізують») від круга дротиком.

Якість майбутнього керамічного посуду залежить значною мірою від правильного його сушіння. Вироби, що сушаться неправильно, вкриваються тріщинами, деформуються. Їх сушать переважно у спеціально обладнаних приміщеннях, а також на відкритому повітрі. При сушінні на повітрі дотримуються правила — вироби повинні бути у затинку, де немає вітру. Готові («затугле», «висхлі») вироби покривають поливою, розписують, глазурять, а потім випалюють.

Печі («горна», «горно») для випалу гончарних виробів на Закарпатті зберегли свою архаїчну форму і такий же процес випалу. Це коюсоподібна з вертикальним вогнем, наземна споруда викладена з цегли-сирцю («валькув») і оперізнана декількома рядами дроту. Проста і легка конструкція. І в той же час вона надійна в експлуатації, дає змогу проводити якісний випал продукції. У верхній частині зрізаного коюсу — отвір («писок», «рот»), через який загрузається і вигражується посуд. В основі два або чотири пройми («петькви», «п'ічки», «ямки для дрів») для розкладання вогню. Середину печі називають «яма». Вироби складають уверх дном, а тарілки і миски на ребро. Між посудом залишають проходи для вогню. Вогонь розпалюють, як правило, поступово. Протягом 10—12 годин випалу доводять температуру до 700°—800°.

З кожним роком у гончарних осередках

Закарпаття поліпшується якість як декорування виробів, так і матеріалів, з яких вони виготовляються. Гончарі користуються переважно заводськими матеріалами та барвниками.

Але збереглися і традиційні способи приготування матеріалів та декорування виробів. Так, традиційну чорну поливу виготовляють з «борощаню» — низькопроцентної залізної руди або глини, забарвлених окисами заліза. Їх збирають у долинах рік, особливо Тиси. «Борощань» дрібно товчуть, просявають крізь сито та розводять водою. Цю суміш двічі мелють на жорнах («млнці»). Сам «борощань» дає ангобу чорного кольору, а в суміші з жовтою глиною домагаються виготовлення ангоб коричневого кольору різних відтінків. Червону ангобу («фесштик») виготовляють теж традиційним способом — «червлеу» глину товчуть з водою і перемелюють на жорнах. Синю і зелену ангоби виготовляють на основі білої глини з додаванням фабричних барвників. Майстри Закарпаття дбайливо зберігають і щедро використовують багатовіковий досвід своїх попередників. Ті технічні та практичні якості виробів, що склалися протягом століть, і сьогодні визначають особливу сталість форм закарпатської народної кераміки. Це друшляки, горщики, горнятка, глечики-довжанки, дзбанки, корчаги, миски, тарілки традиційних форм.

Серед них найбільшою уваги заслуговують довжанки і корчаги. Довжанка — це високий глечик з слабо вираженим опуклим і видовженим тулубом, що плавно переходить у витягнуту нешироку шийку і завершується легко розхиленими вінцями. Це надає декоративності її силуетові й робить подібною на вазу. Корчага в минулому була поширена по всій території України, а нині її виготовлення, як і сама старослов'янська назва, збереглися лише на Закарпатті. Корчага, в якій округлий, сильно випуклий тулуб з тонкою, високою шийкою, що вправно вивершується трохи розширеними вінцями у два отвори, відзначається гарними пропорціями та красою форми.

Користується попитом порівняно нова продукція гончарних осередків — копилки, вази, попільниці, посуд для цукерок, набори для пиття, а також традиційні тарілки, тарілочки і мисочки. Останні набули популярності як сувеніри.

Назви виробів переважно загальноукраїнські. Старі, місцеві назви, такі як силка, рябун, сіровка, букса, пвіточник, череп, черепаньки вживаються разом з літературними. Подібне спостерігається і в назвах частин посудин.

Сучасні гончарні вироби Закарпаття оздоблюються орнаментальним розписом, технікою еднання сграффіто («уріс») з розписом, декоративним покриттям поливами і в невеликій кількості — ліпним декоруванням. Розпис, найбільш поширений вид декору, виконується підполивними ангобовими фарбами. Використовується в усіх гончарних осередках області. Але кожний з них виділяється своїми характерними місцевими особливостями в малюнках, побудові композиції і колориті. Так, гончарі Вільхівки, В. Ком'ят, Виноградіві і Хуста малюють орнаментальні

композиції на спеціально підготовленому тлі. Для цього покривають поверхню виробів кольоровими ангобовими поливами. У Виноградіві й Хусті всю поверхню виробів покривають ангобовими поливами глибокого темно-коричневого кольору. У Вільхівці й В. Ком'ятах покривають лише  $\frac{3}{4}$  виробу поливами темно-коричневого, коричневого і медово-вохристого кольорів. Гончарі Текова, Королева і Дубовинки розписують свої вироби по теракотовій поверхні зеленими, синіми і білими ангобами з додаванням невеликої кількості червоної.

Окремі вироби майстри «чіпкують» — по всьому периметру вінчика пальцем роблять заглибини, внаслідок чого він набуває хвилястоподібної форми.

Мотиви орнаменту закарпатської кераміки геометричного і рослинного походження. Рослинний орнамент дуже стилізований. Кожний виріб декорується одночасно тим і другим орнаментом. Геометричний обрамляє чи членує поверхню на частини, що заповнюються рослинними композиціями. Геометричний орнамент виконується («партується») поступово знизу доверху

## ДАВНЕ НАРОДНЕ БУДІВНИЦТВО НА БАТЬКІВЩИНІ ІВАНА ФРАНКА

(кінець XIX — початок XX ст.)

Батьківщиною Івана Франка, крім Нагуєвичів, де він народився, слід вважати й колишні населені пункти Дрогобицького району, що в межиріччі приток Дністра — Бистриці та Тисмениці (села Лішня, Ясениця-Сільня, Унятичі, Опака, Уріж, Ступниця, Селець, Підбуж). Вони пов'язані з дитинством чи юністю поета. З Ясениці-Сільної походила його мати, тут він учився. Був великий Каменяр і в Лішний, Унятичах, що на шляху з Нагуєвич до Дрогобича; через село Опаку ходив він у мандрівку в західну Бойківщину.

Згідно з етнографічними і мовнодіалектологічними даними саме тут проходить межа бойківської етнографічної групи. Одні дослідники проводять її по лінії сіл Підбуж — Опака — Орів, інші — дещо на схід, до Ступниці та Доброгостова<sup>1</sup>. Так чи інакше, а село Нагуєвич (нині Івана Франка) знаходиться в зоні бойківського пограниччя. Раніше тут переважали елементи в матеріальній, духовній культурі та говірках, які характерні для Бойківщини (це відбито і в творах І. Франка). Однак згодом деякі з них зникли або зазнали значної еволюції. Великий вплив на ці процеси мали міста Дрогобич, Борислав, Трускавець. Особливо це помітно в народній архітектурі. Якщо в селі Опаки, яке розташоване в долині річки Бистриці,

<sup>1</sup> Див.: Зелінський І. Границі бойківського говору. — Літопис Бойківщини, № 10. — Самбір, 1938; Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. — К., Наук. думка. — 1983. — С. 28.

виробу на гончарному крузі, а рослинний — виріб тримаючи у руці. Своєрідну техніку нанесення орнаменту використовують гончарі с. Вільхівки. Ножиком зрізують обливку, оголюючи природню поверхню посуду. Цей технічний прийом має назву «уріз», який доповнюють ангобовим розписом вільного ручного малювання.

Вироби народних майстрів Закарпаття є важливою складовою частиною культурного надбання трудящих. Дальший розвиток та вдосконалення гончарного промислу, цього стародавнього виду народної творчості, має широкі перспективи і в наш час. Закарпатська кераміка відзначається різноманітністю і досконалістю форм, яскраво вираженим досконалим оздобленням. Творче використання кращих традицій, засвоєння набутого досвіду в гончарстві дає змогу нинішньому поколінню майстрів піднести це мистецтво на вищий ступінь досконалості, сприяє виготовленню високохудожніх виробів.

Я. М. БАЙРАК

Ужгород

ще можна зустріти будівлі давнього житлового, господарського будівництва, характер забудови садіб, то на схід відчутно зникають традиційні високі зруби зі стрічними солом'яними дахами, пропорційним співвідношенням між деталями, змінюється конструкція основних господарських будівель.

У кінці XIX ст. на досліджуваній території панівним типом житла була будівля, в якій під одним дахом з хатою, сіньми знаходилася й стайня. Ця форма житла була поширена на всьому північно-західному Прикарпатті. Хати будували зі смерекових півкругляків. На вуглах вінці в'язали в «простий замок». Між вінцями, які обмазували в охристий колір, щілини закладали вальками з глини, замішаною з житньою половиною. Така обробка стін побутовала також у західній частині Бойківщини. Крім практичного значення, все це надавало будівлям й ошатного вигляду. Всередині стіни білилися. Якщо стелі робили із товстих плениць («повалів»), то в сінях вони були відсутніми.

Для прикладу візьмо житло 1905 року в селі Івана Франка, де мешкає І. Ю. Гром. Воно складається з хати, комори, сіней з двома наскрізними дверима та стайні. Вхід в осело з сіней та вулиці.

У стайні з одного боку знаходяться жолоб і драбина для сіна, а з іншого прилягає відгороджена дошками кліт для телят; над нею прилаштовано «потак» (великий ящик з жердками — «сїдалами») для курей та куча для свині. Крім того, стайня має підлогу із спеціальним жолобом для стікання гноївки.

Зовнішні стіни хати, зокрема вінці, підмальовані охристою глиною, а шви — білою. У селах Лішня, Унятичі, Уріж, Ступниця є й білені стіни. Чи давнє це явище? Поки що встановити не вдалося, але можна допускати, що в другій половині XIX ст. зі зменшенням лісоматеріалів виникла потреба замазувати глиною різний

Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5

за товщиною і рівністю зруб. Відтак І. Франко в оповіданні «Неаچه сон» дає опис новенької селянської хати з білими стінами та ясними вікнами, збудованої на дві половини, під насупленою стріхою.

У заможних селян стайні будувалися окремо від осідла. Як правило, житло складалося з двох хат, розділених сіньми. Будівлі переважно широкі, і з обох боків при хатах добудовували ще комору чи ванькир. У селі Селець збереглася такого типу хата сторічної давності. Збудована вона з добрих смерекових півкругляків. Зовні всі стіни, крім тильної — побілені. У фасадній стіні по обидва боки від сіней по двоє шестишкібкових вікон, які зберегли первісні розміри. Вікна хати, що праворуч від сіней, мають одностулкові віконниці. Дах чотирихилий, покритий бляхою, первісно він був під соломою. Стелі в житлових приміщеннях лежать на поздовжньому «трагарі» (сволоці). У сінях на всю ширину пірамідальний, плетений з лози і обмазаний глиною, комин: з обох кімнат до нього підходять лежачі «капи» (димоходи).

Будинок досить великий: ширина — 7 м, довжина 11 м. У плані складається він з двох хат, розділених сіньми. До лівої хати, що править за житлове приміщення і має піч, по ширині будівлі прилягає комора з входом із сіней. До правої, так званої «другої хати», по ширині прилягає ванькир з входом із хати. Обидва приміщення обігріваються піччю з хайлом, яке знаходиться у ванькирі. Хати з подібним плануванням побутували в заможних селян по всьому Прикарпаттю, між Стриєм і Дністром.

Описана хата в с. Селець надто подібна до батьківського будинку Івана Франка в Нагуєвичях. Хата батьків Франка (згідно опису письменника та реконструкцією її в 1981 році на місці, де була саднба) складається також із двох житлових частин, розділених сіньми? Ліва кімната («горішня») велика й займає по ширині всю частину хати. До правої кімнати («темної хати», «долішньої») по ширині з тильного боку прилягає комора.

Крім описаних типів у с. Уріж нам вдалося зустріти давні житла біднішого населення. За планом це хата і сіни. Комора, як правило, прилягала до тильної стіни житлового приміщення з вхідними дверима із сіней.

В інтер'єрі прикарпатських хат в минулому важливе місце займала піч. Іван Франко у вірші «На Підгір'ю села невели...» писав:

В хаті піч трохи не в півкімнати  
З запічком і припідком із глини,  
Вічно тепла — то жолудок хати,  
Величезний, як живіт дитини<sup>2</sup>.

В хатних інтер'єрах малися ікони, іноді іконостаси. Найбільші образи вивішували в ряд при стелі на всю ширину хати, нижче розміщувалися ряди з меншими. В миснику і на полиці, що над вхідними дверима, тримали багато декорованих та-

рілок. Їх вивішували і вздовж фасадної стіни над вікнами. Все це прикрашало житло, робило його затишним.

У давнину освітлювали помешкання лучинами. Для цього відводилося місце на припідку під комином. Були і переносні «стояки» (невисокі колоди) з кам'яною підкладкою, на яких приправляли скіпки.

Давні господарські будівлі в згадуваних селах, на жаль, не збереглися. Кількість споруд в с. Ясениця-Сільня, збудованих на початку XX століття, мають каркасну конструкцію з високими стінами. Стіни в stodолі обшиті вертикально дошками, у стайні — до стелі й побілені. Дах двоххилий.

В селі Ясениця-Сільня збереглася комора (шпихлір), збудована в середині другої половини XIX століття. Належала вона родичам вітчима Івана Франка. Це зрубна будівля з півкругляків, дах чотирихилий, покритий бляхою. У причілковому фасаді дах дещо насунений дотрону і утворює піддашша над вхідними дверима. Згідно свідчень старожилів, подібної форми шпихліри будували всюди.

Збереглася у селі також і кузня XX ст. Вона каркасної конструкції. Між стовпами — брус. У причілковому фасаді є широке піддашша, яке підтримується 4-ма стовпами. Саме таку кузню згадує Іван Франко в повісті «Основи суспільності»: «...невеличка, гонтою побита, навислим передом, спертим на чотирьох стовпах, вона в робочий день усе була отворена, вітло лунала веселим гомоном людей, іржанням коней, стуком молотів та різким металічним дзвенькотом ковадла»<sup>3</sup>.

Часи не змінили конструкцій і вигляд оборогів, у яких зберігали сіно. Складаються вони з чотирьох, закопаних в землю, стовпів, а на них рухомого легкого дашка з соломи. Іван Франко зробив єдиний і детальний в етнографічній літературі опис оборогу, його будівництва. У статті-звіті «Етнографічна експедиція на Бойківщину», а в оповіданні «Під оборогом» описав оборіг батьківської садби: «...прості палички, позавертувані скісно в огнива, бігли догори і збігалися разом у чубі, а попереки їх ішли тоненькі півперечки з лісового пруття, поперекивані де-не-де космиками соломи, а поза тим зверху густа соломяна пішва»<sup>4</sup>.

Так, у загальних рисах, виглядає давнє народне будівництво на батьківщині Івана Франка. Сьогоднішнє село значно збільшилось, з'явилися нові сучасні будівлі, але загальний характер забудови зберігся.

А. Г. ДАНИЛЮК

Львів

<sup>2</sup> Див.: Франко І. Моя вітківська хата. — Матеріали до української етнології, т. XVIII. — Львів, 1918. — С. 12.

<sup>3</sup> Франко Іван. Твори в 50-ти томах. — К., Наук. думка, т. II. — С. 12.

<sup>4</sup> Франко Іван. Твори в 50-ти томах. — т. 19. — С. 191—192.

<sup>5</sup> Там же, т. 22, с. 38.

Восени минулого року український майстер народної іграшки Олена Галактіонівна Шиян відзначила свій 70-річний ювілей. Вже понад 40 років вона живе в Одесі, але доля митця міцно зв'язала її творчість з традиціями опішнянського промислу. На сьогодні цікаве і самобутнє мистецтво О. Г. Шиян, на жаль, знайоме небагатьом дослідникам. Її іграшки-свищички стали надбанням не тільки музеїв нашої країни, але й експонуються в ФРН, Угорщині, Канаді, Югославії, Японії, Чехословаччині.

Дитинство Олени Галактіонівни минуло в традиційному навчанні ремеслу.

Залишившись без батьків, О. Г. Шиян у 1933 році від'їжджає з Опішні до родичів на південь України і з 1938 р. живе в Одесі. В 1944 році починає працювати формувальницею гончарних виробів керамічного цеху Художнього фонду УРСР. Тут вона вперше самостійно пробує сили як майстер іграшки. Вона шукає самостійні пластичні ходи, де б традиційні риси опішнянської іграшки були б виражені крізь призму особистого розуміння образів. Використовуючи великі декоративно-пластичні можливості глини, вона відмовилася від розпису і поливи, і зберегла традиційні прийоми гравірування. Майстер розглядає процес ліплення не як створення декоративної скульптури, а як повернення до анімалістичної іграшки. Постійним художнім та естетичним кредом митця стало поєднання практичного призначення речі з її красою.

У процесі становлення та розвитку майстерності О. Г. Шиян важливу роль відіграли ремісничі вправність та чуття матеріалу. Вони ввійшли в її творчість опорним пластом, здатним витримати будь-який формальний експеримент. Багаторазове повторення прийомів ліплення в результаті дали безкінечну різноманітність образних характеристик персонажів. Так народилися традиційні шиянські «Музиканти», «Чайки з чайчатами», «Баранці», «Лиси з півнями» та інші дивовижні звіри і птахи. Віртуозне володіння ремісничими навичками допомогло майстру подолати умовності канону і знайти, що особливо важко, риси сучасного. Саме в пошуку цього Олена Галактіонівна була послідовна. Її не торкнулися модні на той час переконання, що традиція народного мистецтва полягає в так званій «стильовій консервації». Вона не прагнула відтворити староопішнянську іграшку, а надати їй сучасної інтерпретації. Її не захоплювала ідея копіювання зовнішньої образотворчої подібності, а притягала сила духовного натхнення, що завжди живила опішнянську іграшку. Майстер створила яскравий і самобутній стиль, в якому домінуючим акцентом звучать витончена співмірність частин, цільність об'єму і своєрідна образна структура. При цьому був збережений як головний художній елемент унікальний вигляд іграшки, властивий тільки опішнянському промислу.

Доречно буде згадати, що трансформація стилю в народному мистецтві під впливом часу неминуча. Виникаюча при цьому часткова втрата стильової й образної самобутності буде подвійна, якщо зберігатиметься лише зовнішня подібність із старовинними зразками, а не багатство духовного змісту. В творчості О. Г. Шиян цього не сталося. Реалізовані нею пошуки підкреслили в іграшках найяскравіші якості опішнянської пластики, а деякі риси відродили заново.

У мистецтві О. Г. Шиян приваблює відданість функціональному призначенню іграшки. На жаль, у наші дні іграшки найвідоміших промислів країни перетворилися на сувенірні або стали предметами оздоблення інтер'єрів житла. Щодо опішнянської іграшки промислового виробництва, то вона майже втратила свою оригінальність. Вироби майстрів дедалі більше набувають станкового характеру, перетворюючись у музейні експонати. Хоча вже зазначалося, що іграшки О. Г. Шиян прикрашають музейні стенди, вони зовсім не претендують на звучне звання «експонатів». Ці іграшки покликані не прикрашати, а розважати, вчити, виховувати. Їх розмір, форма, колір виступають проти всякої спроби зробити їх фетишами домашнього затишку.

Аналізуючи творчість О. Г. Шиян, варто розповісти і про самий процес її праці. Відкидаючи детальний опис, зазначимо, що процес творення фігурок типовий. Основа — тулуб персонажів — ліпиться за принципом «вареника», потім додаються необхідні деталі. Типовий підхід до створення форми змінюється, коли О. Г. Шиян починає її декорувати, або, як вона каже сама, «надавати іграшці виразу». Цього вона домагається завдяки гравіруванню, яке виявляє фізичні й образні особливості звіра або птаха. Якість звучання свищичка теж важлива. Якщо свисток поганий, не мелодійний, виріб переробляється, навіть тоді, коли вигляд звіряти вдається. Виробом О. Г. Шиян характерна складність пропорцій і форм. Силуети їх пластичні й утворюють трохи видовжені м'які округлості. В іграшках відсутнє усе, що заважає цілісності сприйняття образу. Природний колір глини концентрує їх масу, а тінювий ефект гравірування заглиблює і зосереджує пластичну характеристику персонажів. У деяких іграшках майстра важко впізнати подобу звірка, хоч і виникають різні асоціації. Поєднання в них елементів звіриноного і пташиного не відштовхує, а навпаки, приваблює. Подібне явище — відгомін лубочної традиції, коли фантазія митця переміщується з конкретної життєвої реалії в казку, мрію. Так виникли семиглавий Змії-Горинич, чудо-птаха Сирин, Горбоконики та звіроптахи О. Г. Шиян.

Останнім часом Олена Галактіонівна ліпить тільки на замовлення друзів, художників, колекціонерів та для дітей. Як і раніше, її іграшки характеризує своєрідність пластичного руху, щирість почуттів, вірність традиції опішнянського промислу.

Т. В. БАСАНЕЦЬ

Одеса



## Хроніка

### СІМ'Я В УМОВАХ РОЗВИНУТОГО СОЦІАЛІСТИЧНОГО СУСПІЛЬСТВА

(За матеріалами всесоюзної наукової конференції)

Одним з головних напрямків етнографічної науки на сучасному етапі є дослідження родини й сфери сімейного побуту. Це зумовлено зростанням ролі сім'ї в житті радянського суспільства, а відтак і розширенням пізнавальних її аспектів. Крім того, етнографія та етнологія зосереджують увагу на реалізації в сучасних умовах трансмісії етнокультурних традицій, розвитку етнічної самосвідомості, ідеології, соціалістичного інтернаціоналізму, тобто на таких проблемах, які мають не лише наукове, а й практичне значення.

В той же час їх розробка не може бути успішною лише на рівні аналізу макроструктур без врахування мікросередовищ і, в першу чергу, сім'ї. І це природно, оскільки сім'я не тільки відтворює всі процеси, що відбуваються в суспільстві, але й сама впливає на їх розвиток. Цей вплив має не однобічний, а комплексний, багатогранний характер, оскільки сім'я пов'язана з усіма системами та підсистемами суспільства. Більше того, кожен з цих взаємозв'язків виступає як в інституціональних, так і неінституціональних формах, зумовлених тим, що сім'я поєднує в собі ознаки соціального інституту, з одного боку, і малої групи — з іншого. Вона є своєрідним мікросередком суспільства, в рамках якого власне й відбувається як природне, так і соціальне, зокрема етнокультурне, відтворення.

Отже, закономірно, що сімейна проблематика винесена і на обговорення всесоюзного форуму етнографів та етнологів, який відбувся 24—26 вересня 1985 року в Махачкалі. Головною ідеєю наукової конференції з проблеми «Сім'я у народів СРСР в умовах розвинутого соціалістичного суспільства», організованої Інститутом етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР, Інститутом історії, мови та літератури ім. Г. Цадаси Дагестанського філіалу АН СРСР та Радянською соціологічною асоціацією, було вироблення нового підходу до вивчення сім'ї, що дозволяє поглибити теорію її пізнання при одночасному розширенні прогностичних функцій.

У конференції взяли участь понад 150 спеціалістів — представники 14 союзних і

15 автономних республік, 10 національних округів, учені всіх наукових центрів нашої країни.

Представницький склад учасників конференції забезпечував, з одного боку, багатопрофільність підходу до вивчення сімейної проблематики, а з іншого — концентрацію уваги не лише на загальних проблемах розвитку сім'ї, а й регіонально-етнічних особливостях. Цій ідеї була підпорядкована і організаційна структура конференції, що включала три взаємопов'язані складові частини — на пленарних засіданнях обговорювалися загальні питання сімейної проблематики, а теоретичні були винесені на «круглий стіл», теоретико-прикладні ж — на секційні засідання.

Оснвою секційних засідань складало обговорення найважливіших, соціально нарізних проблем, зокрема: 1) роль сім'ї в передачі етнічних традицій, формування національної самосвідомості й інтернаціоналізму; 2) сім'я і етнічнодемографічні процеси; 3) традиції і інновації в шлюбно-сімейних стосунках. Кожна з цих проблем включала наукові питання більш часткового порядку; інститут главенства в сучасній родині, механізм трансмісії етнокультурних традицій, роль сім'ї в передачі соціального досвіду та етнічних традицій, обрядовість як фактор міжпоколінної етнічної трансмісії, тенденції змін у складі сім'ї, роль міжнаціональних шлюбів у етнокультурних та демографічних процесах, функції родини і їх трансформація, розвиток шлюбно-сімейних взаємин, місце сім'ї у системі соціальних зв'язків.

Із загальних проблем розвитку сім'ї в умовах розвинутого соціалізму були заслухані доповіді секретаря Дагестанського обкому КПРС П. К. Чурланової «Соціалізм і удосконалення сімейно-шлюбних стосунків народів Дагестану», Ю. В. Бромляє «Етнографічна наука на рубежі двох п'ятирічок», Т. О. Жданко «Загальнорадянське і національно-регіональне в сфері побуту сільської сім'ї народів Середньої Азії і Казахстану», С. Ш. Гаджиевої «Сучасна сім'я в Дагестані: традиції та новації».

Провідною у виступах з названих проблем була ідея про посімейний підхід при аналізі будь-яких етносоціальних, етнічнодемографічних та етнокультурних процесів, що включав би ряд принципово нових течій в галузі методології їх вивчення й прогнозування. Фактично на сім'ї, як відзначив у вступному слові С. І. Брук, «замикається» багато соціальних проблем, а це означає, по-перше, що загальносоціальні процеси слід розглядати з урахуванням сімейно-побутової сфери, по-друге,

Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5

аналіз розвитку сім'ї неможливий без урахування загальносоціальних процесів.

Другою методологічною ідеєю, що була висловлена на конференції, є необхідність застосування в етносоціальних дослідженнях порівняльного аналізу сім'ї. При цьому слід мати на увазі не просто вихід за рамки одного народу республіки, а насамперед використання трьох рівнів дослідження: виявлення загальнонаціональних, регіональних і власне етнічних рис; координація зусиль всіх наукових центрів для створення на єдиній методичній основі колективних праць; розширення кола питань сімейної проблематики.

З погляду на розширення тематики досліджень особливої уваги заслуговує розробка питання виховання дітей у родині, в тому числі їх прилучення до етносу, між-етнічних зв'язків сім'ї, інтернаціоналізації ідеології та побуту. Нині особливо гостро стоїть проблема батьківства, розробка якої тісно пов'язана із зміцненням сім'ї та вдосконаленням батьківських функцій. Водночас її теоретичні та історико-етнографічні аспекти майже не вивчені.

У постановочному плані їх обговорення можна звести до таких питань: 1) яка біосоціальна природа батьківства і співвідношення його природних та соціокультурних детермінантів; 2) як, у чому і наскільки послідовно розрізняються та взаємодоповнюють один одного батьківство й материнство, з урахуванням загальних закономірностей статевого деморфізму, історичних форм статевого розподілу праці, структури сім'ї, статево-вікового символізму та інших соціокультурних факторів; 3) що змінюється в цій сфері життя сьогодні; 4) як впливають ці зміни і загальний стиль батьківства на формування особливості і соціальну поведінку дітей?

Емпіричних даних з названих питань поки що небагато. Дослідження подібного плану лише починають здійснюватися, але вже перші отримані відомості дозволяють судити про значну трансформацію інституту батьківства, якісно новий перерозподіл всієї структури внутрісімейних взаємин, а відтак, і про дещо інший уклад сучасної родини. При цьому варто відзначити, що тільки масові спеціальні обстеження можуть виявити, як реалізується «виховний потенціал» сім'ї, який уклад життя, морально-психологічний мікроклімат в різних родинних групах. Етнічні спільності з екстремальними демографічними характеристиками, зазначала Е. К. Васильєва (Ленінград), викликають особливий інтерес як об'єкт дослідження при вивченні ролі сімейного фактора у формуванні нових поколінь членів нашого суспільства. В ході спеціальних досліджень можливе детальне вивчення умов та наслідків виховання, думок і орієнтацій батьків у питаннях виховання дітей. Така інформація корисна, зокрема, при визначенні системи заходів соціально-демографічної політики на регіональному рівні.

Численні дослідження, присвячені сім'ї, багато в чому розширили наше уявлення про механізм її функціонування і розвитку, про ті процеси, що знаходять відображення в сімейно-побутовій сфері. На нинішньому етапі дослідження сімейної проблематики увага вчених в основному концентрується

на таких її аспектах як розвиток функцій, типів, інституту главенства, форми домашньої кооперації праці, тобто переважно на окремих, хоча й важливих компонентах сім'ї. Нині вчені підійшли до такого етапу осмислення, який дає змогу представляти сім'ю як соціальну цілісність, з її внутрішніми й зовнішніми зв'язками, їх взаєминами і взаємодіями. Якісно новий етап вивчення сім'ї вимагає вирішення ряду теоретичних положень: місце сім'ї в системі соціальних зв'язків, її моделювання як системи і типологізація сімей.

Саме ця обставина викликала необхідність вичленити з усього багатоманіття сімейної проблематики власне теоретичні проблеми. Їх обговорення проводилось на засіданні «круглого стола», з доповідями на якому виступили О. А. Ганцька («Сім'я: структура, функції, типи»), І. О. Гришаєв («Системний підхід і дослідження сім'ї»), М. М. Громико («Сім'я в системі контактних груп, що беруть участь у відтворенні етнічних традицій. До теорії питання»), І. В. Власова («Зміни в російській селянській сім'ї за роки Радянської влади»), Н. П. Лобачова («Обрядовість — фактор міжпоколінної етнічної трансмісії»), О. І. Першиц («До питання про громадське й сімейне становище жінок. Проблеми матриархату в сучасній науці»), Я. С. Смирнова («Оновлення сімейно-побутових традицій в різних сімейних середовищах. На матеріалах Північного Кавказу») — усі з Москви; М. А. Агларов («Форми сім'ї в Дагестані в минулому й тепер») — Махачкала, М. А. Бекаєва («Шлюбно-сімейні традиції і питання стабільності сучасної міської грузинської сім'ї») — Тбілісі, Е. К. Васильєва («Сім'я і діти у народів СРСР: ситуація, проблеми, погляди») — Ленінград, А. П. Пономарьов («Дослідження сім'ї як системи») — Київ.

Серед найважливіших аспектів сімейної проблематики, винесених на засідання «круглого стола», стало обговорення нового, системного підходу. У постановочному плані його сутність була сформульована ще до цієї конференції, зокрема Ю. В. Бромлеєм у роботі «Нариси теорії етносу». У відповідності з таким підходом сім'я розглядалася як певна соціальна спільність, тобто як система. Але що це за система і які її системоутворюючі параметри, які принципи взаємин сім'ї з іншими підсистемами та метасистемами, залишалось у багатьох випадках не з'ясованим. В ході обговорення цих питань було уточнено чимало теоретичних положень, у тому числі й найбільш кардинального — сім'я як система.

Аналіз сутності й характеру взаємозв'язку між окремими компонентами сім'ї, тобто елементами її структури, функціями та способами їх взаємозв'язку, дозволяє зробити висновок про те, що сім'я має внутрішню єдність (сумарний коефіцієнт зв'язку становить 0,50), яка забезпечує властивість її самостійного розвитку і самовідтворення. І це дає підставу характеризувати сім'ю як «органічну систему».

Водночас важливим фактором інтеграції та диференціації соціальних систем (в даному випадку сім'ї) є зовнішнє середовище. В ньому система постійно знаходить нові матеріали для поповнення і оновлення

своїх компонентів, для вдосконалення структури. При цьому інтегруючі елементи середовища система перетворює їх у відповідності з власною природою. Зовнішнє середовище становить таким чином тло, на якому і при опосередкованій участі якого відбувається функціонування системи.

Чимало теоретичних положень, про які йшлося на пленарних засіданнях та «круглому столі», конкретизувалося у виступах, виголошених і на секційних засіданнях. Причому тут акцент робився на особливостях регіонального та власне етнічного розвитку сім'ї. Це дозволило осягнути все багатоманіття етнографічних процесів, що відбуваються в нашій країні, а також складність самої моделі сучасної родини.

Однією з магістральних проблем, що ґрунтовно обговорювалася на секціях, було співвідношення сім'ї і суспільства. Усі процеси, що відбуваються в сім'ї (насамперед виховний, соціалізуючий, між-етнічне зближення), співвідносяться із загальносоціальними і коригуються особливостями етносоціального та екологічного середовища. Ця теза підтверджується матеріалами, що стосуються різних народів нашої країни, і розглядаються у ряді виступів на тлі різноманітних форм прояву внутрісімейних та сімейно-суспільних стосунків. Наголошувалося, зокрема, на ролі сім'ї у передачі наступним поколінням життєвого досвіду, моральних основ, деяких традицій статево-вікового розподілу праці (М. Я. Устинова — Москва, Е. А. Гаєр — Владивосток, Е. В. Ріхтер — Таллін, С. Х. Мафедзев — Нальчик та ін.).

Цікавими були спостереження, які свідчать, що сучасна сім'я в одних випадках продовжує міжпоколінну трансмісію етнічної інформації, зокрема традицію внутрі- і міжсімейних зв'язків, форм родинної взаємодопомоги, а в інших — роль сім'ї у передачі міжпоколінних традицій зменшується. Причому таке зменшення відбувається не лише за рахунок відкидання негативних (скажімо, релігійних) явищ, а й деяких позитивних, з погляду зміцнення міжсімейних зв'язків — корисних.

Виступаючи підкреслювали також зростаючу роль міжнаціональних шлюбів у інтернаціоналізації побуту та формуванні нових етнокультурних орієнтацій (Е. О. Олексенко, В. П. Курильов — Ленінград, Р. Ф. Кирчів — Львів, Л. Ф. Моногарова, О. В. Смоляк — Москва та ін.). Питання про соціорегулятивні і соціонормативні функції сім'ї висвітлювались і на матеріалах сімейної обрядовості, що є одним з важливих факторів відображення і відтворення як традиційно-національних, так і нових елементів духовної культури (Т. І. Кухарьонко — Мінськ, Е. Ф. Кисрієв — Махачкала, Т. С. Макашина, М. Я. Жорницька, Т. П. Федянович — Москва, Ф. Ф. Фатихова — Уфа, Ч. Язлієв — Ашхабад, Н. К. Гаврилюк — Київ та ін.).

Відзначалися суперечності, що зустрічаються у сучасному процесі розвитку сімейних свят; з одного боку, вони збагачуються новими прогресивними рисами, а з іншого — тут з'являються деякі негативні риси, що склалися внаслідок певної диспропорції між повсякденною свідомістю й

стрімким зростанням матеріального добробуту.

При аналізі етнодемографічних процесів основна увага доповідачів концентрувалася на виявленні етнічних їх аспектів (Ю. В. Аргудяєва — Владивосток, Р. Д. Лях — Донецьк, З. М. Алгаджієва — Махачкала, О. І. Клімко — Київ), ролі етнічних традицій у репродуктивній поведінці людей (Р. Н. Мусіна — Казань, М. Г. Кумахов — Нальчик, С. С. Курогло — Кишинів), на питаннях регіонального дослідження міжнаціональної шлюбності (К. Д. Басаєва — Улан-Уде, Д. Г. Брагіна — Якутськ, М. А. Томілов — Омськ).

Важливим фактором етнодемографічного розвитку є міжнаціональна шлюбність, саме тому на її аналізі зосереджувалася значна увага. При цьому аналізувалися не тільки традиційні, а й дещо новіші аспекти, і зокрема стабільність національно-мішаних сімей, особливості формування в них етнічної самосвідомості. З питань стабільності міжнаціональних сімей визначалося дві точки зору: згідно з однією мішані сім'ї більш стабільні, згідно з іншою — такими є однонаціональні сім'ї. Численні дані стверджують правомірність цих суджень, справа лише в тому, які варіанти мішаних шлюбів укладаються і в якому етнічному середовищі. Більш стабільними, як правило, є шлюби, укладені представниками корінних для республіки національностей, а також представниками з близькими формами культури (М. І. Пірен — Чернівці, М. А. Тамілов — Омськ, О. О. Сусоколов — Москва).

Велике зацікавлення викликали питання етнічних особливостей народжуваності. Відзначено два типи етнодемографічної поведінки: в регіонах, де національності мають значні розходження в показниках традиційної культури, рівень народжуваності має середні показники, а де комплекс традиційної культури рівний — низькі показники (скажімо, республіки Прибалтики), або ж високі (Середньозападянський регіон).

Виявлені тенденції (Р. А. Ібрагімов — Махачкала, Ш. К. Кадиров — Ашхабад, П. Кальнюк — Вільнюс, Р. Н. Мусіна — Казань, А. Є. Тер-Саркісянц — Москва) дозволяють більш диференційовано підходити до розробки заходів щодо «оптимального» розвитку сім'ї, під яким розуміємо дво-тридтну родину. Такий оптимум соціально справедливий у загальнодержавному масштабі, але для цього потрібні зусилля, щоб для одних регіонів створити умови, які б сприяли зростанню рівня народжуваності, для інших — певному зниженню, враховуючи репродуктивні традиції населення регіонів.

В цьому плані, як відзначалося у виступах, велике значення має дослідження всієї сукупності традицій, і не лише тих, що охоплюють власне родину, а й усю сферу сімейного побуту — традиції шлюбно-сімейних стосунків (А. Бурієв — Карши, М. А. Бекаєва — Тбілісі, Я. С. Смирнова — Москва), дошлюбного та міжсімейного спілкування (В. Н. Бірін — Петрозаводськ, П. П. Фокін — Чебоксари), матеріальної сфери сім'ї (Л. Ф. Артук — Київ, К. М. Текеєв — Карачаєвськ). Отже, роль етнічного фактора в демографіч-

них та соціально-культурних процесах зростає, що дає підставу визначити дослідження етнічних факторів однією з магистральних проблем сучасної етнографії.

При підведенні підсумків конференції було окреслено коло актуальних проблем, що вимагають швидшого розв'язання: це трансмісія етнічних традицій, механізм етнокультурного відтворення поколінь, історичний аспект розвитку сім'ї, фактори її зміцнення. Наголошувалося на тісному зв'язку теоретичних розробок з практикою управління етносоціальними та етнокультурними процесами.

В цьому плані було запропоновано спрямовувати наукові зусилля на розробку си-

стеми заходів щодо розвитку «гармонійної» сім'ї, а також служб сім'ї, що створюються в багатьох республіках. У першу чергу це стосується Української РСР, де формується так звана «Республіканська служба сім'ї», яка вимагає наукового обґрунтування. З усіх цих питань були прийняті практичні рекомендації, надіслані в радянські органи для їх використання на практиці.

Н. К. ГАВРИЛЮК,  
О. І. КЛИМКО  
А. П. ПОНОМАРЬОВ

Махачкала—Київ

## ЕКСПОЗИЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЗАПОРІЖЖЯ

Протягом грудня 1985 року в Запорізькому обласному художньому музеї тривала виставка українських національних інструментів, зроблених запорізькими майстрами. Експонувалося сорок інструментів з приватних збірок міст області, а також саморобний інструментарій, на якому грають самодіяльні музиканти-аматори — члени різних фольклорних колективів. Музичні інструменти експонувалися поряд з українськими народними костюмами, рушниками та вишиванками, що гармоніювало з яскравими орнаментами та візерунками.

Більшість експонатів (23) зроблено керівником фольклорного ансамблю «Бунчук» Паламу культури ім. С. М. Кірова м. Запоріжжя В. І. Дяденком. Це — бугай, бухало, двуденцівка, рожок-малійка, зозулька, сопілка, цимбали, рубель, качалка, коза, сурма, кувіці, тріщотка і ліра. Інструменти мають колоритний звук, привабливу і вірну в фольклорно-етнографічному плані форму.

Також експонується реквізит запорізької козацької старшини—бунчук. Цей жезл, зроблений у виді списа, має під кінським волосінням, звисаючим з верхнього кінця, багато дзвіночків. Завдяки їм імітується дзвін копит козацьких коней в пісні «Іхав козак містом», що виконує ансамбль «Бунчук».

Оригінальний витвір В. І. Дяденка — байдура-бас чи приставка до бандури. Цей інструмент не існує окремо від основного—бандури. За формою він наближається до старовинних російських гусель. На приставці до бандури виконавець може легко брати всілякі акорди, переважно терцієвої побудови.

Колесно-клавішна ліра — старовинний кобзарський інструмент, вміло сконструйований В. І. Дяденком з допомогою корпусу з віолончелі, струн-клавіш, колеса та ручки.

На зозульці, виготовленій цим же майстром, можна грати не тільки терцієві мотиви, але й нескладні діатонічні мелодії, особливо «солов'їні» заливчасті тремоло.

Майстерно зроблені кувіці (багатоствольна сопілка-флейта Пана) з характер-

ною вигнутою формою, з дещо «свистячим» тембром.

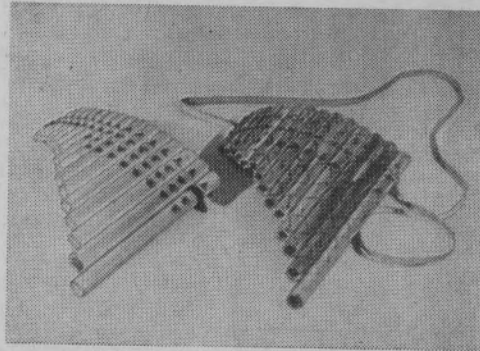
Експонувалася і сурма — старовинний духовий інструмент, який існував не тільки в оркестрі запорізького козацького війська. На таких сурмах, можливо, грали ще воїни за часів походу Ігоря та інших руських князів.

Оригінальна двуденцівка — подвійна флейта, зроблена з цілого куска дерева. Як і всі інструменти, вона прикрашена національним українським орнаментом.

Інтерес викликає і коза-волонка, виготовлена з штучного хутра з «мордою» кози і натуральними козячими рогами, вробленими в міх і «рот» кози ріжками-жалійками.

Різноманітні за формою, матеріалом, тембром та діапазоном сопілки викладача Запорізької школи мистецтв В. П. Вицютти, майструванням яких він займається з 1974 року. Його сопілки, які він робить з бамбука, бука, дуба, берести, алюмінія, пластика тощо, мають аналоги з інструментами симфонічного оркестру (сопілка-бас, сопілка-альт, сопілка-сопрано, сопілка-тенор, сопілка-пікколо, сопілка-кларнет та інші). Ці експонати мають прекрасний колоритний тембр, чистий звук, технічну жвавість. Багато сопілок він подарував народним оркестрам та фольклорним ансамблям міст і сіл Запорізької області. В доробку майстра є інструменти як діатонічні, так і хроматичні за строем.

Незмінний інтерес викликає коза-бас, народний контрабас-віолончель, струнний смичковий інструмент з головою кози, кот-



Кувіці. Автор В. І. Дяденко.  
Фото. 1985.

Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5

рій автор надав вираз саркастичного обличчя Мефістофеля.

Представлені на виставці також інструменти, на яких грають болгари, мешканці Бердянського, Приазовського та Приморського районів Запорізької області. Це — кеманча, про яку багато писалося поетами Сходу ще з давніх часів. За звичаєм, народні майстри роблять кеманчу з груші та натягують на гриф струни з жил вівці. Авторів даної статті довелося бачити старовинні кеманчі з двома овечими та однією

## ФАЯНС БОРИСА П'ЯНІДИ

У виставочних залах Харківського художнього музею навесні цього року експонувалися твори провідного майстра фаянсу України Бориса Петровича П'яніди. Було представлено 83 вироби і 18 графічних аркухів — доробок митця двох десятиліть.

Витоки творчості Б. П. П'яніди сягають в його дитинство, мають коріння в рідному селі Дячковому на Полтавщині, де він народився наприкінці листопада 1935 року. Майбутньому художнику війна й фашистська тимчасова окупація запам'ятались холодом у нетопленої хаті, голодом, сирітством (бо його батько, захищаючи Вітчизну, загинув 1941 року), терором і звірствами окупантів. Ті дитячі літа донесли в художній інтерпретації зрілого майстра образно-достовірні композиції на тарілках.

Початок творчої біографії Б. П. П'яніди, його утвердження як митця припадає на першу половину 60-х років. З ряду робіт тих років найбільш смислово навантажені має тематична таріль «Табун» (інша назва «Пожежа в степу»), експонована, крім виставок у нашій країні, в НДР і НРБ. Перехиті в дитинстві жахи й звірства фашистів знайшли асоціативне відображення в напруженій пластиці й колористичному співставленні. Стривожені чорні силуети трьох коней вимальовуються на тлі вогненно-палаючих вохристих і коричневих барв. У даному виробі спостерігаємо класичний зразок психології творчості, коли дитячі переживання в подальшій діяльності митця трансформувалися в мистецький твір. До прикладу, можна навести ще ряд тарілей з образно-асоціативним мисленням («Впала ніч», 1973; «Нічна птаха» і «Тривога», обидві — 1983).

Саме в ці роки Б. П. П'яніда студіює і осмислює класичні твори українського народного мистецтва. Проникнення в «суть» щедеврів народного гончарства, зокрема рідної Полтавщини, їх трансформація і діалектичне поєднання з сучасним світобаченням й ритмами життя дали плідні наслідки. Ця вірно взята орієнтація Б. П. П'яніди та його колег по художній лабораторії Будянського фаянсового заводу заклала основи, від яких вони змогли сягнути висот у мистецтві й створити той феномен, що називається «будянський фаянс». Добре знаючи технологічні можливості фаянсу, його природу матеріалу, Б. П. П'яніда багато експериментує. Його не задовольняло петриківське малювання, що здавалося немов наклеєним на об'ємну по-

металевою струною. Болгарський інструментарій був представлений також кавалом і флейтою, зробленою з міді.

Український музичний інструментарій багатий і різноманітний. Запорізькі майстри своєю творчою працею вносять неocenний внесок у справу збереження та продовження традицій української національної музичної культури.

Н. Г. ПОЛЯКОВА

Запоріжжя

лів'яну поверхню черепка, від чого немає органічної єдності з формою виробу. Художник-кераміст звернувся до складного оформлення — підполивного. У ранній роботі — наборі для квасу «Сутінки» (1968) чисто народного характеру форма з м'якими абрисами природно злилася з підполивним малюванням, що включає тюльпаноподібну квітку з листками і ряд концентричних кілець. Здавалось би, візерунок виконаний просто, а він вимагає неабиякої вмільості, віртуозності, бо інтуїтивно точно треба взяти на кінчик пензля потрібну масу розчинну солі. Поправки тут не допускається, як у надполивному малюванні. Заокругленість тулова, шийки і ручки глечика масштабно співмірні з розмірами кухликів, а до всього набору — ритмічно знайдено плавні форми візерунку. Останній м'яко злився з черепком і проглядається крізь товщу прозорої поливи. Між тим розглянуті технічно-художні прийоми підсилюють образне звучання всього набору з відповідним колоритом, що асоціюється з надвечірньою порою, з сутінками.

Як дзвінка пісня-щедрівка з її урочистістю, схвилюваністю, добрими й щедрими побажаннями людям сприймається красивий і художньо-ефектний набір для молочних страв «Щедрий вечір» (1970). Творча уява митця знайшла відповідні пластичні та колірні засоби, що здатні передати оптимізм чарівного народного зимового свята. Круглясто наповнені форми глечика, мисок, кувілів і розливної ложки підтримані, простим на перший погляд, орнаментальним мотивом. Світлий, радісний настрій співзвучно вторить бадьорим холодним відтінкам — сріблясто-сірим і голубим, утвореним солями кобальта й марганцю.

Фольклорний струмінь, образність, поєднання високої мистецької та технологічної культури властиві й іншим наборам посуду, створеним В. П. П'янідою. Причому, вони виконані не як унікальні взірці, а призначені перш усього для масового виробництва в умовах Буд. Назвемо найкращі з них: столові набори «Сад» і «Виночок» (1972), «Голубі тополі» (1974), «Криниця» (1976), «Вечірні квіти» і «Ранкові роси» (1977), «Бузковий вечір» (1982 — 1983), столовий гарнітур «Лугові квіти» (1975—1976), столовий сервіз розширеної комплектації «Надія» (1977—1979), набір для українських страв «Соняшники» (1983), набір макітр «Лазур» і «Колосить ся жито», комплект для вареників «Ягода» (1985).

Подібно «Щедрому вечору», позитивні мистецькі достоїнства властиві столовому

Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5

набору «Голубі тополі». Образно-поетичне начало характерне для набору «Криниця», де акцент ставиться на зелених розливах вертикальних плям на глечикі з розширеним тулубом і кухликів. Таке ж враження справляє набір «Ранкові роси».

Більшість експонованих фаянсових виробів у Б. П. П'яніди виникли від ліричного сприйняття дійсності, неповторної природи рідного села. Одне з таких сіл — Надежда в Диканському районі на Полтавщині — дало поштовх поетично-художній уяві митця. Близько трьох років він виготовляв сервіз «Надія», що мав заслужений успіх на виставках у Харкові, Києві, Москві. Сервіз нараховував 84 одиниці. Окрім суто столового призначення (супна ваза, миски, ложка розливна, підливочник, солонка, гірчичниця, перечниця, хрінниця), художник розробив набори для вареників, риби, салату, узвару, холодних напоїв, масла, а також для приготування сирників, вазу для квітів. Б. П. П'яніда дав нове, свіже і небанальне прочитання творчого використання традиційного посуду, підкресливши гру й чистоту фаянсу насиченим квітковим розписом у двох варіантах холодної тональності: бузково-зеленій і кобальтово-зеленій.

У пошуках виражальних художніх засобів щодо формотворчості Б. П. П'яніда, як вище відзначалось, звертається до класики народного гончарного мистецтва. Тому форми його вжиткових виробів наповнені природним відчуттям округлості, м'якої плавності, що так властива фаянсу як матеріалу. Як правило, у формах своїх виробів він базується на доцільності, естетичній виразності. У глечиках, супних вазах, полумисках, кухлях чи вазах для квітів відсутні надмірність зовнішнього силуету, пишнота чи чисто декоративні деталі. Художник створює вишукані й водночас прості форми посуду. Поєднані з такими ж ошатними і простими малюнками в нижніх, прозорих пастельних розливах підполивного малювання солями — вони утворюють цілість, органічну єдність. Поетична натура художника відбилась улюбимий холодний тональності барв. Останні не мають ні елегантності, ні мінорності. Навпаки, вони ясні, дзвінкі й можорні за звучанням, як увесь фаянсовий посуд майстра.

У малюнках, що так природно «огортають» округлу поверхню вжиткових речей, тематичних тарілей чи декоративних ваз, художник любить найбільше використовувати модифіковані традиційні рослинні візерунки та флористичні мотиви. Спостережені в природі, вони набувають під пензлем Б. П. П'яніди декоративно-образної самодостатності. Через них висловлена думка, ставлення до життя, створюється метафорично-асоціативний образний лад. 1980—1981 роками датується виконання декоративних тарілей «Скорбота», «Торжество», «Пора цвітіння», «Пробудження». Темі загибелі відомого радянського льотчика-космонавта В. М. Комарова присвячена композиція під символічною назвою «Скорбота». «Відштовхуючись» від ізоморфізму реальної флори, а саме від біологічного виду — оранжево-червоної квітки фізаліса з родини пасльонових, художник видозмінює стебло з квіткою, що поникла під своєю вагою. Відповідно знайдено колірне

звучання, йому вторить пластика твору, органічно вписана в коло. Любимі на Україні троянди трансформовані Б. П. П'янідою в поетично-умовне поняття «серце Бонівура» (таріль «Торжество»). Відповідно центральна частина квітки дещо нагадує обриси людського серця. Важливу роль у художній структурі надано вертикальним елементам і мажорним барвам. Широкими й артистично-пастозними мазками малювані соковиті зелено-лазурні листки, а над ними, як корона, цвіте бузкового кольору квітка (таріль «Пора цвітіння»).

Уособлення символічних понять тривоги, смутку, надії, радості, щастя, перемоги вирішені через квіткові композиції в серії фаянсових мисок під назвою «Пісні мого народу» (6 одиниць, 1983). Тут знову поетична трансформація оживлена спогадами дитячих літ і зв'язаними з ними переживаннями.

Для індивідуальної творчої манери Б. П. П'яніди характерний фольклорний струмінь. Його роботи особливо близькі українським прообразам, у них та сама витонченість, багатство форм, їх співмірність, захопленість народним пензлем малюванням з м'якими переходами барв, про що відзначали дослідники сучасного декоративного мистецтва<sup>1</sup>.

Незабутнє враження залишається від декоративної тарілі «Весна» (1970), лірично-пластична структура якої нав'язана поемою Лесі Українки «Лісова пісня». У композицію кола майстерно вписано красиве обличчя дівчини, її плечі, рукава сорочки, пагіні з квітками й листям, а тендітні пальці ніжно тримають блакитну весняну квітку, як символ чистоти й кохання. Тлом служить пишна весняна прозелень, між якою видно й постать Лукаша, що так натхненно награв на сопілці. Не як ілюстративний додаток, а як відтворення душевного стану героїні звучать слова, що розміщені по краях тарілі: «Ох! Зірка в серце впала». Б. П. П'яніді вдалось створити мистецький твір, наповнений поезією чистих людських взаємин і буттям природи.

Названа таріль, як і ряд інших — «Гончар» і «Ніченька» (1971), «Ой, під вишнею...», «На згадку», «Жарти» (всі—1984), нав'язані українською народною образотворчістю. Художників-професіоналів, особливо тих, які працюють у царині декоративного мистецтва, ваблять прекрасні взірці вишивок, різьблення, настінного малювання, кахлів, писанок, вибілок, глиняного посуду, станкової народної картини типу «Наталка», «Козак від'їжджає», «Біла корчма», «Гапка просить у батька благословіння». Захоплений такою цінною спадщиною мистецьких різновидів, створених безіменними народними майстрами, Б. П. П'яніда поєднав раціональність академічних знань з відчуттям і смаком.

Останніми роками еволюція творчого шляху художника збагатилась, так би мовити, класицистичними ремінісценціями. Зокрема, на нашу думку, це позначилось у декоративних вазах 1984 року «Старий парк», «Кали», «Полум'я». Їх колористичне

<sup>1</sup> Див.: Виставка «Будянский фаянс» (Буклет). — Х., 1978; Супрун Л. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР, с. 254.

вирішення пастельне, з тонким відчуттям культури самого кольору, вишукано і професійно подано на зближених тонах. До названих виробів можна віднести «Пам'яті батька» (1984), присвячений П. Я. П'яніді, який, як мінометник, загинув 1941 року на Смоленщині. Своім тюльпаноподібним загальним абрисом ваза-урна тяжіє до пропорцій грецького кувтера. Від основи вгору немов проросли темно-зелені й темно-сині листки, що нагадують полиски вічного вогню. У цьому творі з синівським горем-чуттям і художнім тактом виражено біль втраченої за дорогою і рідну людину.

Новими пластично-формальними пошуками, естетичною суттю позначені набори вжиткового посуду і виставочні твори 1985 року. До останніх відноситься таріль «Хліб» з її стрімким і незвичним ракурсом подачі простору колгоспного поля з житом і кукурудзою, блакиттю неба. Немов дзвінка мелодія бринить у барвах візерунків, так артистично й вільно намальованих на макітрах (набори «Лазур» і «Колосить ся жито»).

Як синівська дань Будянському фаянсовому заводу, на якому Б. П. П'яніда працює майже три десятиліття (нині старшим художником), як знак поваги до своїх товаришів по художній лабораторії, колективу робітників, сприймається набір під промовистою назвою «Завод мій вічно мо-

лодий». Декор на бортах і на дзеркалі дна має підкреслено традиційного характеру гірлянди, цифри «1887» і «1987», півника — фірменну заводську марку — та власні емблематичного характеру композиції із зображенням класицистичних ваз. Останні включають мотиви, характерні для творів митця — лебідь, олень, колосків жита. Цим підкреслено нерозривний зв'язок із життям найбільшого в країні фаянсового заводу, з його художнім напрямком повоєнної доби. До речі, потрібно сказати, що на заводських výroбах майже 20 років ставиться відтиск із зображенням голосистого півника і написом «Буди», автором яких є Б. П. П'яніда.

Твори митця, наповнені оптимізмом, невичерпною винахідливістю у використанні традиційної національної орнаментики і формотворчості, поезики і символіки, з успіхом експонувалися на багатьох виставках у нашій країні та на міжнародних художніх і промислових виставках-ярмарках у Загребі, Токіо, Парижі, Лейпцізі, Познані, Ріо-де-Жанейро, Монреалі. Утилітарний посуд і тематичні твори провідного художника сучасного українського фаянсу Б. П. П'яніди представлені в музеях Харкова, Києва, Москви, Сум, Полтави, Диканьки.

В. М. ХАНКО

Полтава

## ЖИВОПИСНІ ТВОРИ

М. М. КОЗАЧЕНКО

В Будинку літераторів України відбулася виставка творів народного майстра з м. Калуша Івано-Франківської області М. М. Козаченко, виконаних у техніці олійного живопису.

Марія Миколаївна народилася 9 січня 1938 року в селі Стрільчому Городенківського району, де здобула середню освіту. Там і захопилася малюванням, почала писати вірші.

У 1972 році Марія Миколаївна закінчила заочний народний університет мистецтв, добре опанувавши різні техніки живопису, графіки, декоративного розпису, композиційні прийоми, колірні співвідношення.

З переїздом до Калуша у творчості художниці настав новий період. Вона почала брати участь в обласних семінарах, у виставках. Перша персональна виставка творів М. М. Козаченко відбулася 1973 року в м. Калуші. Увагу відвідувачів привернули «Троїсті музик», «Наречена», «Апаратниця», автопортрет, численні пейзажі. Серед її робіт особливо виділялися декоративні розписи на папері «Весна», «Веселка», «Музика», «Опришки», «Літа орел». У них відчувався індивідуальний почерк, позначений яскравою декоративністю. Успіх та визнання надихнули майстра на створення нових тематичних полотен.

Вельми насичений і плодотворний для художниці був 1979 рік. Вона бере участь у виставках, присвячених 60-річчю ЛКСМУ, 40-річчю возз'єднання західно-українських земель в єдиній Українській Радянській державі, 325-річчю возз'єднання



М. М. Козаченко. Лілея.  
Калуш Івано-Франківської обл. 1981.

Художниця нагороджена численними грамотами, призами та дипломами районних, обласних і республіканських виставок. Багато її робіт залишилося у постійних експозиціях та фондах музеїв — «Та ще й яке диво буде, що з мужика будуть люди», «Спишу твої чорні очка віршем на папері», «Зачекай-но, милий хлопче, най припну ти рожу» (Державний літературний музей Ю. Федьковича у м. Чернівцях), «Назар Стодоля», «Нічого кращого немає, як тая мати молодая», «Зацвіла в долині червона калина», «Тече вода край города», «Марія» (літературно-меморіальний музей Т. Г. Шевченка в Каневі) та ін.

Чільне місце в творчості М. М. Козаченко займають роботи за творами Тараса Шевченка («Гайдамаки», «Ярема й Оксана», «Назар Стодоля», «Хустина», «Іван Підкова», «Лілея», «Марія», «Нічого кращого немає, як тая мати молодая»).

На полотні, названому за твором М. Т. Рильського «У гроні світлому сестер благословенна наша мати», зображена жінка на тлі колосистих ланів — як символ вічності життя. Вона обіймає дитину, яка мильється метеликом. А обабіч, взявшись за руки, йдуть жінки в барвистому вбранні народів нашої країни. Веселка з квітів, що підноситься над ними, асоціюється з спільністю їх щасливої долі.

## ДЕКОРАТИВНИЙ РОЗПИС ЧЕРКАЩИНИ

На початку року в Каневі з фондів Музею народного декоративного мистецтва була організована виставка — творчий звіт майстрів декоративного розпису Черкаської області XXVII з'їзду КІРС. Ця виставка переконливо продемонструвала здобутки народної творчості.

Заслужений майстер народної творчості УРСР М. К. Муха, один з корифеїв народного розпису області, багато робіт присвятив Ленініані. На кожній персональній виставці, а їх у майстра було близько тридцяти, автор обов'язково виставляє нові твори, присвячені В. І. Леніну. Це — «Ленін з нами», «Юний Ленін», «Портрет В. І. Леніна» та інші.

Характерною рисою творчості М. К. Мухи є перенесення в українській орнамент радянської емблематики. Вдосконаливши форми малюнка, рослинних елементів і емблем, створивши органічні кольорові сполучення, художник досяг глибокої виразності в роботі «Черемога».

Багато своїх творів він присвятив Т. Г. Шевченку. Це — «Лілея та цвіт королеві», ілюстрації до поем «Катерина», «Сон». Більшість розписів майстер виконує на білому тлі. Деякі композиції зроблені на чорному тлі, але квіти на них ще яскравіші, наповнені світом й сонцем.

В роботах М. К. Мухи вражають квіти — лісові, польові, садові, кімнатні. Розписи майстра яскраві, різнобарвні, життєрадісні. Великий інтерес становить ряд його творів, де серед рослинного орнаменту майстерно вкомпоновані зображення птахів. Птахи бувають фантастичні (панно «Жар-

Твори М. М. Козаченко позначені поетичністю і мелодійністю. Вони захоплюють глядача простотою і виразністю, гармонійним поєднанням кольорів, самотністю композиції. І це не дивно. Адже художниця ще й закохана в музику, в поезію, любить співати, пише вірші, що друкуються в газетах та журналах.

Про поетичність світобачення М. М. Козаченко говорять навіть назви її живописних творів: «Зацвіла в долині червона калина», «Спишу твої чорні очка віршем на папері» тощо.

Марія Миколаївна звертається до історичних тем, до образу великого вождя В. І. Леніна.

Бентежно звучить протест проти війни в її картині «Це не повинно повторитися», де зображена зима 1941 року. Два фашисти ведуть на розстріл молоду вродливу жінку з малою дитиною. Горить село, над яким клубочиться дим і нависають чорні, зловісні хмари. Полотно сповнене глибокого драматизму.

Більше півсотні живописних робіт написала художниця. В них — гарячий подих нашого сьогодення, щира любов до рідної землі і людей, що творять красу й добро.

М. І. САНИЦЬКИЙ

Київ

птиця») і реальні (розпис «Зозуля на калині», «Лисиця та журавель», «Ворона та лисиця»). Чарують своєю красою ескізи настінних розписів, рушників, килимів.

Барвисті й фантастичні, нікого не залишають байдужими розписи сестер Гоменюків. Закоханими очима митця Ірина Остапівна вдвляється в рідну природу, але не копіює її натуралістично, а перетворює в поезію, з творчим натхненням, передаючи і золоте могутнього колосу в роботі «Осіній віночок», і буяння квітів на злегка підфарбованому тлі. В творах Софії Остапівни теж свій особливий світ. Її квіти реальні і водночас казкові, наче ті, які дівчата мріють знайти в ніч на Івана Купала. З них вона створює оригінальні композиції, тематичні панно, що відзначаються життєствердуючим змістом, пісенністю і поетичністю. Кращі її роботи «Дзвіночки», «Букет делегатам з'їзду» відзначаються чіткістю композиції, задушевною ліричністю, гармонією кольорів.

Майстер В. Ф. Кузьменко своїми творами постійно збагачує традиційні прийоми, мотиви, сюжети народного розпису. Так у розписах «Щастя», «Сонце на калині», «Молода калина» з рослинним орнаментом вона зображує казкових птахів. Роботам В. Ф. Кузьменко притаманна своєрідність оригінальних художніх композицій. Розписам характерна не тільки особлива народна пісенність фарб, буйність творчої фантазії, а й глибина вираженої думки, прагнення філософського проникнення в явища життя.

Також викликає інтерес і творчість Т. Ф. Гордової. Самобутня, яскрава індивідуальність цього майстра пов'язана з трудовою діяльністю та побутом людей. Тема праці і материнства, фантазія і гумор — риси

Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5

творчого обличчя Т. Ф. Гордової. Вона має свій оригінальний почерк, переносить зображення квітів, гілок, дерев і листя натуралістично. Т. Ф. Гордова створює свої, лише їй притаманні, нові форми, розв'язує композицію узагальнено. Тло робіт вона розмальовує різними фарбами, а малюнок наносить пером. Така техніка надає їй можливості досягти надзвичайної ажурності, легкості малюнка.

Утвердженням сонячного, красивого сповненої роботи майстра. Своєю довершеністю відзначається робота «Хліб та калина». На темно-коричневому тлі в центрі розпису зображені пишні колоски золотистої пшениці і по обидва боки симетрично

розміщено кетяги яскравої калини. Вся кольорова гама аркуша тонко підбрана, влучно відтворює настрої картини. В майстра є цикли робіт, над якими вона постійно продовжує працювати, — «Квіти рідного краю», «Згадай і голову схили», «Холодноярським партизанам». Як грізне «Ні» минулим бідам, як боротьба за щастя майбутніх поколінь проростають на картинах Гордової квіти.

Твори Тамари Гордової є у фондах та експозиціях музеїв Ленінграда, Києва, Запоріжжя, Дніпропетровська та інших.

Г. М. ЗАБОДНЯ

Канів

## СВЯТО НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В СВИДНИКУ

В Чехословацькій Соціалістичній Республіці, за переписом 1980 року, нараховується понад 50 тисяч українців, які живуть переважно на Пряшівщині, в Східно-Словацькій області<sup>1</sup>. Користуючись рівними правами з іншими народами ЧССР, вони зберігають і розвивають свою самотню культуру. На Пряшівщині є школи з українською мовою навчання, український відділ при Пряшівському педагогічному інституті, видаються українською мовою книги, журнали «Дукля» та «Дружно вперед», газета «Нове життя», працює українське радіомовлення.

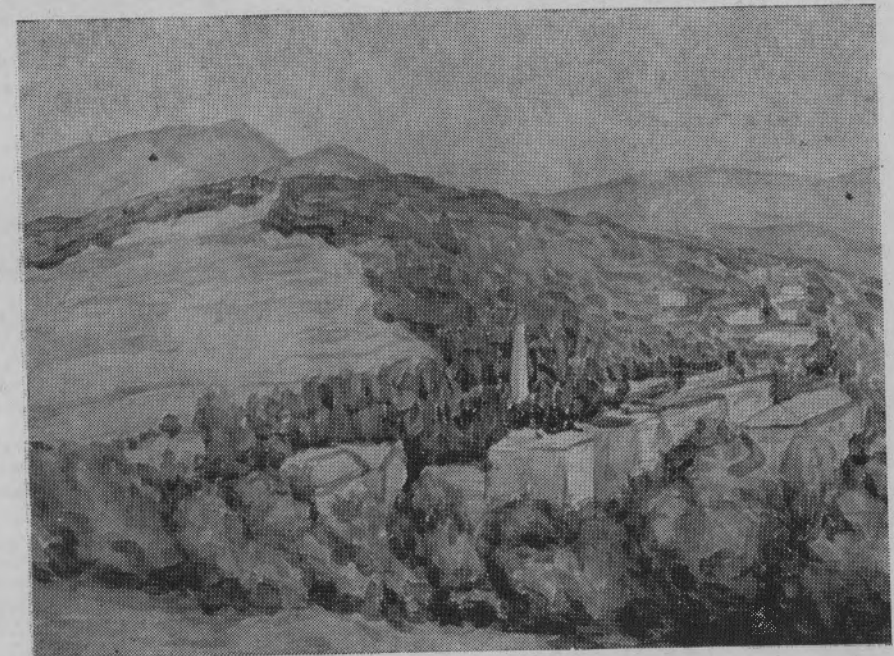
Велику культурно-освітню роботу серед населення проводить Культурна спілка ук-

раїнських трудящих ЧССР (КСУТ) і Музей української культури в Свиднику.

Широко відомі твори українських поетів, прозаїків і драматургів Пряшівщини — Ф. Лазорика, Ф. Іванчова, В. Зозуляка, С. Гостиняка, С. Макари, І. Мадинського та ін. Життя і труд українського населення Східної Словащини відбито в творах місцевих українських художників — С. Гапака, Е. Бісс-Капішовської, А. Гая, Д. Милого, Ю. Кресила, М. Чабали, І. Шафранка, М. Дия тощо. Успішно розвивається українське музичне мистецтво, що ґрунтується на народній творчості. Тут працює понад 200 українських колективів художньої самодіяльності. Серед них — музичні колективи при Пряшівському педагогічному інституті, Міжлабірецькому окружному будинку культури, драматичні колективи Пряшівської української гімназії та Свидницького міського осередку культури.

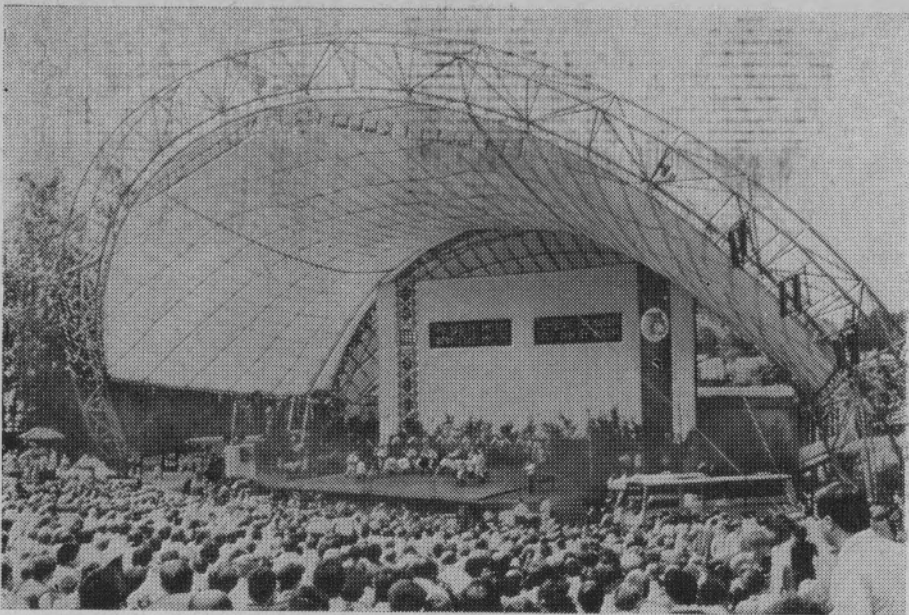
Широко відомий у ЧССР та за її межами Піддуклянський український народний

<sup>1</sup> Див.: Українська Радянська Енциклопедія. — Т. 12. — К., 1985. — С. 306.



Вид на Свидник. Мал. С. М. Музиченка. Папір, акварель. 1986.

Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5



Амфітеатр у Свиднику, де відбувалося XXXII свято культури українських трудящих ЧССР.  
Фото М. М. Гудака. 1986.

ансамбль, який пропагує музичне, співацьке і танцювальне мистецтво українського населення, а також інших національностей, що проживають в ЧССР. Ансамбль успішно виступав у Радянському Союзі, Болгарії, Франції та інших країнах.

Вельми популярний Пряшівський український народний театр. У його репертуарі — українська класична та радянська драматургія, твори місцевих авторів — В. Гайного, В. Зозуляка, І. Мадинського, а також російська і європейська класика, драматургічна спадщина чеського і словацького народів. Своїми успіхами театр завдячує плідній праці режисерів — Ю. Шерегія, В. Васильєва, Ю. Загребельського, Д. Янди, В. Петрушки, В. Баволяра, Й. Фельбаби, І. Іванча, М. Гойди, акторів Й. Корби, П. Симка, В. Гайного, А. Фабіяна, М. Поповича, хореографів В. Лібовицького, М. Немцовой, диригентів А. Левицького, Г. Куцка, О. Дутка, художників З. Новака, М. Брезина та ін.

На Пряшівщині проводяться щорічні фестивалі драми і художнього слова ім. О. Духновича у Снині та Сташині, культури і спорту в Міжлабірцях, співацьких колективів у Камйонці, свята пісні і танцю в Свиднику.

Свята в Свиднику відбуваються щоліта, починаючи з 1954 року. Як правило, вони тривають протягом трьох днів другої декади червня (п'ятниця, субота, неділя). Свята не обмежуються оглядом досягнень колективів художньої самодіяльності, а включають і тематичні виставки Музею української культури в Свиднику, наукові конференції з питань розвитку культури українського населення ЧССР, виставки художників-професіоналів та аматорів, дитячих малюнків, виступи аматорських драматичних колективів, Українського народного театру з Пряшева. Стали традицією символічні ватри, зустрічі з ветеранами Другої світової війни.

Кожне свято приурочується до визначних політичних подій або ювілеїв — річниць Великої Жовтневої соціалістичної революції, утворення СРСР, визволення Чехословаччини Радянською Армією від фашистських загарбників, Міжнародному року дитини та ін. Звідси й тематичні назви свят: «Подяка визволителям», «Квіти Батьківщини», «Вінок дружби», «Мелодії Карпат» тощо. Велика роль у чіткому, злагодженому проведенні Свят належить сценаристам — Ю. Сеньку, Ю. Прохазці, Ю. Дацку, І. Бабину, М. Немцовой, режисерам-постановникам І. Іванчу, Й. Фельбабі, П. Василеві, Н. Мигальовій, а також численним керівникам самодіяльних колективів, диригентам, хореографам, серед яких творчою активністю виділяються М. Бартко з Малого Липника, А. Бережник з Свидника, Г. Ванчик з Камйонки, М. Грега зі Сташина, А. Пчола та І. Стебіля зі Снини, Ю. Фецак з Кленової.

Репертуар колективів становлять народні пісні, танці, ігри, забави, уривки зі свят та обрядів — весіль, вечорниць, купальських розваг тощо. Кожен колектив виступає в своєму регіональному одязі з відповідним реквізитом — куделею, палицями, весільними «колачами» та «заставами». Ставляться і хореографічні композиції на сучасну тематику. Так, на ХХ Святі фольклорний колектив «Колос» з Удоля (керівник М. Фендя) виступив з композицією «Артільні дожинки», на XXVIII Святі ансамбль з Камйонки (керівник Г. Ванчик) поставив хореографічну картину «В Камйонському полі».

У фестивальну суботу або неділю, за традицією, після урочистої маніфестації вулицями міста учасники свята покладають квіти біля меморіалів полеглим героям на Дуклі та в Свиднику.

Свята культури українських трудящих ЧССР у Свиднику — яскрава демонстрація дружби і братерства народів, їх культур.

Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5

Часті гості тут і художні колективи з Радянського Союзу — Державний Закарпатський заслужений народний хор Української РСР, Заслужений ансамбль танцю «Юність Закарпаття» з Ужгорода, ансамбль «Явниба» з Латвійської РСР. Виступав тут і український хор з Варшави, словацький колектив «Жезляр» із Кошиць, чеський «Ясенка» — із Ветіна, угорський з Філяковських Біскуніч та ін.

Цього року XXXII Свято культури українських трудящих ЧССР у Свиднику, на яке зібралось понад 30 тисяч чоловік, тривало з 12 до 15 червня. Організаторами його, як і раніше, були Центральний Комітет Культурного союзу українських трудящих разом з Братиславським інститутом культури, відділом культури Східнославацького КНК та рядом інших інституцій. Свято було приурочене 65-й річниці заснування Комуністичної партії Чехословаччини, її XVII-му з'їздові, Міжнародному рокові миру та 35-й річниці заснування Культурного союзу українських трудящих.

В шести художніх програмах (найбільше в історії Свята) виступило понад 1300 самодіяльних митців, об'єднаних у 44-ох творчих колективах.

В неділю, 15 червня, в районі амфітеатру відбувся урочистий мітинг трудящих, на якому Голова ЦК КСУТ Ф. Ковач привітав делегацію центральних партійних, державних органів та національного фронту ЧССР, очолювану членом Президії та секретарем ЦК КПС Я. Яніком, делегацію Східнославацьких крайових партійних і державних органів на чолі з першим секретарем Східнославацького КК КПС Я. Пірчем, делегацію свидницьких окружних та державних органів, керовану першим секретарем ОК КПС Й. Біласом, радянського гостя, радника Посольства СРСР в ЧССР Л. Пукаса.

З урочистою промовою на мітингу виступив член Президії та секретар ЦК КПС Я. Янік, зі словом-вітанням звернувся до присутніх Л. Пукас. Від імені присутніх на мітингу було надіслано листа Чехословацькій Раді Миру в Празі.

Ще в переддень Свята, 11 червня, у Свиднику, в галереї ім. Д. Милого, було відкрито виставку «Радянська Україна у фотографіях», яка красномовно ілюструвала досягнення економіки та культури Української РСР в сім'ї братніх народів Радянського Союзу. У четвер, 12 червня, в рамках Свята в Міському осередку культури відбулися театральні вистави — інсценізації казки П. Ершова «Горбоколик» у виконанні аматорського колективу «Студент» Пряшівської української гімназії (керівник Д. Онуфрак, режисер І. Латта) і п'єси сучасного словацького драматурга Я. Соловича «Меридіан» (колектив Свидницького міського осередку культури, керівник В. Лаката, режисер І. Іванчо).

Наступного дня в приміщенні Свидницького адміністративного будинку відкрилася традиційна виставка дитячої творчості «Я малюю мир», а в Міському осередку культури прозвучав концерт «На славу партії», де виступили хори вчителів зі Свидника (керівник Я. Мелнік, диригент Ф. Летніцкі), Бардієва (керівник Я. Ванта, диригент — М. Прокіпчак), співацькі колективи «Дружба» зі Старої Лютовні (ке-

Нар. творчість та етнографія, 1986, № 5



Хата XIX ст. з с. Тополі Гуменної округи Східнославацького краю ЧССР.  
Музей української культури в Свиднику.  
Фото М. М. Гудака, 1986.

рівник та диригент М. Кмеч) та «Радість» з Камйонки (керівник та диригент О. Виростко), які виконали твори сучасних композиторів про партію, нове життя, а також народні пісні.

В суботу відбулась традиційна маніфестація учасників художньої самодіяльності й гостей, після якої було покладено вінки до меморіалу загиблим радянським та чехословацьким воїнам на Дуклянському перевалі. Потім до пізнього вечора на амфітеатрі виконувалися подальші програми Свята фольклорних колективів — «Ой, діточки, діточки». «З джерел наших предків» і «Заграйте, заграйте, гуслі яворові», що складалися з хорових і танцювальних композицій, окремих народних пісень і танців.

15 червня виконувалися програми Свята «Зустріч друзів» за участю гостей — словацького ансамблю «Шаришан» з Пряшева (керівник В. Федор), угорського колективу «Розмаринг» з Сені (керівник А. Чурилла), Піддукляньського українського народного ансамблю (керівник заслужений діяч культури А. Гнат) та заслуженого ансамблю танцю «Юність Закарпаття» (керівник М. Сусликов). Потім в скансені Музею української культури у Свиднику відбулась виставка традиційних ремесел і народного мистецтва (писанкарства, кошикарства, виробництва дотоканного полотна). Народні майстри А. Василенко з Ольки, І. Мохова зі Снакова, М. Зденцова з Гаваля продемонстрували своє вміння у виготовленні писанок, домашнього полотна, прядінні куделі. Учасники свята також ознайомилися зі зразками народної архітектури, інтер'єрами давніх селянських жител, хатнім начинням та знаряддями праці.

Завершила Свято програма «Про тебе, земле моя, співаю». На сцену виходять конференсьє О. Балла та О. Кучеренко, ведучи за руки хлопчика та дівчинку в барвистому народному вбранні. Вони символізують щасливу сім'ю, батьків, що передають у спадщину дітям набутий народної культури, щоб вони берегли і примножували їх. Фольклорні групи «Світанок» із Свидника (керівник І. Сорока), «Калинець» з Вишнього Орлика (керівник А. Дудеба), Піддукляньський український народний ансамбль та «Шаришан» з Пряшева, «Юність Закарпаття» з Ужгорода виконали вінок з українських та словацьких народних пісень і танців.

Закінчилося свято урочистою маніфестацією дружби народів, братерства культур.

С. М. МУЗИЧЕНКО  
Свидник, ЧССР—Київ



Українська суспільна наука зазнала тяжкої втрати. 6 серпня на 66-му році життя раптово помер відомий український радянський учений — фольклорист, літературознавець, історик української журналістики, фахівець в галузі книгодрукування на Україні, учасник Великої Вітчизняної війни, член КПРС з 1948 року, доктор філологічних наук, професор Олексій Іванович Дей.

Народився О. І. Дей 30 березня 1921 р. в с. Синявці Менського району Чернігівської області в селянській родині. 1938 року вступив до Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, який закінчив в м. Кзил-Орді, куди університет було тимчасово евакуйовано. З осені 1943 р. О. І. Дей як офіцер-артилерист перебував у діючій армії, брав участь у боях проти фашистських загарбників на 1-му Українському фронті. Після демобілізації з 1946 року працює в системі Академії наук УРСР.

З-під пера талановитого дослідника з'явилося більше 300 друкованих праць різного характеру, в тому числі понад 40 окремих видань. Особливо яскраво й переконливо проявився талант О. І. Дея з 1962 року на посаді завідуючого відділом фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР. З 1964 року О. І. Дей очолює редколегію 50-томного видання «Українська народна творчість» і протягом десяти років був головним редактором журналу «Народна творчість та етнографія». О. І. Дей входив до складу редколегії також багатьох інших важливих видань. Він був науковим керівником численних аспірантів і докторантів, організатором і виконавцем цілої низки наукових праць на актуальну тематику.

Значний внесок зробив О. І. Дей у вивчення літературного процесу, журналістики і видавничої справи на Україні. Це знайшло свій вияв у ряді праць — монографічних досліджень, покажчиків, окремих збірників, основними з яких є: «Українська революційно-демократична журналістика» (1959), «Книга і друкарство на Україні» (у співавт., 1964), «Словник українських псевдонімів та криптонімів. XVI—XX ст.» (1969), «Іван Франко і перша російська революція» (1955; 2-е вид. 1980), «Іван Франко: Життя і діяльність» (1981), «Історія української дожовтневої журналістики» (у співавт., 1983), «Іван Франко у спогадах сучасників» (у співавт., кн. 1, 1956; кн. 2, 1972).

Виняткове значення для української народознавчої науки мають праці О. І. Дея з галузі фольклористики: «Іван Франко — дослідник народнопоетичної творчості» (1953), «Іван Франко і народна творчість» (1955), «Сторінки з історії української фольклористики» (1975), «Поетика української народної пісні» (1978), «Народно-пісенні жанри» (вип. I, 1977; вип. II, 1983), «Українська народна балада» (1986) та ін.

Чимало збірників уклав О. І. Дей і видав у багатотомній науковій серії «Українська народна творчість», у популярних серіях «Пісні в записках письменників», «Бібліотека української усної народної творчості». Пильну увагу дослідника постійно привертала збирацька діяльність М. Гоголя, І. Франка, Марка Вовчка, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, М. Яцківа, М. Павлика, І. Нечуя-Левицького, Зоріана Дюленги-Ходаківського, братів Ф. та О. Бодянських та ін. Учений опублікував цілу серію видань українського фольклору, які фактично становлять окрему бібліотеку, — важливе джерело для подальших досліджень фольклору на Україні.

За активну участь у Великій Вітчизняній війні, у науковій і громадській роботі талановитий учений-комуніст був відзначений урядовими нагородами — орденами Вітчизняної війни II ступеня, Червоної Зірки, медалями, Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР; у 1975 році нагороджений срібною медаллю ВДНГ СРСР, а в 1983-у став лауреатом премії імені І. Франка Президії АН УРСР.

О. І. Дей був людиною щедрої душі: він постійно ділився своїми знаннями з аспірантами, колегами, з усіма, хто потребував його допомоги, активно і плідно працював у галузі вивчення різних ділянок культури українського радянського народу і спрямовував інших на цей шлях.

Світлий, незабутній образ авторитетного вченого, принципового дослідника-комуніста, доброго, мудрого порадника і вірного товариша назавжди збережеться у серцях його численних учнів, послідовників, колег, усіх тих, хто працював поруч з ним.

## Наші автори

**АФАНАСЬЄВ В. А.**, доктор мистецтвознавства, завідувач відділом образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор книги «Товариство південноросійських художників» (1961), «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» (1967), «Риси сучасності. Українське радянське образотворче мистецтво сьогодні» (1973), монографій про художників К. К. Костанді, Г. О. Ладиженського, П. О. Нілуся, С. А. Григор'єва, дослідження «Взаємозбагачення і зближення українського мистецтва з мистецтвом братніх радянських народів» (у співавторстві, 1977), один з авторів і редакторів 6-томного видання «Історія українського мистецтва» (1966—1970).

**ГРИГАС К. І.**, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Інституту литовської мови і літератури АН Литовської РСР, автор праці «Нарис литовського фольклору» (1963) (у співавторстві), «Литовські прислів'я» (1976) та ін.

**ДЕМ'ЯН Г. В.**, педагог, збирач народної поетичної творчості, автор статей з питань фольклорно-літературних взаємин.

**ЗАЙЧЕНКО В. В.**, завідувач відділом народного декоративного мистецтва Чернігівського історичного музею.

**НАЛЕПІН А. Л.**, кандидат історичних наук, вчений секретар сектору фольклору Інституту світової літератури ім. О. М. Горького, автор статей «Вивчення і викладання російського фольклору в університетах Великої Британії і США» («Советская этнография», 1981), «Вивчення російського фольклору в США» (в кн.: «Фольклор. Поетика і традиція», 1982) та ін.

**ОСТРОВСЬКИЙ Г. С.**, кандидат мистецтвознавства, член Спілки художників СРСР, автор праць «І. І. Труш. Нариси про життя та творчість» (1955), «Іван Франко і образотворче мистецтво» (1963), «Адальберт Михайлович Эрдели» (1966), «Йосиф Йосифович Бокшай. Монографія о жизни и творчестве украинского живописца» (1967), «Юзефа Богуславівна Кратохвиля-Відиська» (1967), «Владимир Патык. На родной земле» (1973), «Образотворче мистецтво Закарпаття» (1974), «Львов. Архитектурно-художественные памятники XIII—XX вв.» (1975, 1982), «Леопольд Левицкий» (1978).

**СМИРНОВ В. А.**, кандидат філологічних наук, доцент Івановського державного університету.

**ЧЕПЕЛИК В. В.**, кандидат архітектури, завідувач кафедри рисунка Київського інженерно-будівельного інституту.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 с. — М. К. Муха. Декоративний розпис. Папір, темпера. Черкаси. 1978. Фоторепродукція П. Н. Алексеєва. 4 с. — Т. П. Самець. Птах. Папір, темпера. Петриківка Дніпропетровської обл. 1985. Фоторепродукція І. Є. Перцова. НА ТИТУЛІ: О. О. Гасюк. Декоративне лляно. Полотно, вишивка. Вишнівка Чернівецької обл. 1985. У РУБРИКАХ: Зразки орнаментів сучасної народної вишивки і тканина.

РЕШЕНИЯ XXVII СЪЕЗДА КПСС — В ЖИЗНЬ. 3. Афанасьев В. А. Новые горизонты украинского изобразительного искусства. ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. 13. Чепелик В. В. Народные традиции и новаторство в архитектуре первых выставочных павильонов УССР в Москве. 19. Островский Г. С. К проблематике украинской народной живописи. 25. Зайченко В. В. Орнаменты вышитых рушников Черниговщины. КРИТИКА БУРЖУАЗНЫХ И БУРЖУАЗНО-НАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИХ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ. 32. Налепин А. Л. О некоторых методологических принципах и направлениях зарубежной фольклористики (На материалах исследований фольклора народов СССР). У ФОЛЬКЛОРИСТОВ БРАТСКИХ РЕСПУБЛИК. 36. Григас Ю. Я. У фольклористов Литвы. 42. Смирнов В. А. Фольклористы Переславль-Залесского края. ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ. 44. Черкашина Л. С. Радиовещание и пропаганда музыкального фольклора. 46. Крутенко Н. Г. Мастер керамики А. Ф. Селюченко. 48. Адруг А. К. Русский архитектор Дмитрий Аксамитов и Черниговский коллегіум. 51. Порицкая Л. А. Обрядовый знак дерева и его номинация. 53. Яремко Б. И. Музыкальные инструменты Гуцульщины. ПУБЛИКАЦИИ. 60. Демьян Г. Б. Иван Вагилевич об опрышках (К 175-летию со дня рождения писателя и ученого). ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ. 65. Рутковская О. В. Новые формы организации досуга. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. 69. Карпенко О. И. О фольклорном наследии Н. В. Гоголя. 72. Кравич Д. П. Ценное исследование по украинскому искусству. 73. Варганова Е. Г. Графическая интерпретация веснянок. 75. Регушевский Е. С. Книга о народной педагогике. 77. Алексеенко К. Ф. О важном виде домашнего рукоделия. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. 78. Байрак Я. Н. Современное гончарство Закарпатья. 80. Данилюк А. Г. Давнее народное строительство на родине Ивана Франка (конец XIX — нач. XX вв.). 82. Басанец Т. В. Глиняные изделия О. Г. Шиян. ХРОНИКА.

CONTENTS

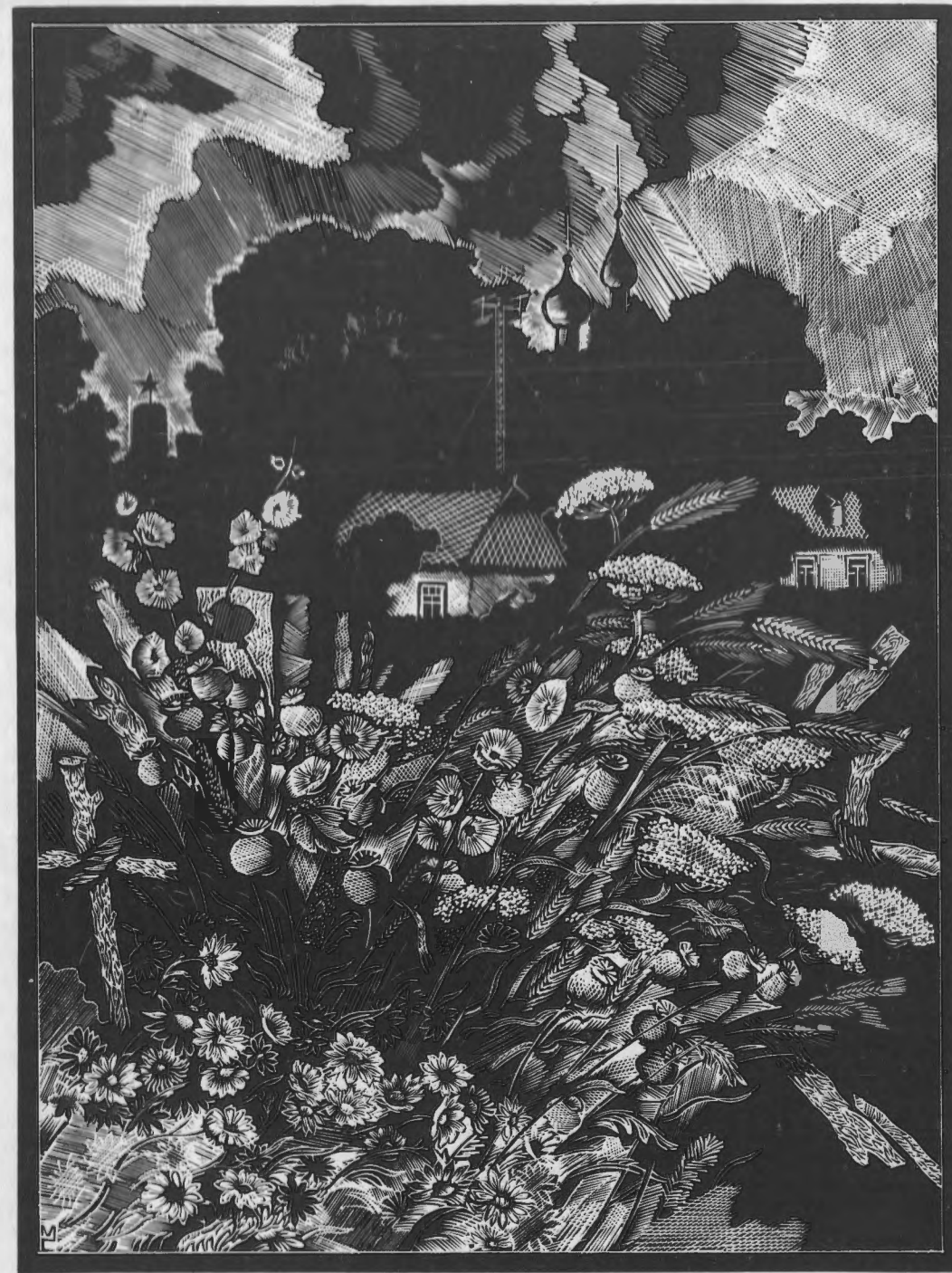
TO PUT THE DECISIONS OF THE 27th CONGRESS OF THE CPSU INTO LIFE 3. Afanasiev V. A. New Vistas of the Ukrainian Fine Arts. FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 13. Chepelik V. V. Folk Traditions and Innovation in the Architecture of the First Show-Pavilions of the Ukrainian SSR in Moscow. 19. Ostrovsky H. S. Problems of the Ukrainian Folk Painting. 25. Zaichenko V. V. Ornaments of Embroidered Towels from Chernihiv Area. CRITICISM OF BOURGEOIS AND BOURGEOIS-NATIONALIST IDEOLOGICAL CONCEPTIONS. 32. Nalepin A. L. Certain Methodological Principles and Trends of Foreign Folk-Lore Studies (Data of Studies in the Folk-Lore of the USSR Peoples). IN FOLK-LORE SPECIALISTS OF FRATERNAL REPUBLICS. 36. Hrihas Yu. Ya. In Folk-Lore Specialists of LITHUANIA. 42. Smirnov V. A. Folk-Lore Specialists in Pereslavl-Zalesky Region. TRIBUNE OF THE YOUNG RESEARCHER. 44. Cherkashina L. S. Broadcasting and Popularization of the Music Folk-Lore. 46. Krutenko M. H. O. F. Selyuchenko, A Skilled Craftsman of Ceramics. 48. Adruh A. K. Russian Architect Dmytro Aksamitov and the Chernihiv Collegium. 51. Poritska O. A. A Ritual Sign of the Tree and its Nomination. 53. Yaremko B. I. Musical Instruments of Hutsulshchyna. PUBLICATIONS. 60. Demijan H. V. Ivan Vahilevich About Opryshki (On the 175th Birth Anniversary of the Writer and Scientist). PROBLEMS OF AMATEUR THEATRICALS. 65. Rutkivska O. V. New Forms in Organization of Leisure. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 69. Karpenko O. I. From the Folk-Lore Inheritance of M. V. Hohol. 72. Kravich D. P. A Valuable Research of the Ukrainian Art. 73. Vortanova O. H. Graphic Interpretation of Vesnyankas (Spring Songs). 75. Rehushevsky E. S. A Book about Popular Pedagogics. 77. Oleksienko K. F. About an Important Form of Home Needlework. FROM OUR MAIL. 78. Bairak Ya. M. Modern Pottery of the Transcarpathian Area. 80. Danylyuk A. H. Ancient Folk Housing in Ivan Franko' Motherland (early 19th — late 20th century). 82. Basanets T. V. Earthenware by O. H. Shiyan. NEWS ITEMS.

Науковий редактор С. Д. Зубков  
 Редактори відділів І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак  
 Художні редактори Н. М. Абрамова, М. І. Стратілат  
 Технічний редактор Л. Б. Молдаванська  
 Коректор Є. І. Міхнова

Здано до набору 11.08.86. Підп. до друку 18.09.86. БФ 03120. Формат 70×108/16. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 12,13. Обл.-вид. арк. 12,14. Тираж 5000 пр. Зам. 0-108.

Журнальне виробництво РВО «Поліграфкінга», 252030, Київ 30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 5 (201), сентябрь—октябрь, 1986. Научно-популярный журнал Института искусствознания, 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 «Поліграфкінга», 252030 Киев 30, ул. Леніна, 19.



М. І. Стратілат. Вже осінь стелиться в траві. Гравюра. Київ. 1985.

## НАУКОВА ДУМКА

