ISSN 0130-6936

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

N1 1987

Родина майстрів лозоплетіння Чухняй.
Із Закарпатської обл.
Фото. 1986.

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

N1 (203) 1987
січень-лютий

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

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

3 *Ляшенко І. Ф.* XXVII з'їзд КПРС і активізація творчої діяльності мас

В ЄДНАННІ З БРАТНІМИ КУЛЬТУРАМИ

12 *Гребінь І. Ф., Маруневич М. В., Чоботар С. С.* Відображення молдавсько-українських етнокультурних взаємовпливів у народному житлі

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

18 *Федака П. М.* Залежність між формами сім'ї і народного житла в українських Карпатах (друга половина XIX—початок XX ст.)
25 *Дудко В. І.* Митрофан Олександрович як фольклорист і етнограф

У ФОЛЬКЛОРИСТІВ БРАТНІХ РЕСПУБЛІК

32 *Федосик А. С.* Основні напрямки роботи білоруських фольклористів
35 *Ботезату Г. Г., Морару С. Г.* Здобутки молдавської фольклористики

ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

39 *Сироткін В. М.* Прислів'я та приказки як джерело вивчення етико-правових звичаїв і уявлень українського народу
43 *Никорак О. І.* Тенденції розвитку сучасного ткацтва Карпатського регіону
46 *Завада В. Т.* Народні традиції в монументальному дерев'яному будівництві українського Полісся
52 *Ковач А. А.* Паралелі однієї карпатської балади
56 *Микитенко О. О.* Сербські тужбалиці як жанр традиційного фольклору

НАРОДНІ ТАЛАНТИ

62 *Найден О. С.* Художні традиції та індивідуальний фактор у творчості майстрів декоративного розпису

© Видавництво «Наукова думка», «Народна творчість та етнографія», 1987

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

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

68 *Гассанова Н. С.* Гобелени Івана Литовченка

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

73 *Федорук О. К.* Монографія про український фарфор
74 *Бараг Л. Г.* Книга про усні народні оповідання
76 *Шабліовський В. Є.* Доробок румунських пареміографів
78 *Федоренко Д. Т.* Пісні про Георгія Димитрова

ХРОНІКА

80 *Тримбач С. В.* Художня культура як фактор прогресу соціалістичного суспільства
82 *Гламазда М. М.* Свято літератури і мистецтва
83 *Гуць М. В.* Хорові концерти в Києві
84 *Жоголь Л. Є.* Виставка творів трьох народних майстрів
85 *Вардзарук Л. Д.* На святі ремесел та фольклору Івано-Франківщини

З НАШОЇ ПОШТИ

86 *Шахова Л. Я.* Майстер художньої кераміки Яків Падалка
87 *Латанський С. В.* Килимарниця Марина Гордова
88 *Яківчук А. Ф.* Майстер вишивки Ольга Курик
89 *Моздир М. І.* Світ образів Василя Шпака
91 *Орел Л. Г.* Поезія хліборобської праці
92 *Бугаєвич І. В.* Співець із Лавіркового
93 *Дегтярьов М. Г.* Господарська споруда XVIII ст. в Києво-Печерській Лаврі

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,
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. ФЕДОРУК,
Н. С. ШУМАДА

Адреса редакції:
252001, МСП, Київ-1,
вул. Кірова, 4
Телефон
228 58 73

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

XXVII З'ЇЗД КПРС І АКТИВІЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАС

14 лютого 1987 року Іванові Федоровичу Ляшенку виповнилося 60 років. Доктор мистецтвознавства, завідуючий відділом теоретичних проблем художнього розвитку мас Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, член Спілки композиторів СРСР, учасник Великої Вітчизняної війни, автор багатьох книг, численних публікацій у колективних монографіях, наукових збірниках, всесоюзних та республіканських журналах, лауреат Першого всесоюзного музикознавчого конкурсу та премії ім. Б. В. Асаф'єва, Республіканської премії в галузі літературно-художньої критики І. Ф. Ляшенко належить до числа провідних радянських музикознавців-естетиків.

Учений розробляє питання теорії і практики розвитку сучасного музичного мистецтва, висвітлює філософські та художньо-естетичні проблеми радянської музики, специфіку її ідейного впливу на людину, складні й суперечливі явища світової музичної культури. Велика заслуга І. Ф. Ляшенка і у визначенні закономірностей та характеру розвитку розмаїтих національно-традиційних, фольклорних явищ, їх зближення й взаємозбагачення у багатонаціональній радянській та світовій музичній культурі. Ряд праць присвячено викриттю негативних рис масової буржуазної музичної культури. Все це, зокрема, становить зміст музикознавчо-теоретичних праць вченого «Естетика ленінізму і питання музичної культури» та «Интернационализм советской музыкальной культуры: традиции и современность».

Протягом своєї багаторічної наукової діяльності І. Ф. Ляшенко виховав багато учнів, які нині успішно працюють на музикознавчій ниві, брав участь у багатьох науково-теоретичних міжнародних, всесоюзних та республіканських конгресах, конференціях, семінарах. Його праці здобули широке визнання серед музикознавчих та композиторських кіл Болгарії, Куби, НДР, Чехословаччини.

Редакція журналу «Народна творчість та етнографія» з нагоди шістдесятиріччя вітає свого постійного автора, бажає йому творчих успіхів та нових наукових досягнень. Нижче подаємо статтю вченого, присвячену проблемам сучасного розвитку художньої самодіяльної творчості та народного мистецтва.

У схваленій на XXVII з'їзді нашої партії Програмі КПРС (новій редакції) великого значення надається більш активному прилученню найширших мас трудящих до художньої творчості. «Сфера культури,— відзначається у партійній Програмі,— покликана задовольняти дедалі зростаючі запити різних категорій населення, забезпечувати необхідні можливості для самодіяльної художньої творчості народу, розвивати здібності, збагачувати соціалістичний спосіб життя, формувати здорові потреби й високі естетичні смаки» [1].

З цього погляду критерієм і провідною тенденцією розвитку художньої культури нашого багатонаціонального соціалістичного суспільства є поглиблення та розширення соціальних функцій народного й професіонального мистецтва, що зумовлюється зростанням естетичних потреб всіх членів суспільства.

[1] Матеріали XXVII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу.— К., 1986.— С. 167.

При цьому слід мати на увазі, що естетична потреба в мистецькому самоутвердженні, самовиявленні й самовдосконаленні особистості визначається не тільки і навіть не стільки досягненням стану соціально-психологічної компенсації на рівні актів художнього сприйняття і, ширше, споживання. Її незрівнянно важливіша властивість — стимулювання творчої активності соціума (суспільної людини, групи людей тощо) та етносу (народності, нації) як колективних суб'єктів доцільної, тобто цілепокладаючої діяльності в усіх сферах нашого життя.

У даному випадку при аналізі відповідно соціо- і етнокультуротворчих процесів виникає необхідність в оперуванні такими філософськими поняттями як «цілепокладання» та «ідеал». Структура першого з них складається з «цілеформування» та «цілереалізації», другого — з діалектичної тріади «минуле — теперішнє — майбутнє». За їх допомогою має здійснюватися науково обгрунтоване соціально-економічне та культуротворче прогнозування в системі управління. Сьогодні цей напрям науки перебуває поки що у стані становлення [2].

Ефективність поєднання досягнень науки і техніки з перевагами реального соціалізму в багатьох випадках залежить від наміченого XXVII з'їздом КПРС курсу на прискорення розвитку країни і перебудову системи соціального управління і планування. Особливо гостро стоїть питання про формування активності в контексті розумних духовних потреб (беручи до уваги і принципову ленінську позицію про необхідність включення в пізнання і освоєння світу практичної діяльності як суспільної потреби, як визначення того, що необхідно людині).

Суспільна необхідність в художньо-естетичній діяльності сягає своїм історичним корінням вглиб цивілізації, у якій відбиваються загальні закономірності людських потреб.

К. Маркс і Ф. Енгельс дали діалектико-матеріалістичне обгрунтування даної закономірності, а В. І. Ленін визначає її як «закон підвищення потреб» [3], маючи на увазі діяльність, спрямовану на створення суспільних багатств.

Згідно з законом підвищення потреб, соціальний механізм їх розвитку (із задоволенням потреб нижчого рівня активізуються вищі потреби) специфічно проявляється в процесі художньої практики, у діалектиці цілеформування і цілереалізації ідеалів, пов'язаних із створенням (опредмечуванням) і засвоєнням (розпредмечуванням) цінностей художньої культури.

Породжені всією системою суспільного виробництва, естетичні потреби відбивають об'єктивну й історичну необхідність на певному рівні гармонійного розвитку особистості. В цьому розумінні категорія «естетична потреба» — одна з найширших — характеризує «реальний стан, можливості (потенції) розвитку естетичної свідомості, і не тільки в один з моментів її існування, а в будь-який з її періодів на будь-якому рівні. Інші естетичні категорії відносяться до неї і вступають з нею в певний ієрархічний зв'язок в залежності від того, як вони включаються в процес реалізації «опредмечування» естетичної потреби, яким є ступінь їх сприяння розвитку естетичної свідомості, ступінь їх цільової і функціональної відповідності» [4].

Як своєрідна рушійна сила свідомості, естетична потреба в кінцевому рахунку «дає початок естетичному відношенню, формує його напрямок і зміст» [5] у відповідності з ідеальними цільовими настановами певних соціальних або етнічних колективів.

Естетична потреба в галузі засвоєння художніх цінностей здатна переростати в художню потребу їх створення, у потребу виробництва предметів естетичної насолоди.

[2] Див.: *Яценко А. И.* Целеполагание и идеалы.— К., 1979.
[3] *Ленін В. І.* Повне зібр. творів, т. 1.— С. 95.
[4] *Семашко А. Н.* Художественные потребности и их развитие у молодежи. — К., 1977.— С. 14.
[5] *Там же.*— С. 14.

В діалектичній взаємодії цінностей і потреб бере участь увесь соціально-психологічний механізм, що складається з таких рушіїв людської поведінки як інтереси, мотиви, орієнтації, настанови, рішення, дії. Усі вони за принципом наростаючої активності «працюють» на певні потреби, як матеріальні, так і духовні, створюючи відповідний ланцюг естетичних інтересів, мотивів, орієнтацій, настанов, рішень, дій. Естетичні потреби виступають як здатність і прагнення людини засвоювати і освоювати, тобто привласнювати художні цінності, розпредмечувати їх через сприйняття творів відповідних жанрів, стилів, шляхом отримання певних знань про них і т. п.

Розуміння суб'єктом об'єктивних художніх потреб як необхідності подолати невдоволення досягнутим у власному естетичному розвитку і є тією дієвою силою, яка штовхає людину до певних, усе більш активних форм творчої життєдіяльності.

З цього погляду естетичні потреби як джерело художньої активності є своєрідним активно-творчим, випереджаючим, або точніше, цілепокладаючим відображенням дійсності в специфічній, художньо-образній сфері життєдіяльності.

У відповідності із законом зростання потреб у радянській психологічній науці виділяються такі тенденції і фактори їх розвитку як розширення, вдосконалення, спеціалізація; із відносним задоволенням потреб одного (практично нижчого) рівня активізуються потреби інших, вищих рівнів. При цьому природні мають певну (раціональну) межу насичення. Інші соціогенні потреби, по суті, безмежні, і конкретні шляхи їх активізації повністю залежать від соціальних умов.

У сучасних умовах вдосконалення соціалізму «КПРС ставить завдання піднести добробут радянських людей на якісно новий ступінь, забезпечити такі рівень і структуру споживання матеріальних, соціальних та культурних благ, які найбільшою мірою відповідатимуть цілям формування гармонійно розвинутої, духовно багатої особистості, створення необхідних умов для повного розкриття здібностей і талантів радянських людей в інтересах суспільства» [6].

Отже, суспільство висуває на перший план вищі — духовні, морально-естетичні потреби. Вони не обмежуються засвоєнням і освоєнням існуючих потреб (знань, норм поведінки, зразків мистецтва і т. п.), а неодмінно тяжіють до творчих змін середовища і самих себе: до створення нових цінностей, вдосконалення засобів задоволення постійно зростаючих потреб і оволодіння новими цінностями.

Це означає також, що суспільно корисна діяльність художньої інтелігенції в системі підбору і пропаганди естетичних цінностей не єдина форма задоволення естетичних потреб трудящих і формування нових, більш високих потреб. У духовній сфері радянського способу життя зростання естетичних потреб всієї маси індивідуумів усе помітніше переростає в джерело небаченого досі піднесення їх художньо-творчої активності.

Художня культура соціалізму позначена неухильним прогресом взаємодії, взаємозбагачення і інтеграції професіонального мистецтва і народної художньої творчості. Вона включає не тільки присвоєння (засвоєння) вже створених художніх цінностей, але й саму діяльність по їх створенню, що сприймається і як самоціль, і як фактор примноження духовних багатств суспільства, поповнення його інтелектуального, художнього потенціалу. Останній реалізується за рахунок неухильного збільшення числа активних творців з народу. Відбувається інтенсивний процес розширення соціальних функцій художньої культури, літератури, мистецтва на основі масової творчої активності, що виявляється в небувалому розквіті самодіяльно-художньої творчості трудящих. При цьому в умовах науково-технічної революції і органічного поєднання її досягнень з перевагами реального соціалізму художня творчість мас стає усе більш значним прискорювачем соціального прог-

[6] Матеріали XXVII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу.— С. 179.

ресу, благотворно впливаючи, в свою чергу, на науково-технічний прогрес, гуманізуючи його ізсередини, з боку творців матеріальних і духовних благ.

На сучасному етапі соціалістичної культурної революції ленінська партія бере на озброєння комплексний підхід до визначення шляхів і перспектив взаємодії НТР і духовної культури. На відміну від дегуманізованого капіталістичного світу, науково-технічна революція на соціалістичній основі наповнюється новою гуманістичною суттю, не мислимою без високого рівня естетичного розвитку кожного члена суспільства, що будує комунізм. І тому цілком закономірно «держава,— як сказано в статті двадцятій Основного закону СРСР,— ставить собі за мету розширення реальних можливостей для застосування громадянами своїх творчих сил, здібностей і обдарувань, для всебічного розвитку особи»[7]. До здійснення цієї програмної мети тяжіє вся соціальна творчість радянських людей, в тому числі й естетична. Причому, остання не обмежується суто художньою сферою (літературою, театром, живописом, музикою і т. п.),— вона охоплює також матеріально-практичну діяльність і в процесі комуністичного будівництва поступово набуває універсального характеру як соціальна творчість за законами краси.

Показовим щодо цього є підвищення в трудових колективах ролі людського фактора, усвідомлення його значення як для соціально-економічного розвитку нашої країни, так і для вдосконалення радянського способу життя. Примножуючи досягнення своїх попередників — ударників перших п'ятирічок, усе ширші кола трудящих вже не задовольняються виключно виробничими показниками (хоча вони й залишаються вирішальними). Їх гасло в соціалістичному змаганні, в русі за комуністичну працю передбачає, крім виробничих цілей, комплекс інших зобов'язань відносно екологічної культури, фізичної досконалості і моральної краси, естетизації праці і всього соціального середовища. Така перебудова — свідчення того, що людський фактор, про який ішлося на XXVII з'їзді КПРС, не просто факт історичної зустрічі праці і культури, а реалізація двоєдиного процесу наближення праці до культури і культури до праці. З цим процесом пов'язана також система вдосконалення масового, загальнонародного самодіяльного художнього руху.

Прогрес спостерігається як у кількісних, так і в якісних показниках розвитку народного мистецтва, зокрема на Україні, де різними формами художньої самодіяльності охоплений кожний десятий громадянин.

Сучасний стан масового культуротворчого руху характеризується інтенсивним ростом виконавської майстерності його учасників, підвищенням ідейно-художнього рівня самодіяльної творчості. Відбувається неухильний процес наближення художньої самодіяльності до рівня професіонального мистецтва.

Кількісні і якісні зрушення в художньо-естетичному самовираженні мас не виключають нових форм соціального функціонування самодіяльного мистецтва в соціалістичному суспільстві. Йдеться про те, що воно із самоцілі, з фактору творчого самовияву художньої активності особистості перетворюється на засіб естетичного виховання інших творців і споживачів мистецтва. В такому випадку учасники художньої самодіяльності, аматори мистецтва за соціальним призначенням своєї творчості нічим не відрізняються від професіональних митців, часто виступаючи з ними в тих самих концертах, на такому ж високому рівні. Їх творча активність набуває характеру другої професії. І це цілком закономірний процес, пов'язаний з інтеграцією ознак народної самодіяльної і професіональної творчості на основі єдиного художнього розвитку суспільства. Це прояв закону зростання потреб в галузі художньої діяльності мас.

[7] Конституція (Основний Закон) Союзу Радянських Соціалістичних Республік.— К., 1977.— С. 11—12.

Суспільна функція художньої самодіяльності не вичерпується лише тим, щоб нести художню культуру в маси, щоб одна — менша частина суспільства, обслуговувала другу — більшу частину. Із здійсненням програми комуністичного будівництва вона покликана залучити весь народ до активної участі в естетичному самовдосконаленні.

Як уже відзначалося, найхарактернішою ознакою суспільно-культурних перетворень в умовах реального соціалізму є максимальна актуалізація художньо-творчої активності мас.

Це означає, що в сучасному розвинутому соціалістичному суспільстві на основі творчості народних мас відбувається процес інтеграції функцій створення, інтерпретації і засвоєння художніх цінностей, свого роду їх згортання, синкретизація (або, умовно кажучи, фольклоризація), у якій в системі «композиторська творчість — виконавське мистецтво — слухацьке сприйняття» закономірне зростання музичних потреб народу породжує активну взаємодію і злагодженість усіх названих елементів цієї системи, де, за визначенням В. І. Леніна, «жива творчість мас — ось основний фактор нової громадськості»[8].

Ця складна культуротворча система починає функціонувати як найдовершеніша соціально-естетична цілісність, де — скористаємося висловом А. В. Луначарського — «братерське спілкування між всіма побратимами по творчо-людській діяльності набуває характеру незвичайного напруження і блискучого буття»[9].

В соціалістичному суспільстві становлення нової комуністичної культури відбувається в процесі подолання малих і великих труднощів. Якщо на вихідних позиціях культурної революції найбільші труднощі становило подолання реальних суперечностей між високим інтелектуальним рівнем професіональної культури і дійсним станом духовного розвитку народних мас, то сьогодні, на сучасному етапі культурної революції, виникають труднощі і суперечності іншого характеру, зокрема зростання духовних потреб починає випереджати реальні можливості, що надаються установам культури.

В результаті досягнутий в XI п'ятирічці рівень самодіяльної художньої творчості на сьогодні вже не відповідає загальноосвітньому і культурному рівню трудящих. Так, починаючи з 1982 р., на Україні стала зменшуватись кількість колективів художньої самодіяльності, а отже, і кількість учасників у них[10].

Таке становище виявляє недоліки в галузі матеріального та технічного забезпечення клубних закладів. В XII п'ятирічці особливу увагу буде звернено на матеріальну базу закладів культури і мистецтва. Передбачається розширити мережу районних і сільських Будинків культури, особливо в нових населених пунктах.

Відповідно до перебудови, що проводиться партією в галузі виробництва, управління, науки і культури, в самодіяльній творчості, в її структурних складових і організаційних підрозділах повинні також відбутися зміни.

Цей процес у своєму розвитку має певні суперечності, що криються в об'єктивних закономірностях суспільної перебудови і суб'єктивних організаційних і оціночних підходах до самодіяльної творчості.

Як відомо, основним її показником була і залишається масовість. Нині практика комуністичного будівництва виявляє певну недосконалість такого екстенсивного підходу, застерігає від загрози суто формального тлумачення поняття масовості.

У сучасний період, коли взято курс на підвищення продуктивності праці, інтенсифікацію виробництва, зміцнення дисципліни, оцінку праці

[8] *Ленін В. І.* Повне зібр. творів, т. 35.— С. 53.

[9] *Луначарский А. В.* Основы художественного образования // Октябрь и музыка, 1977.— С. 31.

[10] Особливо це помітно у Волинській, Житомирській, Одеській і Чернігівській областях. В цілому по республіці кількість учасників скоротилась на 603,7 тис. чоловік. Цей спад відбувся в найбільш традиційних і розвинутих жанрах художньої самодіяльності. Див.: Цільова комплексна програма Міністерства культури УРСР «Самодіяльна художня творчість мас Української РСР в 1986—1990 рр.» — К., 1986.

за реальною віддачею і т. ін., в центрі уваги стають якісні показники. Поряд із масовістю (щодо самодіяльної творчості — це позитивний фактор) виникають проблеми визначення критерію якості тим більше, що в самодіяльній художній творчості результат спрямований не на вузько професіональне мистецтво (в нього свої соціальні функції), а на більш широку духовну сферу життєдіяльності.

Звернемо увагу й на об'єктивні — виробничі, соціально-побутові — фактори і тенденції. З підвищенням інтенсивності виробництва, продуктивності праці, реальної віддачі кожного працівника збільшується творче навантаження безпосередньо на робочих місцях, витрачається більше нервової, фізичної, розумової, інтелектуальної «творчо-виробничої» енергії. В цих умовах у людини залишається менше енергії для творчості в системі організованої самодіяльності. Частину цієї енергії поглинає фізкультура і спорт для відновлення й зміцнення здоров'я, частина йде на сімейно-побутові потреби, частина — на заняття самодіяльною творчістю в домашніх умовах. У зв'язку з цим перспективним видається виявлення й заохочення людей, що займаються самодіяльною творчістю самостійно. Очевидно, якщо врахувати й виявити цей контингент, то тривожні втрати в «масовості» будуть не такими вже й великими. З цього погляду слід відзначити як позитивну тенденцію до утворення малих камерних колективів, до «авторської самодіяльної творчості», розповсюдження її «сімейно-побутових» форм, що інколи не мають прямих аналогів у професіональній художній творчості. Підвищення інтересу до цих явищ, увага до них з боку органів культиру, без сумніву, принесе користь самодіяльній творчості в цілому [11].

Доступність засобів масової комунікації, їх вдосконалення й розповсюдження у вигляді побутової радіо-електронної апаратури (ПРЕА) закономірно веде до інтимізації побуту як у місті, так і на селі. Це також пов'язано із якісними змінами в суспільно-комунікативній поведінці людей. Кількісне збільшення міського населення, зближення села з містом на основі технізації та індустріалізації, зміни характеру обміну й розподілу праці ведуть до зміни форм позавиробничого спілкування — його масифікованих форм на *структуровані*. Цю обставину починають враховувати в клубній роботі, тим самим узгоджуючи її з факторами соціальної реальності.

Щодо власне самодіяльного мистецтва, то тут, як засвідчує практика, народжується новий, більш диференційований підхід. Різні його види, жанри, форми не однакові в ціннісно-естетичному плані, специфічні за організацією та характером виконання. Тут оціночні критерії потребують поглиблення методології і вдосконалення методики. В одних випадках доцільні соціально-творчі критерії оцінки, в інших — художньо-творчі, в третіх — результати, що є підсумком двох названих критеріїв, і в усіх випадках передусім має бути визначальним людський фактор.

У цьому розумінні ієрархічний розподіл колективів на народні та ненародні тими методами, коли береться до уваги лише зовнішній бік справи, дещо застарілий, не враховує сучасної суспільної реальності, нових форм і способів суспільного функціонування самодіяльної художньої творчості.

Природно, що самодіяльна художня творчість також потребує заохочення. Однак, на наш погляд, воно повинно набути більш досконалої форми. Інколи складається враження, що кампанії оглядів та конкурсів є ніби самоціллю, начебто самодіяльна творчість існує лише заради цих заходів. Проте, суспільна користь, яку вона приносить, вимірюється не тільки цими мірками. Вона — у повсякденній копіткій роботі по духовно-естетичному вихованню і розповсюдженню в масах духу творчості, в насиченні робочого й вільного часу індивіда творчим змістом.

[11] Про це свідчить Цільова комплексна програма Міністерства культури УРСР «Самодіяльна художня творчість мас Української РСР в 1986—1990 рр.».

Вивчаючи особливості цілісного, гармонійного розвитку особи в умовах поєднання науково-технічної революції з перевагами соціалізму, радянська наука має в своєму розпорядженні великий арсенал знань про роль духовного виробництва, науки і культури в розвитку соціальної й творчої активності трудящих, про зростання їх освітнього рівня, професійної підготовки, ідейно-естетичні позиції. Проте залишається ще недостатньо вивченою суспільна значимість художньо-творчої діяльності людей в умовах науково-технічної революції, її внесок у формування творчих здібностей особи. Тим часом від аналізу взаємодії науково-технічної революції і художньої активності мас залежить не тільки поступальний розвиток самодіяльного мистецтва, як невід'ємної частини життєдіяльності народу, але й внесок у підтримання гармонії й цілісності між такими нерозривними складовими людського буття як раціональне — емоційне, інтелектуальне — чуттєве, творче — репродуктивне, що, зрештою, є важливою умовою подальшого розвитку керівництва процесами прискорення і перебудови.

Розгляд людського фактора як центральної ланки даних процесів є головною умовою визначення критеріїв оцінки тих змін, що вносить науково-технічний прогрес у розвиток художньої культури соціалістичного суспільства. З цих позицій слід розглядати і зворотний вплив народної художньої тврочості на науково-технічний прогрес, а також вести пошуки методів керування розвитком цієї творчості в сучасних умовах вдосконалення соціалістичного суспільства в світлі настанов з'їзду. На сучасному етапі комуністичного творення при сприятливій дії наслідків науково-технічної революції на використання вільного часу трудящими, на зростання їх загальнокультурного і художньо-естетичного рівня змінилися критерії підходу до розуміння і призначення художньої культури. Під впливом зростаючих потреб трудящих у реалізації художньо-творчої ініціативи, соціалізації естетичних переживань, підвищенні своєї особистої культури змінюється внесок художньої самодіяльності в духовну скарбницю соціалізму, поглиблюються й переосмислюються її функції у вихованні людей, посилюється вплив на процеси естетизації дозвілля й відпочинку трудящих.

На основі нових соціально-економічних стимулів розвитку творчої ініціативи і, як наслідок, піднесення культурного рівня радянської людини масова художня самодіяльність перетворилась на структурно складне художньо-культурне явище, у якому є місце для створення художніх цінностей, для художньої освіти людей, збереження і примноження фольклору, пропаганди надбань мистецтва серед широких мас, залучення талановитих людей до професіонального мистецтва, до керівництва культурними процесами, художньо-естетичної організації масових, колективних і сімейних свят, гулянь, радянських обрядів.

Багатоаспектність, поліфункціональність художньої творчості мас стала причиною того, що для її характеристики й пов'язаних з нею явищ вживаються такі поняття як «самодіяльне мистецтво», «народна самодіяльність», «аматорське мистецтво», «непрофесіональне мистецтво», «народне мистецтво», «народна самодіяльна творчість», «художня творчість мас», «самодіяльна художня творчість» та ін. Ці терміни відбивають лише окремі властивості та грані унікального явища, яким є художня самодіяльність. Не всі вони з повною глибиною розкривають смисл художньої самодіяльної творчості. Деякі з них певною мірою умовні. В цілому ж перераховані терміни дають уявлення про самодіяльну творчість як вільну художню діяльність, що грунтується на потребах художньо-образного самовираження особи.

У синтезі цих понять простежується три смислових значення художньої самодіяльності.

Перше полягає у тому, що ми маємо справу з добровільною, самоініціативною діяльністю, вільним волевиявленням широких мас у галузі самодіяльної творчості.

Друге вказує на те, що цілепокладаюча діяльність мас має творчий характер. Це така сфера суспільної діяльності, де людина може вільно

виявляти і розвивати свої творчі здібності, висловлювати своє естетичне ставлення до навколишнього світу за допомогою художнього мислення.

Третій аспект підкреслює зв'язок художньо-творчої активності мас з мистецтвом, вказує на причетність учасників художньої самодіяльності до створення зразків мистецтва, на його виконавську пропаганду.

Незважаючи на досить широкий зміст визначень предмета художньої самодіяльності, слід зауважити, що її масштаби й значення переросли межі традиційного розуміння. У період бурхливого розвитку масових комунікацій та інших наслідків науково-технічної революції, широкого впровадження художніх елементів у виробництво, побут та відпочинок людей значення і зміст художньої самодіяльності не обмежуються тільки художньо-творчою діяльністю в галузі мистецтва. Справді, деяка частина цієї діяльності пов'язана із створенням шедеврів на рівні класичного народного мистецтва або високохудожніх зразків у дусі класичних професіональних традицій композиторської творчості та виконавського мистецтва. Значна ж її частина спрямована передусім на піднесення рівня культури учасників художньої самодіяльності, на задоволення їх потягу до пізнання та краси, потреб у творчості. У цьому розумінні художня самодіяльність, з одного боку, виступає як механізм відбору найбільш талановитих людей у професіональне мистецтво, а з другого — «роль художньої самодіяльності не є ведучою в системі покладених на неї функцій. Зміцнення ж цих функцій часто приводить до того, що учасники відносно непогано оволодівають виконавською технікою співу, танцю, акторської гри та ін., але не завжди стають тонкими, кваліфікованими цінителями прекрасного» [12].

У світлі сказаного відзначимо ті якісні специфічні аспекти й ознаки художньої самодіяльності, що визначають її як загальнокультурне й виховне явище радянського способу життя, як систему художньо-творчого розвитку особи, складову частину духовної культури соціалізму, тісно пов'язану з іншими її елементами. Найважливіші серед них: а) самоініціативна непрофесіональна культурно-освітня і естетична діяльність мас, що здійснюється за власним бажанням та інтересом; б) активне включення трудящих у процеси виконання, співтворення і пропаганди творів мистецтва; в) масова форма загальнокультурної і художньої освіти; г) тісний зв'язок художньо-творчої діяльності мас із їх професійною працею, побутом і культурою дозвілля; д) взаємодія масової художньої творчості з професіональним мистецтвом, фольклором, засобами масової комунікації; е) переплетіння, синкретичність основних видів людської діяльності: культурно-просвітительської, художньо-образної, ідейно-естетичної, комунікативної.

Ці властивості можна вважати системотворчими, оскільки вони відображають культурологічну специфіку художньої самодіяльності, розкривають її природу, вказують на місце в загальній системі ідейно-естетичного виховання. Виявлення цих властивостей художньо-творчої активності мас дає змогу не тільки уточнити понятійний апарат, але й простежити особливості та шляхи її подальшого вдосконалення, врахувати вплив на неї інших суспільних факторів, виявити невикористані резерви виховного впливу на особу.

Отже, художня самодіяльність — це масовий культуротворчий рух, спрямований на підвищення соціальної і художньої активності особи, на її ідейно-естетичний розвиток у поєднанні освіти, навчання та виховання, на створення та пропаганду цінностей мистецтва, на естетизацію різних сфер соціалістичного способу життя — побуту, відпочинку і спілкування людей у вільний час.

[12] *Соколовский Ю. Е.* Вопросы методологии художественной самодеятельности // Вопросы теории и практики культурно-просветительской работы. Тематический сборник трудов МГИК.— М., 1974, вип. 1.— С. 74.

Тільки на основі повного врахування особливостей художньої самодіяльності, різноманітності її соціально-культурних аспектів і проявів можна зробити правильний аналіз тенденцій її розвитку, виявити особливості впливу науково-технічного прогресу на масові художні процеси соціалістичного суспільства, намітити шляхи подолання негативних явищ у розвитку самодіяльних колективів.

Художня творчість нині, як ніколи, володіє комплексними можливостями підвищення соціальної і культуротворчої активності особи, її естетичного розвитку і самовдосконалення в сфері творчості, виконавської інтерпретації та сприйняття творів різних видів і жанрів. Важливою виховною властивістю художньої самодіяльності є те, що вона дає людині можливість випробувати себе в найрізноманітніших ролях. В умовах художньої самодіяльності людина може бути слухачем і глядачем, виконавцем художніх творів та їх творцем, організатором естетичного виховання інших людей, брати участь у плануванні культурних процесів, виступати з оцінкою і критикою творів мистецтва. Усе це збагачує соціально-культурний досвід, компенсує однобічність впливу професіональної діяльності, наповнює впевненістю в своїх духовних силах, що врешті конче необхідно людині для виконання на високому рівні професійної і суспільної роботи.

І. Ф. ЛЯШЕНКО

Київ

В. Є. Перевальський. В похід. Гравюра. Київ. 1985.

В ЄДНАННІ З БРАТНІМИ КУЛЬТУРАМИ

ВІДОБРАЖЕННЯ МОЛДАВСЬКО-УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОВПЛИВІВ У НАРОДНОМУ ЖИТЛІ

Розквіт соціалістичних націй сприяє їх всебічному зближенню, інтенсивному обміну матеріальними та духовними надбаннями. Це виявляється насамперед у зближенні їх культур, створенні спільного «культурного прошарку», рис способу життя. Особливо виразно цей процес проявляється в етноконтактних зонах, де завдяки спільному проживанню процеси міжетнічної інтеграції культур значно інтенсифікуються.

Всі ці процеси знаходять відображення і в еволюції народного житла. З цього погляду значний інтерес становить еволюція народного житла молдаван і українців у етнічнозмішаних районах їх спільного проживання.

Молдавсько-українські етнокультурні взаємовпливи у народному житлі досі спеціально ще не досліджувалися. Окремі аспекти цих питань розглядалися в двох колективних збірниках, присвячених проблемам етнокультурних процесів на Україні[1]. Хоча конкретно молдавсько-українські взаємовпливи в них і не знайшли свого висвітлення, у цілому в обох книгах розглядалися питання етнокультурних процесів, у руслі яких відбувалися й молдавсько-українські взаємовпливи, особливо в Причорноморській степовій смузі Півдня України.

Сучасні процеси в запропонованому нами аспекті ще не дістали достатнього висвітлення в науковій літературі, якщо не враховувати окремих екскурсів у книгах Т. В. Косміної та М. Я. Лівщиць[2]. Про деякі грані молдавсько-українських етнокультурних взаємовпливів у народному житлі йдеться в працях В. І. Наулка, М. Р. Селівачова, І. Ф. Гребеня та З. В. Мойсеєнко[3].

Дана стаття є спробою хоча б частково заповнити цю прогалину, показавши ступінь та характер збереження в етноконтактних зонах деяких традицій, властивих молдавському та українському народному житлу, як у чисто етнічних аспектах, так і в історично регіональних спільних рисах, які склалися в перші роки Радянської влади, а також їх зміни під впливом соціально-економічних перетворень у період побудови соціалізму. Матеріал зібрано під час польових експедицій протягом кількох років у місцях спільного проживання молдавського та українського населення.

[1] Див.: Культурно-бытовые процессы на юге Украины.— М., 1979; Материальная культура компактных этнических групп на Украине. Жилище.— М., 1979.

[2] Див.: *Косміна Т. В.* Сільське житло Поділля (кінець XIX — XX ст.).— К., 1980; *Лившиц М. Я.* Декор в народной архитектуре Молдавии.— Кишинев, 1971.

[3] Див.: *Наулко В. И.* Развитие межэтнических связей на Украине.— К., 1975; *Селівачов М. Р.* Плодотворність взаємозбагачення.— К., 1984; *Гребінь І. Ф.* Розвиток народного житла молдавського населення України за роки Радянської влади // Нар. творчість та етнографія.— 1984.— № 3.— С. 56—62; *Моисеенко З. В.* Архитектура сельских жилых домов Молдавии.— Кишинев, 1973.

Житло, про яке піде мова, охоплює ту частину культурно-побутових традицій, у якій однаковою мірою проявились як загальні, так і етнічно-специфічні риси, властиві матеріальній культурі молдаван та українців. При аналізі факторів, які визначають наявність спільних і особливих рис у традиціях обох народів, важливо відзначити, що житло є одним з тих елементів матеріальної культури, які найбільш залежні від дії природних та соціально-економічних факторів, що вже само по собі зумовлює розмив етнічно особливого та збільшення загального у зоні контактування на спільній території етносів. При цьому варто враховувати особливості територіального розміщення певних груп молдавського та українського населення в зонах їх етнічного проживання.

Матеріали, на основі яких написана стаття, збирались у шести етноконтактних зонах.

1. Територію північних районів Молдавії (Бричанський, Липканський, Окницький, Дондюшанський) та прилеглих районів Чернівецької області (Сторожинецький, Новоселицький, Сокирянський) умовно назвемо північно-західною зоною. Ці ареали заселені впереміж молдавсько-українським населенням з багаточисленними вкрапленнями частково в українську, проте переважно в молдавську прикордонну територію[4].

2. В особливу зону етнічного змішання молдаван та українців історично склалося молдавсько-українське Подністров'я з прилягаючими районами українського Поділля (на південь до річки Ягорлик). Це територія Каменського, Рибницького, частково Сорокського районів МРСР та Ананьївського, Котовського, Балтського районів Одеської області УРСР.

3. Молдавсько-українське південне Подністров'я (території Каушанського, Слободзейського, Суворовського, Дубосарського, Григоріопольського районів МРСР та Роздільнянського району Одеської області УРСР). Тут етнічні процеси визначалися переважанням українців. Давність контактів у цій зоні, порівняно з уже згаданими, більш пізня, яка започатковується з XVII століття[5].

4. Молдавською контактною зоною умовно можна назвати частину північних та центральних районів Молдавії (Лазовський, Колорашський та Оргієвський райони), куди українське населення прибуло в XIX ст. і, спорадично розселившись, адаптувалось у молдавському оточенні[6].

5. Південно-західну контактну зону утворюють території Комратського, Кагульського, Вулканештського районів Молдавії та Болградського, Кілійського, Ізмаїльського, Ренійського та Тарутинського районів півдня Одеської області, куди основна маса українського та молдавського населення прибула переважно в XIX ст. Характерною особливістю процесів у такій багатонаціональній зоні є прискорена взаємна асиміляція культур і формування регіонально-спільних рис[7].

6. Українською контактною зоною умовно можна назвати район спільного проживання молдаван та українців у Кіровоградській області (території Ульяновського, Ольховського, Новомиргородського, Кіровоградського та Бобринецького районів). Молдавське населення оселилося в цьому районі наприкінці XVIII — початку XIX ст.[8].

Названі зони мають незначну контрастність природних умов, що зумовлює близькість форм господарства (землеробства у поєднанні з тваринництвом). Це один з факторів, який сприяв етнокультурним контактам. Ці та інші аспекти призвели до того, що традиційне житло молдаван і українців, особливо в етноконтактних зонах, уже на кінець

[4] Див.: *Зеленчук В. С.* Население Бессарабии и Поднестровья в XIX в.— Кишинев, 1979.— С. 49, 53, 54.

[5] Див.: *Там же.*— С. 71—76; *Наулко В. И.* Развитие межэтнических связей на Украине.— С. 47—49.

[6] Див.: *Зеленчук В. С.* Население Бессарабии и Поднестровья в XIX в. — С. 51.

[7] Див.: *Наулко В. И.* Развитие межэтнических связей на Украине.— С. 269.

[8] *Там же.*— С. 48, 49.

XIX ст. мало більше загальних, регіональних рис, ніж специфічних, вузькоетнічних.

Така регіональна спільність формувалася протягом багатьох віків, передусім у районах найдавнішого розселення — частково північно-західна та молдавська зони, а також територія молдавсько-українського Подністров'я. Отже, житло молдаван та українців цієї території можна розглядати як прототип так званого класичного типу східнослов'янських традицій, більш пізні модифікації якого лягли в основу зональних варіантів у всіх районах змішаного розселення молдаван і українців.

Таким традиційним (класичним) житлом для обох народів був дім переважно каркасної конструкції з лозяним та глиняно-солом'яним заповненням, як правило, без фундаменту, із чотирисхилим із кроквами дахом під соломою, очеретом чи гонтом.

В селах переважно нерегулярного кущового планування будинки розташовувались, як правило, в середині дворів неправильної форми, з непов'язаними між собою забудовами і орієнтувалися до вулиці. Фасадні стіни інколи доповнювалися вузькою галереєю або ганком. Планування цих жител було дво- або трикамерним з центральним розташуванням неотоплюваних сіней.

Охарактеризований у загальних рисах тип житла XIX ст. був однаково властивий як молдавському, так і українському населенню центральної та північної Молдавії, а також суміжних територій України і становив (в межах незначних етнічних та зональних відмінностей) варіант типу, що відомий у науковій літературі як українсько-білоруський[9].

Внаслідок еволюції житла мігрантів на нових місцях формувалися нові специфічні, своєрідні форми, інколи зовсім відмінні від тих, які принесли з собою переселенці. У цьому відношенні винятком є молдавська зона, де мешкання українських мігрантів майже повністю відповідало аналогії в житлі корінного молдавського населення. Винятком було те, що українці та молдавани деяких сіл Ришканського, Дрокіївського та Дондюшанського районів МРСР стали зводити так звані «довгі хати». Їх форму й конструкції принесли українські переселенці із Прикарпаття. Як і там, «довга хата» тут формувалася внаслідок приєднання до житла комори та хліва.

У південно-західній контактній зоні (Південна Бессарабія) особливість взаємовідносин молдавсько-українських традицій полягала в тому, що давні класичні форми житла, як і в інших сферах матеріальної культури, однаковою мірою синтезували етнічні традиції серед багатонаціонального населення цього краю. Завдяки адаптації до нових природно-етнографічних умов, більш інтенсивного, ніж в інших контактних зонах, розвитку капіталістичних відносин та взаємодії етнічних традицій уже на кінець XIX ст. тут склався регіональний тип житла, умовно названий нами південнобессарабським.

Нові села цього краю забудовувалися внаслідок вулично-рядового та вулично-квартального планування. Всі будинки орієнтувалися причілком до вулиці і вхідними дверима на південь. Стіни в такому житлі найчастіше виготовлялись із валькованої глини або саманних блоків. Видовжені будівлі мали уже двосхилий дах і широку відкриту галерею, для покриття яких використовували очерет та черепицю. Традиції солом'яного покриття поступово втрачалися. Стіни також, згідно місцевих традицій, стали чамурними або глинобитними. Опалювальна система почала орієнтуватися на південно-бессарабський зразок — у бік сіней. Під впливом процесів формування житлових традицій на півдні Бессарабії та Причорноморських степових районів з'явилося житло із двох будівель, одна з яких виконувала парадні функції, а інша — повсякденного, чорнового помешкання. Вони могли розміщуватися на садибі як окремо одна від одної, так і разом.

[9] Див.: *Бломквист Е. Э.* Постройки русских, украинцев и белоруссов в XIX — XX в. // Восточнославянский сборник. Труды, т. 31.— М., 1956.— С. 238; *Косміна Т. В.* Сільське житло Поділля (кінець XIX — XX ст.).— С. 159; *Салманевич М. Л.* Жилище коренного населения Молдавской республики // Сов. этнография.— 1947.— № 4.— С. 209—233.

В українській контактній зоні (Кіровоградська область) традиції молдавських переселенців також інтенсивно використовували в місцевих умовах. Тут, як і в Південній Бессарабії, при організації нових поселень почали застосовувати вулично-рядове та вулично-квартальне планування. Видовжені пропорції житла утворювалися переважно за рахунок добудови господарських приміщень — на відміну від південно-західної зони, коли будинок видовжувався внаслідок «долучення» іншого житлового помешкання, а потім уже господарських споруд.

Ми коротко розглянули традиційну базу, на основі якої в подальшому почало розвиватися народне житло українського і молдавського населення досліджуваних районів за роки Радянської влади.

В цілому сучасний розвиток житлових традицій в обох народів на досліджуваній території становить собою продовження процесів, що мали місце в минулому. Найбільш загальні закономірності еволюції сучасного житла властиві всім досліджуваним районам, хоч в окремих зонах вони мають свої локально-конкретні вияви. Їх науковий аналіз допоможе проілюструвати дію механізму етнокультурних контактів у руслі сучасних етнічних процесів.

Показовою, на наш погляд, є еволюція просторових параметрів житла, його планування та тісного взаємозв'язку з функціональним використанням як цілого, так і окремих частин. У минулому варіативність традиційних типів житла відображала, нарівні з етнічними та економічними детермінованими ознаками, і соціальні. Так, землянки та напівземлянки чи прості типи двокамерного наземного житла без стелі були прерогативою переважно бідняцьких сімей. Масова форма помешкань — це двокамерне житло типу хата+сіни (молд. «каса+тиндэ»), трикамерне — хата+сіни+хата (молд. «каса+тиндэ+каса маре») були доступні лише заможній частині селянства.

Проте слід зауважити, що наявність дво- чи трикамерного житла навіть серед заможнього прошарку ще не означала значного поліпшення побутових умов, оскільки житлова кімната традиційної хати була поліфункціональною, тобто тут готували їжу, спали, працювали, приймали гостей, а взимку навіть тримали худобу. У вітальні, якщо вона й була, жили вкрай рідко. Її час од часу використовували для проведення масових обрядів (весілля, хрестин, похорон тощо), решта часу вона правила за комору.

За Радянської влади, починаючи з 50-х років, у сільському житлі відбулися відчутні зміни — зникли примітивні типи, перебудовувались старі будівлі. Одначе нові будинки все ще зводилися переважно за традиційними зразками, але вже умодернізованими новітніми формами. Народне житло цього періоду в усіх зонах розвивається немовби за інерцією, тобто відбувається своєрідне вдосконалення традиційних типів у всіх етнічних та регіональних варіантах.

У північно-західній, молдавській та українській зонах, а також у молдавсько-українському Подністров'ї помешкання майже не змінило свого зовнішнього вигляду і параметрів. Як і в дорадянський період, воно змінювалося переважно всередині за рахунок встановлення внутрішніх перегородок, переорієнтації та змін опалювальної системи. Проте ці зміни проходили набагато швидше.

У житлі молдаван і українців, як й іншого населення південно-західної та південно-Подністровської зони, завдяки значним впливам балканських традицій, ці процеси мали свої особливості. З перших років Радянської влади і до 60-х років тут відбувалося подальше відокремлення у житлі парадних та повсякденних функцій. Крім того, стабільність внутрішнього планування будинку виключала його розвиток за рахунок внутрішніх перегородок, як це робилось у північних районах. Подальше удосконалення житла цього краю відбувалося внаслідок ускладнення всього житлового комплексу (згрупування та перегрупування окремих частин якого сприяло виникненню нових типів

помешкань). У цих випадках, коли на садибі було лише одне житло, воно розвивалося за рахунок удосконалення внутрішнього планування.

Виділення кухонного комплексу в сінях — явище, характерне для всіх контактних зон, оскільки це найпростіший варіант ускладнення традиційних типів житла, властивий в цілому для Молдавії та суміжних районів УРСР. Зональні особливості нового планування в основному полягали лише в характері використання відгородженої частини сіней. Так, у південних районах Молдавії та України відгороджену частину сіней почали перетворювати на теплу зимову кухню чи житлову кімнату, а в північних — використовували як зимову кухню.

60-ті роки стали початком нового етапу в розвитку народного житла, пов'язаного з докорінною перебудовою села. З'явилися нові принципи раціонального планування будинків та компактність у композиції дворових споруд.

Ці та інші процеси формування житлових традицій сучасного села підпорядковані загальним закономірностям, вони пов'язані передусім з подальшою еволюцією внутрішнього планування помешкань і відповідно функціональним перерозподілом приміщень для поліпшення побутових умов та наближення їх до міських. Досить вагомим фактором трансформації традиційного планування й подальшого вдосконалення є характер опалювальної системи. У процесі еволюції від старої опалювальної системи залишається лише вертикальна груба з плитою або без неї. Як продовження традицій, плоский та високий корпус грубки почали використовувати у системі перегородження стін між суміжними приміщеннями, що дало змогу одночасно обігрівати декілька кімнат. У нових будинках разом з грубкою з'являється плита та духовка. Таке компонування дозволило успішно замінити традиційну опалювальну систему, поєднати обігрівальні функції з приготуванням їжі.

Останнім часом все частіше, поруч з індивідуальною системою парового опалення, з'являються й газові плити. Це сприяло нівелюванню старих типів опалювальної системи і, отже, спонукало до перепланування житла. Сучасні багатокімнатні будинки дали змогу для широкого впровадження однотипних проектних планувань, незалежно від етнічного складу населення чи регіональних традицій.

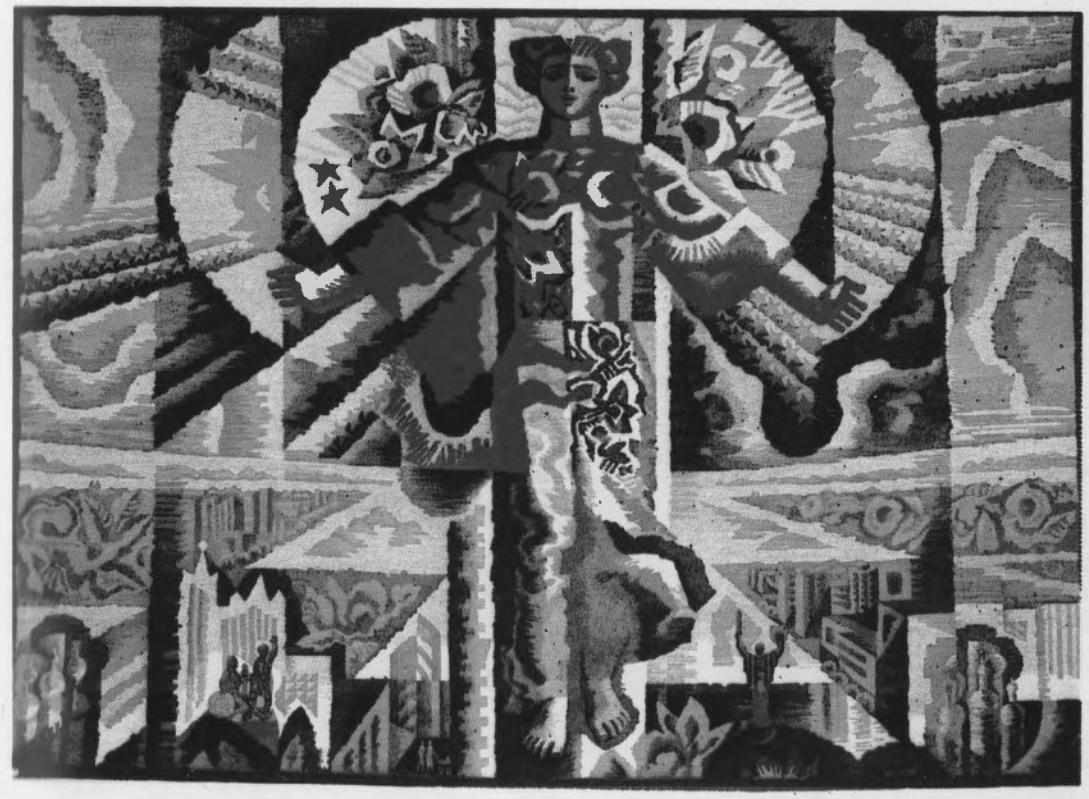
Найбільш раціональним типом сучасного сільського житла на сьогодні є багатокімнатний присадибний будинок. У плануванні він близький до квадрата з дворядним розміщенням приміщень (інколи навіть у двох рівнях). Ця форма прийшла на зміну традиційній — з дво- та трикамерним, а на півдні довгим прямим та Г-подібним багатокімнатним помешканням з однорядним розташуванням приміщень.

Дослідження підтвердили, що завдяки цьому зросла кількість приміщень у нових будинках порівняно зі старими шляхом трансформації функцій окремих частин традиційного житла. З'явилися допоміжні приміщення завдяки перетворенню в капітальну частину будинку традиційних галерей, веранд, ганків. Вони утворюють передній ряд кімнат переважно дворядної планувальної структури житла, тоді як тильний формує традиційні три камери. У північних регіонах — на місці відгороджених задніх частин житлової кімнати та сіней влаштовували сучасні кімнати — кухню, спальню, дитячу тощо.

Найбільшим за розміром приміщенням у новому домі традиційно залишається неопалювана кімната, яка у традиційному житлі виконувала роль вітальні (молд. «каса маре», укр. «велика хата»). Нині її здебільшого називають «зал», «зала». Розміщується вона, як правило, серед фасадного ряду. У житлових комплексах наявні ванна, санітарна кімната тощо.

Перехід до нової форми влаштування сучасних «квадратних» будинків з дворядним розміщенням приміщень дещо ускладнений у південних районах і частково на Кіровоградщині, де в минулому побуту-

М. Т. та І. С. Литовченки. Гобелен «Пісня про дружбу». Вовна, ручне ткацтво. Київ. 1982. Фоторепродукція автора.



М. Т. та І. С. Литовченки. Гобелен «Світанок Батьківщини». Вовна, ручне ткацтво. Київ. 1980. Фоторепродукція автора.

Тріо бандуристок Буковинського ансамблю пісні і танцю. Чернівці. Фото В. С. Полюха.

вали «довгі хати». Подібне спостерігається і в селах Єдинецького та Дрокіївського районів МРСР.

Незважаючи на те, що значна частина нових будинків становить собою багатокімнатні житла, які у плануванні наближені до квадрата з компактним, переважно дворядним розміщенням приміщень, значний процент все ще становлять помешкання старого типу. Вони відповідно добудовуються чи перебудовуються, що сприяє появі безлічі варіантів традиційного житла, в якому повною мірою змінено планування, внутрішнє опорядження, зовнішній вигляд тощо.

Сучасна форма дворядного житла в «квадратних» будинках мала в минулому певні аналогії у варіанті з розділеними сіньми та кухнею, яку перебудовували за житлом. Переважна більшість старих хат і досі має видовжені пропорції, які допомагають створювати безліч варіантів. Проте це не завжди вирішує проблему осучаснення старих хат, навіть у тих випадках, коли помешкання просторово розростається за рахунок нових приміщень.

У деяких «довгих» будинках південних районів дворядна структура планування займає всю довжину житла, тоді як інша частина забудовується лише по довжині парадного будинку; «кухня» та ряд інших допоміжних приміщень при цьому залишаються однорядними і витягнутими уздовж двору, зберігаючи властиву для цих районів традиційну некомпактність зв'язків як між самими приміщеннями, так й окремими частинами житла. При цьому слід зауважити, що традиція просторового розмежування повсякденних функцій будівель од парадних у «довгому», Г-подібному та в комплексі з двох споруд призводила до нераціонального використання значної кількості корисної площі. Внаслідок цього багатокімнатний «парадний» будинок практично порожній, а сім'я тісниться на «кухні». На сьогодні подібне явище повною мірою властиве й іншим районам.

Отже, в структурі сучасних типів планувальних вирішень усіх досліджуваних етноконтактних зон, незважаючи на новації, простежуються традиційне розташування, зв'язок, частково і функціональне використання житлових приміщень, що, безперечно, впливає на архітектоніку сільського житла певних районів, надаючи йому як локальної своєрідності, так і регіональної особливості. Все це є наслідком плідних етнокультурних взаємоконтактів молдаван і українців на суміжній території проживання.

І. Ф. ГРЕБІНЬ, М. В. МАРУНЕВИЧ, С. С. ЧОБОТАР

Кишинев — Київ

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

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ЗАЛЕЖНІСТЬ МІЖ ФОРМАМИ СІМ'Ї І НАРОДНОГО ЖИТЛА В УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТАХ

(друга половина XIX — початок XX ст.)

Соціальні аспекти народного житла Українських Карпат, та зрештою й інших районів України, ще не знайшли достатнього висвітлення в етнографічних дослідженнях. А тим часом тут виникає чимало різноманітних проблем, поміж яких заслуговують найпильнішої уваги питання зв'язку між сім'єю і житлом, точніше — між формами сім'ї і формами житла.

Як відомо, в Українських Карпатах (в історичному розрізі) побутували дві форми сім'ї — індивідуальна (мала), яка складалася з подружжя і їх неодружених дітей, та розширена (велика), до якої входили дві або більше подружніх пар з дітьми. На досліджуваній території вже у другій половині XVII — першій половині XVIII ст. індивідуальні сім'ї переважали [1].

Найпоширенішим типом житла індивідуальної сім'ї у другій половині XIX — на початку XX ст. була оселя, що складалася з хати («хижі»), комунікаційного приміщення («сіни», «хороми», «півтор», «приклад», «прикліть») та побудови для зберігання речей і продуктів («комора», «кліть»). Сіни і комора не опалювалися. Житла найбідніших сімей складалися, як правило, з житлового приміщення і сіней. На півдні Хустського і Тячівського районів Закарпаття побутували житла без сіней (хата-кліть).

Селянська родина була не лише соціальним, але й виробничо-споживчим осередком. Тому, крім хати, до складу садиби входили приміщення для утримання домашніх тварин («хлів», «стайня», «шталів», «вівчарня», «хлівець», «куча»), для обмолоту зерна, зберігання харчових припасів та фуражу («стодола», «пелевня», «пелевник», «боїще», «загата», «газовба», «плитарь», «оборіг», «сіняник», «кіш», «пивниця», «рупа» тощо), для знарядь праці, транспортних засобів, дров («шопа», «возівня», «возарня», «колішня» та ін.). Кількість і розміри господарських будівель залежали в першу чергу від економічної і майнової спроможності сім'ї. Крім внутрішнього наділу — двір з усіма переліченими вище будовами, сад і город — сім'я володіла орними або пасовищними землями за селом. У цих рамках і проходили в основному щоденна трудова діяльність селянської сім'ї та її відпочинок.

Варто мати на увазі і такий аспект, як багатогранність соціально-економічних функцій селянського господарства, звідки й поліфункціональність різних приміщень, в яких зосереджувалася виробнича й соціально-біологічна діяльність родини. У літній час, особливо при великій кількості дітей, окремі підсобні та господарські приміщення використовувалися і для відпочинку. У свою чергу в хаті, призначеній насамперед для мешкання, виконувалися й різноманітні роботи (приготування їжі і кормів, виготовлення полотна, одягу, взуття, обробка молочних та м'ясних продуктів, зберігання окремих продуктів тощо). Таким чином, дві функції — виробнича і житлова — тісно переплітались.

Головним приміщенням, де члени родини відпочивали, їли, приймали гостей, влаштовували свята, була власне хата. Оскільки про функціональне призначення окремих частин житлового приміщення, його умеблювання й обладнання, а також роль і місце печі в ньому вже йшлося в одній із попередніх статей [2], ми зупинимося лише на тих питаннях, які не розглядалися, зокрема, розподілі й використанні площі для спання. На ліжку, як правило, спала подружня пара батьків, іноді разом з ними хтось із молодших дітей. Немовлят клали в колиску, що висіла над ліжком або стояла біля нього. Піч та запічок відводився для дітей (при утворенні нової сім'ї на печі спали старі батьки). Коли сім'я була чисельною, для дітей використовували лави, іноді й долівку, яку застеляли сіном або соломою. Якщо в хаті влаштовували ле́жанку, на ній, крім батька і матері, містилося ще й декілька дітей; спали вони уперек (ширина лежанки — 1,5—1,6 м). Влітку юнаки (рідше дівчата) могли спати в стодолі, хліві, на оборозі тощо.

При перетворенні сіней на кухню, а комори — в друге житлове помешкання, відбувається перерозподіл площі для спання. У цей час виділяється нова сім'я — одружується один із синів, як правило, старший, залишаючись тимчасово у батьківському домі. Цю форму співжиття селянської родини можна вважати перехідною від індивідуальної до розширеної (побутує вона і нині, коли одружений син залишається з батьками, доки не вибудує свою хату). При цьому в кімнаті, що утворилася з комори («задня хижа», «мала хижа»), ставлять одне або два ліжка; ще одне ліжко знаходиться в кухні, куди виносять скриню зі спинкою («ладу», «шафарню»). У другій кімнаті («передня хижа», «велика хижа», «парадна хижа») також є одне, рідка два ліжка. Для відпочинку і виробничої діяльності в основному використовують кухню і буденну (малу) кімнату.

Складнішою була ситуація при наявності розширеної (великої) родини. Загальновідомо, що на певному історичному етапі велика сім'я існувала майже у всіх народів. Залежно від ступеня розвитку продуктивних сил в одних народів раніше, а в інших — пізніше вона розпадалася на окремі індивідуальні сім'ї. Цей процес був характерним і для населення Карпат. Незважаючи на переважання індивідуальних сімей у XVII ст., розширені родини фіксувалися тут ще в другій половині XIX — на початку XX, навіть у першій половині XX ст. [3].

Залишається й досі дискусійним питання, чи були великі сім'ї (друга половина XIX — початок XX ст.) відгомоном первісно общинних пережитків, або ж породжені соціально-економічними умовами життя капіталістичного села. Звичайно, не можна повністю ігнорувати факту існування великої патріархальної родини як залишку родоплемінної спільності, оскільки й досі свідомість родової спільності нерідко зберігається в таких явищах культури і побуту, як сімейні

[1] Див.: Бойківщина.— К., 1983.— С. 181—182.

[2] Див.: *Федака П. М.* Внутрішнє планування та інтер'єр народного житла Закарпаття (друга половина XIX — поч. XX ст.).— Нар. творчість та етнографія, 1985, № 5.— С. 32—38.

[3] Див.: *Франко О.* Карпатські бойки і їх родинне життя. Перший вінок // Жіночий альманах.— Львів, 1887.— С. 217—230; *Охримович В.* Про родову спільність у Скільських горах // Народ (Львів), 1890, № 7. — С. 85—91; *його ж:* Про останки первісного комунізму у бойків-верховинців у Скільському і Долинському повіті // Записки наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка (далі—ЗНТШ), 1899, т. 31—32,— С. 1—16; *Зубрицький М.* Велика родина в Мшанці Старосамбірського повіту // ЗНТШ, 1906, т. 73.— С. 119—124; *Симоненко И. Ф.* Пережитки патронимии и брачные отношения у украинцев Закарпатской области // Сов. этнография, 1947, № 1. — С. 75—83; *Тиводар М. П.* Залишки великої сім'ї на Закарпатті // Нар. творчість та етнографія, 1967, № 2.— С. 67—68 та ін.

свята і обряди (весілля, народини, похорони), допомога (спільне збирання врожаю, будівництво хати), непорушна авторитетність глави сім'ї і т. д. Все ж на той період існування великих (чи розширених) родин було зумовлене насамперед причинами економічного характеру: низьким рівнем матеріального забезпечення, непосильними податками, неспроможністю збудувати для нової сім'ї хату і господарські будівлі. Це підтверджується аналізом наявного польового матеріалу. Так чи інакше, але факт існування великих сімей у ряді районів Українських Карпат аж до половини XX ст. є незаперечним.

Структура і кількість членів великої сім'ї були неоднаковими. Розгалуження родин відбувалося таким чином: дорослі діти, переважно сини, залишалися в батьківській хаті і після одруження, аж поки не настав час для поділу. Дочки були з родичами зрідка, і лише у тих випадках, коли в родині бракувало синів чи виходили заміж за немаєтних, бідних парубків. У останньому випадку сім'я сина користувалася більшими привілеями стосовно доччиної родини; як правило, син із своєю сім'єю (при ньому залишалися й батьки) займав велику кімнату, а дочка малу (тобто колишню комору).

Поділ великих сімей відбувався у кожній генерації. В Українських Карпатах найпоширенішими були нерозділені сім'ї, які складалися з шлюбної пари батьків і двох або кількох шлюбних пар синів із дітьми. Кількість членів такої родини залежала від кількості шлюбних пар і дітей. Вона нараховувала в середньому 12—18 чоловік. Після смерті глави сім'ї одружені брати, як правило, розділялись, утворюючи індивідуальні сім'ї. Як реліктове явище (у гуцулів) зафіксовані окремі великі родини, що складалися з кількох (у одному випадку — двох, в іншому — трьох) нерозділених пар одружених братів, їх жонатих синів і дітей. Відтак кількість членів досягала 16—24 чоловік. Розділяючись, така родина знову перетворювалася в один з варіантів розширеної сім'ї. Зустрічалися сім'ї, які складалися з трьох-чотирьох, а подекуди і п'яти-шести шлюбних пар.

Щодо економічної функції сім'ї, слід мати на увазі, що натуральне і слабопродуктивне селянське господарство вимагало чимало робочої сили, чим і зумовлені, з одного боку, її висока популяція, а з іншого — родинні об'єднання у формі розширених сімей, які ведуть спільне господарство. Характерними особливостями великих нерозділених родин були колективна праця, спільне використання продуктів виробництва і майна.

Важливу роль у складанні принципів спільного проживання відігравав характер внутріродинних відносин. Такі зв'язки базувалися на принципі патріархальності і авторитетності, що знаходило свій вияв у беззаперечній слухняності жінкою чоловіка, а дітьми — батьків. Главою сім'ї був батько (дід) — природний старшина роду. Його вказівки, прохання і поради виконувалися беззастережно. По смерті батька главенство («газдівство») переходило до старшого сина, а його дружина ставала головною особою по лінії жіночого господарства («газдинею»). Всі брати мали однакове право на спільне рухоме і нерухоме майно (землю, будівлі, сільськогосподарський реманент, худобу та інше). Незначна частина «свого» майна була у кожної шлюбної пари, передусім — посаг жінки. Загальним же майном, як уже сказано, розпоряджався газда. Він здійснював купівлю-продаж, розподіляв виробничі обов'язки, репрезентував родину в сільській общині і в юридичних справах. В умовах натурального способу ведення господарства за феодалізму патріархальні сімейні устої залишалися тривалий час незмінними, а авторитет глави — непохитним.

Із проникненням в сільське середовище капіталістичних відносин, сімейно-родинні зв'язки поступово втрачаються, зникає патріархальний «стиль» у сім'ї, а з ним і непорушний авторитет глави родини. І хоча в цей період ще досить часто зустрічаються великі сім'ї, але вони зумовлені переважно причинами економічного характеру (неможливість вести самостійно господарство та обмеженість матеріальних засобів для побудови нової хати).

Особливості структури великої сім'ї впливали і на характер планування житла та функціональне використання окремих його частин. Слід підкреслити, що більшість атрибутів помешкання індивідуальної родини повторюється і в житлі великої сім'ї. У той же час остання дечим відрізняється од малої — окремими формами житла, способами використання кімнат для відпочинку тощо.

В Українських Карпатах форми житла великої сім'ї здебільшого, як уже мовилося, були ідентичні малим. Хата складалася з однієї жилої кімнати, сіней та комори (хата+сіни+комора). Тому єдине опалюване приміщення (хата, хижа) було головним для проживання всієї сім'ї. Тут збиралися члени родини під час свят і урочистостей, а взимку спали.

Розміри жилої кімнати часто залежали не тільки від економічної спроможності власників, але й кількості людей. У великих родинах вони становили 5×6, 6×6 м і навіть більше. Така збільшена площа житлового простору по суті не змінювала його внутрішнього планування та функціонального використання окремих частин. Вони залишалися такими ж, як і в житлі індивідуальних сімей. Таким чином, у більшості випадків використання хати для проживання індивідуальними і розширеними родинами було ідентичним. У літній час жила кімната, як основне спальне приміщення, значно розвантажувалась.

У кінці XIX — на початку XX ст. функціональне використання трикамерного житла класичного плану хата+сіни+комора удосконалюється: комора поступово перетворюється у другу жилу кімнату, а сіни — в кухню. Відтак розширюються функції всіх трьох камер — збільшується як площа для спання, так і кількість постійних спальних місць. Таке використання приміщень для житла становить модифіковану форму, що входить у побут з кінця XIX — початку XX ст. у всьому досліджуваному регіоні.

Варто відзначити, що аналогічно використовувались камери-хати і в індивідуальних родинах, які складалися з однієї подружньої пари та їх дітей. Крім житлової кімнати, постійним місцем для спання стає комора, яка згодом перетворюється в другу (буденну) житлову кімнату. Комора, в яку ставили ліжко, використовувалася для спання однієї з шлюбних пар. Функція зберігання окремих речей, зокрема одягу, на деякий час за коморою залишається. Але з 20-х років XX ст. відбувається перерозподіл між деякими функціями житлової кімнати (яка стає святковою) і колишньої комори, що перетворюється на житлову кімнату). Старі батьки (або одна із шлюбних пар) переходять у колишню комору («малу хижу»), вона стає опалюваним приміщенням, а більша кімната використовується для спання наймолодшої шлюбної пари до народження дитини, а з появою немовляти для цих потреб використовують кухню або буденну кімнату.

За великою кімнатою залишається функція прийому гостей, проведення сімейних свят і урочистостей тощо. Розширюються і функції колишніх сіней, які поступово перетворюються на кухню. Крім того, цей простір якнайповніше починає використовуватися для спання, в ньому поміщають одне ліжко, ладу-скриню зі спинкою, яка служить не тільки для зберігання одягу, але й відпочинку. Таким чином, в опалюваних сінях-кухні знаходилося два спальних місця — для літніх людей та дітей.

Отже, індивідуальна і розширена сім'ї мешкали в хатах, планування яких і функціональне використання окремих просторів та частин житлового приміщення майже не відрізнялися. Різниця могла бути в загальних розмірах житла, розширенні функцій окремих приміщень (комори і сіней, які використовуються і для спання), додатковому використанні площі житлового приміщення для сну. Все це значною мірою допомагає зрозуміти зв'язок між типом житла і формою сім'ї, вплив її на загальний розвиток помешкання.

Варто мати на увазі й той факт, що у багатьох випадках кількість членів розширеної сім'ї дорівнювала індивідуальній. Адже в Карпатах відомо чимало випадків багатодітних (12—15 чоловік) сімей. Такий приблизно середній коефіцієнт і розширених сімей. Це зумовлювалося поділом родин у кожному поколінні, тобто індивідуальна сім'я згодом перетворювалась на розширену, яка в свою чергу розпадалася на індивідуальні. Цей процес був безперервним і в модифікованій формі, як уже говорилося, дійшов у багатьох сільських поселеннях до наших днів. Таким чином, традиція пристосування трикамерної хати для проживання в ній як індивідуальної, так і розширеної родини, вироблялася віками, що знайшло свій прояв у задоволенні житлових потреб обох її форм.

Крім вказаних особливостей проживання розширених родин у хатах традиційного планування, в Українських Карпатах в досліджуваний період зустрічалися і особливі форми житла великих нероздільних сімей. Це в першу чергу гуцульські замкнуті двори — гражди («гражда», «хата з граждами», «хата в граждах», «хата з брамою», «хата в брамах»).

Гуцульська гражда кінця XIX — поч. XX ст. становила собою реліктову форму будівництва, і однією з суттєвих причин її консервації були саме залишки давніх форм родинних інституцій — великих нероздільних сімей. Садиба складалася із житлових і господарських будівель, проміжки з'єднувалися високою зрубною стіною — граждою. Таким чином, забудова утворювала єдину архітектурно-конструктивну, замкнуту по периметру споруду, що зовні нагадувала невелику дерев'яну фортецю.

Гражда є однією з загадок культури та побуту гуцулів, як і немало інших ділянок гуцульської етнографії, і вимагає, особливо в плані генезису, найретельнішого дослідження. Ми наголосимо лише на окремих рисах, що підтверджують давній характер цього типу будови, а саме: загальному архаїчному вигляді, архітектурно-будівельній оборонній концепції, подібності до житлових комплексів замкового будівництва Давньої Русі.

До давніх рис слід віднести і характер проживання в ній розширених сімей, які саме на цій території найдовше зберігали давні форми сімейно-родинних відносин. Головна будова комплексу — житло — складалося з двох, здебільшого тотожних за площею, приміщень («лівачки» і «правачки»), розділених широкими сіньми («сіни», «хороми»). Площа сіней дорівнювала приблизно площі окремого з житлових приміщень, тобто 20—25 м². В обох кімнатах були печі (спочатку курні, з другої половини XIX ст. — напівкурні), тому вони використовувалися для сну. Щоправда, одна з них носила святковий, репрезентативний характер. Інша була буденною. В кожній з кімнат стояло ліжко (в буденній часто й лежанка).

Крім кімнат, для спання служили комори, які гуцули називають клітями. Нами зафіксовано в окремих замкнутих садибах від 1 до 4 клітей. В останньому випадкові дві кліті прилягали безпосередньо до житлових приміщень (з торцевих боків кожної кімнати), а дві — до хліва.

Таким чином, у гуцульських граждах в окремих випадках могло проживати 5—6 і більше подружніх пар. Якщо врахувати високу популяцію у гуцулів, цілком логічно допустити, що в гражді одночасно могла знаходитися і проживати значна кількість членів родини (30 і більше чоловік), хоча за нашими польовими матеріалами фіксуються сім'ї до 24 чоловік. У суворі зими всі члени сім'ї розміщалися в двох житлових кімнатах, іноді одна з подружніх пар могла спати і в сінях, які були тут порівняно теплим приміщенням (з двох боків до сіней прилягали печі). Слід мати на увазі і таку форму гуцульського господарства як зимівки, що з тимчасових жител згодом перетворювалися на постійні оселі, куди з сім'єю переселявся один із синів, як правило, старший.

Особливу форму житла великої сім'ї становили кілька житлових будівель в одному дворі. Комплекс складався з головного будинку (хати) і кількох менших будівель-хижок. У хаті жив глава родини з дружиною, інші члени сім'ї приходили їсти або на урочисті обряди. Згадані форми житла широко фіксувалися ще в першій половині XIX ст. Зокрема, в 1837 році тип сімей-дворищ був поширений у русинів (українців) Спіського, Шариського і Земплинського комітатів (сучасна Східна Словаччина). Житло тут складалося з головної будівлі і кількох менших побічних хижок, які слугували для чисельних шлюбних пар комірчинами («комурками»). Головна житлова будова у плані складала трикамерне житло, ідентичне помешканню малої сім'ї. Це ж стосується і функціонального використання як житлової кімнати та її окремих частин, так і сіней та комори. Другорядні житла окремих шлюбних пар («комурки», «кліті») були холодними, неопалюваними однокамерними будівлями, призначеними для спання окремих подружніх пар і зберігання їх речей.

Отже, ми підійшли до розгляду форми ще однієї сім'ї і відповідних їй форм житла. Крім помешкань індивідуальних та розширених родин, в Українських Карпатах зустрічались й інші форми житла, які мали свої особливості у плануванні, використанні окремих приміщень тощо. Їх виникнення пов'язане з особливостями соціально-економічних відносин, зокрема з поділом великих сімей і майна.

При розпаді великої сім'ї утворювалась, як уже мовилося, своєрідна форма розділеної родини, яка була перехідною ланкою між розширеною й індивідуальною. За звичаєвим правом, усе майно великої сім'ї ділилося між чоловічими нащадками на однакові частини. Але при цьому не враховувалася кількість членів сімей, які відокремлювалися (в одному випадкові їх могло бути 3—4, в іншому — 5—6 і більше). Тому виникала майнова диференціація. При поділі сімей ділилася не тільки частина землі за селом, але і садиба, в тому числі двір з будівлями. Згідно з Терезіанським урбарієм (1767—1775 рр.), садиба дорівнювала одній ниві або одному гольду (0,5746 га). Урбарій чітко визначав площі, відведені під поселення, за їх межами заборонялося будуватися. Тому нові двори виникали переважно за рахунок дроблення внутрішнього наділу (садибної ділянки) у поздовжньому або поперечному напрямку. При сегментації двору і всієї ділянки у поздовжньому напрямку (коли він був широким) розділені сім'ї вибудовували хати уздовж дороги поруч з батьківською. При розподілі садиби у ширину, хати родичів (переважно одружених братів) розташовувались одна за одною у глибині садиби. Між такими поселеннями часто з'являлися невеликі вулички.

Розвиток капіталістичних відносин прискорив зубожіння більшої частини селян, породивши проблему «земельного голоду». Відтак активізувався процес подрібнення садибних ділянок і загального ущільнення поселень. Кадастральні карти 50-х — 60-х років XIX ст. фіксують чимало випадків, коли на спільній садибі виділяються все нові і нові двори розділених братів. Конкретне вирішення планування і функціонального використання хат розділених сімей багато в чому залежало від економічних можливостей, хоча типологічні риси таких помешкань були близькими до індивідуальних та розширених родин. Тому функціональне використання окремих приміщень і частин будинку було аналогічним.

При діленні сімей нерідко нові родини протягом певного часу не мали можливості вибудувати власну хату. В зв'язку з цим з'являлися різні форми жител, їх взаємостосунків у спільному дворі. Найпоширенішою формою співжиття родин були довгі хати, окремі зразки яких фіксувалися до середини XX ст. у західній частині Закарпаття. Таке помешкання складалося з довгого ряду будівель, які щільно прилягали одна до одної (а часто і конструктивно з'єднувалися між собою) під спільним дахом і називалося воно «довгою хатою», «довгою хижою», «дуфлованою хижою», «дуплею», «хатою під одним

підбоєм». Ці будівельні комплекси з'являлися одразу або ж внаслідок пізніших прибудов. Експедиція Інституту етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР у 1946—1947 роках зафіксувала такий будинок у с. Лубні Великоберезнянського району Закарпатської області [4].

Найчастіше зустрічалися довгі хати, на дві розділені сім'ї (старі батьки залишалися на половині одного з одружених синів). Вони зводилися спільними зусиллями цих сімей на час або після розділення, або ж до старої добудовувалася нова частина. У будівельно-конструктивному плані такі споруди становили ніби подвоєні житла індивідуальної сім'ї під спільним дахом, тільки значно довші. Тому, стосовно планування, ці будинки здебільшого відзначалися строгою симетрією. Звичайно, кількість і величина окремих приміщень тут залежала від матеріальної спроможності забудовників та чисельності їх родин, тому й планувальні рішення могли бути різними — більш і менш складними (хата+сіни+комора+хата+сіни+комора; хата+сіни+комора+хата+сіни; хата+сіни+хата+сіни тощо). Зрозуміло, якщо в одному ряду з житлом знаходилися ще й господарські будівлі, то такий будинок мав розгалужену систему приміщень (хата — сіни — комора — стодола — хлів — хата — сіни — комора; часто хлів і стодола і надалі залишалися спільними). Кожна родина мала свій окремий вхід до хати, як виняток, вхід у будинок був спільним для обох сімей тоді, коли вони ще певний час жили в старій оселі батьків. У житлі обидві сім'ї мали свої печі, що є однією з суттєвих ознак існування самостійної родини.

У західних районах Закарпаття (Великоберезнянський, Перечинський, Ужгородський) відомі й довгі хати, в яких у відокремлених приміщеннях проживали три окремі сім'ї родичів, здебільшого розділені брати. Такі будівлі становили у плані ніби потроєні хати індивідуальних родин. Кожне із жител складалося з жилої кімнати, сіней та однієї комори, що належала родині старшого брата, з яким залишилися старі батьки. Житла, більші, ніж для трьох розділених сімей, у одній довгій будові і під спільним дахом у сільських поселеннях Українських Карпат не зафіксовані; як виняток, в Ужгороді нам вдалося виявити довгу хату кінця XIX ст. з чотирма окремими входами з головного фасаду — в ній проживали чотири розділені сім'ї родичів.

На досліджуваний період зафіксовано чимало випадків, коли розділені сім'ї упродовж певного часу (іноді і кількох років) змушені були жити в одній хаті з традиційним плануванням (хата+сіни+комора); у кращому випадкові, коли відбулася дальша еволюція житла (виділення другої житлової кімнати, перетворення сіней у кухню), одна сім'я жила в одній кімнаті, друга — в іншій, батьки — в кухні.

Щодо внутрішнього планування та функціонального використання окремих частин житло розділених родин майже не відрізнялося од індивідуальних або розширених. Різниця полягала в тому, що кожна розділена родина готувала і їла вже окремо, тобто в хаті могло бути дві і більше печей, залежно від кількості розділених одиниць (печі чи шпори поміщалися, крім великої кімнати, в колишній коморі та кухні). Важливим диференціюючим атрибутом розділених родин був стіл: кожна шлюбна пара, як підтверджують польові матеріали, мала свій стіл, за яким збиралася для трапези.

Проблема зв'язку між формами сім'ї і житла Українських Карпат — складна і багатогранна, тому детально розглянути її у всіх аспектах, зрозуміло, неможливо. Як показує зібраний матеріал, вона заслуговує дальшого серйозного і детального дослідження.

П. М. ФЕДАКА

Ужгород

[4] Див.: *Симоненко І. Ф.* До історії сімейної общини на Закарпатті // Матеріали з етнографії і художнього промислу. Вип. І.—К. 1954.—С. 8.

МИТРОФАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ЯК ФОЛЬКЛОРИСТ І ЕТНОГРАФ

Життя, письменницька творчість, фольклористична діяльність Митрофана Миколайовича Александрóвича (1837 [1]—1881) належать до маловивчених сторінок історії української культури XIX століття. Якщо основна частина його художніх творів і нарисів (що друкувалися на сторінках журналу «Основа» в 1861—1862 рр.) все ж була вже предметом спеціального розгляду [2], то цього не можна сказати ні про біографію М. Александровича, ні про його роботу по збиранню і вивченню пам'яток народної творчості. Залишались поза увагою і деякі публікації М. Александровича. Найповнішими матеріалами до його біографії є спогади В. Б. Антоновича («Зоря», 1886, № 10, с. 176), в яких, проте, чимало неточностей.

Народився й виріс М. Александрович у селі Калиті Остерського повіту Чернігівської губернії (нині воно належить до Броварського району Київської області). Батько М. М. Александровича — Микола Антонович — був підполковником [3]. Дитинство і юність М. Александровича минули далеко від батьківщини. У 14 років майбутнього письменника було віддано до кондукторської роти Миколаївського інженерного училища в Петербурзі (1851). Він закінчив училище (1855), а також Миколаївську інженерну академію (1857) і в званні підпоручика був відправлений на військову службу [4].

У цей час паралельно з інтересом до історії виявляються і фольклористичні зацікавлення М. Александровича. Ось що писав він у вступі до подорожніх нотаток «Из Канева в Чигирин и обратно»: «Повернувшись після семилітньої відсутності на батьківщину, я всією душею бажав познайомитись з її історією, мовою та побутом. Більше за інше мене цікавили історичні пісні і перекази...» [5]. Однак, згадує М. Александрович, важко було знайти людей, які змогли б виконати історичну пісню чи розповісти переказ історичного змісту. Одна із пісень, записана ним у Калиті («Ой горе-біда, не гетьманщина...» [6]), наводиться далі в тексті матеріалу (1860, № 30, с. 225—226). Від кого вона була записана, не вказано [7]. Ця пісня, підкреслює записувач, відноситься до часів закріпачення селян, у ній (особливо у перших строфах) «ясно висловлюється жаль про загиблу гетьманщину і ненависть до панської влади» (с. 226). Варто відзначити, що в цьому судженні М. Александровича, як і в ряді інших, висловлених в цитованому матеріалі і пізніших історичних розвідках, наявна деяка ідеалізація гетьманщини, ігнорування в цю добу соціальних, класових протиріч.

[1] Дата народження М. Александровича — січень 1837 р.— встановлена нами на основі таких джерел: *Милорадович Г. А.* Родословная книга Черниговского дворянства. Т. І. Ч. 2.— СПб., 1901.— С. 7; Центральный державний військово-історичний архів СРСР (Москва), ф. 351, оп. 1, спр. 1256, арк. 35 зв.; ф. 395, оп. 52, спр. 908, арк. 5 зв. У довідкових виданнях ця дата подається приблизно — «бл. 1840». Днв.: УРЕ, 2-е вид. Т. І.— К., 1977.— С. 131.

[2] *Зеров М.* Митрофан Александрович (Митро Олелькович). Александрович М. П'яниця. Пожежа: Оповідання.— К., 1929.— С. 3—7; *Денисюк І. О.* Митро Олелькович — забутий прозаїк «Основи» // Укр. літературознавство: Республ. міжвідом. наук. збірник. Вип. 8.— Львів, 1970.— С. 44—51. (Далі посилаємось на це джерело в тексті, зазначаючи в дужках сторінку); *Його ж.* Українська мала проза XIX — поч. XX ст.—К., 1981; *Мішук Р. С.* Українська оповідна проза 50—60-х років XIX ст.— К., 1978.

[3] *Милорадович Г. А.* Зазн. праця.— С. 7.

[4] ЦДВІА СРСР, ф. 395, оп. 52, спр. 908, арк. 5 зв., 6 зв.

[5] Черниговские губернские ведомости. Часть неофициальная, 1860, № 30. — С. 225. Далі на це видання посилаємося в тексті, зазначаючи в дужках рік, номер і сторінку.

[6] Пісня, як зазначає записувач, незакінчена. Варіанти цього твору див.: Історичні пісні.— К., 1961.— С. 370—372.

[7] На недостатню увагу М. Александровича до паспортизації фольклорних записів зверталась пізніше увага і на сторінках «Основи», у рубриці «От редакции» (1861, серпень, с. 10, 4-а пагінація).

Кобзарі, яких довелося чути М. Александровичу, співали здебільшого пісні релігійного змісту, а також веселі, розважальні — за словами автора: «Лазаря, Хому та Єрьому». «... Тільки в містечку Макіївці Ніжинського повіту,— писав він далі,— мені вдалося почути від кобзаря Терешковського Павла три думи: про Барабаша і Хмельницького, про Ганжу Андибера і про втечу братів із Азова. Кобзар — людина років тридцяти п'яти, думам цим він вивчився од олександрівського кобзаря Андрія Шута, і тому вони ніскільки не відрізняються від надрукованих в збірнику южноруських пісень Метлинського» (с. 226).

У листопаді 1857 — травні 1860 р. М. Александрович служив у 5-му саперному батальйоні, який у 1857—1858 рр. був розквартированый у Каневі Київської губернії, а пізніше, в 1859—1860 рр., — в Острі Чернігівської губернії. У жовтні 1859 р. йому було присвоєно звання поручика [8].

Під час армійської служби М. Александрович не залишив своїх занять історією та фольклористикою. Довідуємося про це із вже згаданих подорожніх нотаток «Из Канева в Чигирин и обратно» (1860, №№ 30—34), в яких автор розповідає про здійснену навесні 1858 року подорож за вказаним маршрутом. Він побував, подорожуючи, у Межирічі, Мошнах, Черкасах, Суботові, Медведівці, Мельниках, Жаботині, Смілі, Городищі. Автора вело бажання «бачити місця, що нагадують минуле її життя, і чути про нього перекази» (1860, № 31, с. 234). М. Александровичу вдалося записати під час мандрівки кілька переказів і одну народну пісню, що їх він наводить у тексті подорожніх нотаток. Автор докладно коментує і перекази, і пісню, виявляючи себе вдумливим істориком та дослідником народної творчості, демонструючи хороше знання історичних та фольклористичних джерел. Цікаві подорожні нотатки і з погляду історика літератури. Цей та два інші твори («Семилітка», «Про городянку та бублики»), які також з'явилися на сторінках неофіційної частини «Черниговских губернских ведомостей»— про них ще йтиметься — були першими виступами М. Александровича в друку. Вони ще не були об'єктом вивчення дослідників [9].

Наводячи переказ про гайдамаків («у формі правильного оповідання»), записаний у Каневі від 85-річного Олексія Гребінника, автор розглядає його як ще одне свідчення, що «між гайдамаками була жива пам'ять про чигиринського героя (Богдана Хмельницького — *В. Д.*) і що криваві подвиги Залізняка були продовженням непримиренної брані козаків...» (1860, № 30, с. 228).

Автор жалкує з приводу того, що нерідко його розпити з метою поповнити свої знання переказів, історичних пісень були марними. А іноді допитливість М. Александровича давала підстави урядовцям вважати його за «возмутителя», «подозрительного человека». Так, наприклад, у Медведівці помічник станового пристава, навіть пересвідчившись у безпідставності підозр, запропонував йому негайно покинути село (1860, № 33, с. 243).

У селі Мельниках, по дорозі з Чигирина на Смілу, М. Александрович записав пісню «Їхав Харько з Жаботина...» [10] (1860, № 34, с. 249—250). За словами виконавиці, її співають і в Херсонській області. «В пісні,— відзначав записувач,— як не можна вірніше висловлюється натура хороброго, але безпечного і нерішучого козака» (с. 250). М. Александрович вказує на відмінності свого запису від вміщеного в збірнику А. Метлинського. Порівнюючи зроблений ним запис з іншими історичними піснями з цього збірника, він робить не позбавлений слушності висновок про те, що в пісні про Харька є вставка з раніших творів, та ілюструє його прикладами. «В цих запозиченнях,— вважає він,— немає нічого дивного; пісня про Харька створена в пізніший час і автор прикрашав її вставками з інших давніших пісень» (с. 250).

Подорожні нотатки автор завершує міркуваннями про те, чому «поети-простолюдини не з'являються більше на Україні» (с. 250). Тому, на думку автора, що «немає тих обставин, які хвилювали б їх душу і збуджували природний талант» (с. 250). Він переконаний: «Події, що виходять з ряду звичайних, народжують поетів-поселян, а до тих пір багато талантів гине, не відчувши своїх сил» (с. 251). Не всі судження М. Александровича можна прийняти беззастережно (це стосується, наприклад, його порівняння соціального «обличчя» українців Наддніпрянської і Західної України), однак є з-поміж них і чимало слушних. Так, приміром, обгрунтовано пояснює він класове розшарування на Наддніпрянській Україні.

У травні 1860 р. М. Александрович «через вкрай складні домашні обставини», як писав сам у рапорті, вийшов у відставку і поселився у Калиті Остерського повіту [11]. (Варто відзначити, що в травні 1853 — серпні 1859 рр. він знаходився в тривалій відпустці, беручи участь в роботі Остерського повітового та Чернігівського губернського комітетів в селянських справах, готуючи пропозиції по виробленню селянської реформи).

1860—1862 роки, судячи з усього, були найбільш плідним періодом у письменницькій діяльності М. Александровича. Вважається, що його літературна біографія починається публікаціями на сторінках журналу «Основа» (1861—1862 рр.) [12]. Однак це не так. 1860 року М. Александрович, як вже відзначалось, опублікував у неофіційній частині «Черниговских губернских ведомостей» великі подорожні нотатки «Из Канева в Чигирин и обратно» (№№ 30—34), а крім них і дві літературні обробки казкових сюжетів — «Про городянку та бублики» (№ 28) та «Семилітка» (№ 35).

Спільно з творами «Семилітка» і «Про городянку та бублики» слід розглядати й ще одну літературну обробку М. Александровича — фольклорне оповідання «Проскурка», яке з'явилося в «Основі» у рубриці «З народних уст» (1862, червень, с. 54—57). У відповідності з класифікацією фольклорно-етнографічних оповідань, запропонованою М. Сиваченком у статті «Новознайдені оповідання А. П. Свидницького і їх фольклорні джерела» [13], всі ці тексти належать до підтипу фольклорних стилізацій, до творів, побудованих на казковій основі.

Звернення М. Александровича до обробки казкових сюжетів не було чимось винятковим у сучасній йому українській літературі. До «пересаджування» на літературний грунт народних сюжетів наприкінці 50-х — на початку 60-х рр. вдавалося багато письменників — і Марко Вовчок, і Ю. Федькович, і А. Свидницький, О. Кониський та ряд інших. Всі вони, як спостеріг М. Сиваченко, були настроєні на «фольклорний» лад не тільки тому, що фольклор відігравав винятково важливу роль в їхньому житті, у формуванні їх світогляду, а й тому, що в фольклорній стихії зароджувалась тогочасна молода українська проза» [14], для цих письменників «річчю не тільки нормальною, а й закономірною було шукати опори в народній прозі, зокрема в казці, використовувати як її сюжетику, так і її стильові барви». «Всі письменникі тих часів,— відзначав М. Зеров,— виявляли себе

[8] ЦДВІА СРСР, ф. 395, оп. 52, спр. 908, арк. 7 зв.
[9] Всі ці твори, до речі, зафіксовані в бібліографії. Див.: Указатель статей по истории, археологии и этнографии, помещенных в «Черниговских губернских ведомостях» за 1838—1906 гг. Труды Черниговской губернской архивной комиссии. Вып. 7.— Чернигов, 1908, с. 100, 107 (отд. 2).
[10] Численні варіанти цієї пісні див.: Історичні пісні.— С. 507—513. Найближчий до записаного М. Александровичем варіант (Б) записав М. Лисенко в 60-х рр. XIX ст. від лірника в Києві.
[11] ЦДВІА СРСР, ф. 395, оп. 52, спр. 908, арк. 1, 3.
[12] УРЕ, 2-е вид. Том. I.— К., 1977.— С. 131.
[13] *Сиваченко М. Є.* Літературознавчі та фольклористичні розвідки.— К., 1974.— С. 172—173.
[14] *Там же.*— С. 177, 181.

як етнографи, тобто записувачі народних переказів, пісень, мелодій, вони цікавляться народними віруваннями та поняттями, а тому і власні свої оповідання укладають як ізустний переказ, ведуть їх від імені першої особи і розповіді надають своєрідний характер» [15].

«Семилітка» і «Проскурка» становлять собою обробки популярних казкових сюжетів [16]. «У «Семилітці» М. Александровича сюжет 875 «Семилітка» (Мудрая девушка) контаміновано з іншим — 875 Є «Спор о жеребенке» [17]. У «Проскурці» залишено «фольклорний мотив у його моносюжетному вигляді». Від відповідного зразка народної творчості цей слабо олітературнений витвір книжності відрізняється, на думку І. Денисюка, хіба що добірнішою мовою. «І якщо вже шукати якоїсь познаки авторської індивідуальності в обробці цього сюжету, то вона вже у самому виборі глибоко морального народного мотиву» (с. 47). Ці міркування з приводу «Проскурки» М. Александровича стосуються й «Семилітки». Як зауважує сучасна дослідниця, народ визнає героїню казки «своєю достойною представницею переможницею у складному поєдинку двох соціально протилежних сил, подає її як повчальний приклад для інших» [18].

Дещо осібно від розглянутих творів стоїть оповідання «Про городянку та бублики», в якому автор звертається до «відьомського» матеріалу. М. Александрович розпочинає його формулою: «Може була коли й правда, а тепер за казку править». У ній зафіксована близькість оповідних неказкових сюжетів, заснованих на народних віруваннях, до казкових. Це спостереження підтверджується і висновком сучасної дослідниці про те, що близькі до переказів розповіді про відьом і перевертнів легко перетворюються на казки [19]. Інтерес М. Александровича до народної демонології, до фольклорних творів, в яких зафіксувалися уявлення простого народу про фантастичні сили, його вірування, був типовим для його часу. Достатньо пригадати хоч би такі написані на початку 60-х років XIX століття твори А. Свидницького, як «Злой дух (Народные южнорусские поверья)», «Відьми, чарівниці й опирі, чи ж то примхи і примхливі оповідання люду українського».

«Семилітка» і «Про городянку та бублики» були опубліковані в постійній рубриці «Памятники украинской народной словесности», неофіційної частини «Черниговских губернских ведомостей», в якій наприкінці 50-х — на початку 60-х рр. з'явилися фольклорні записи і літературні обробки зразків народної творчості І. Дорошенка, П. Єфименка, П. Кузьменка, А. Свидницького, О. Тищинського та інших збирачів фольклору і письменників. Виступи М. Александровича не залишились непоміченими. Так, відомий фольклорист і етнограф П. Єфименко з повагою писав про нього у статті «Несколько слов о Полисуне» (1861, № 4, с. 24).

До розряду фольклорно-побутових належить і твір М. Александровича «Антін Михайлович Танський», що його «Основа» видрукувала в серпні 1861 року (с. 29—32) [20]. В обробці цієї родинної легенди, зазначає І. Денисюк, авторська особистість М. Александровича виявляється ще чіткіше, ніж у його обробках власне фольклорних сюжетів: «У сивині історичної бувальщини добачав Олелькович передусім бідних, посполитих, скривджених і, з другого боку, пикатих, загребущих вельмож, які їх кривдили» (с. 47). До таких вельмож належав і пращур М. Александровича, прадід по матері А. М. Танський, якого

[15] *Зеров М.* Цит. праця.— С. 7.
[16] Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка.—Л., 1979, с. 16. У цьому покажчику зафіксовано 22 публікації українських варіантів «Семилітки» (с. 220) та 25 публікацій — «Проскурки» («Кто съел просвнрку?») (с. 198).
[17] *Там же.*— С. 220—221.
[18] *Дунаєвська Л. Ф.* До питання про тематичну і сюжетну структуру новелістичної казки. Вісник Київського університету: Укр. філологія. Вип. 22.— К., 1980.— С. 45.
[19] *Померанцева Э. В.* Русская устная проза.— М., 1985.— С. 175.
[20] Основа, 1861, № 9.— С. 73—78; 1862, № 1.— С. 71—75.

зображено в творі з позицій простолюду, без усякої ідеалізації. Настанова цього твору дидактична: зло не залишається безкарним.

Найбільше із відомих на сьогодні творів М. Александровича, серед них і найкращі його соціально-психологічні оповідання «П'яниця» (1862, липень, с. 30—46), «Пожежа» (1862, серпень, с. 1—13), «Три пани» (1862, травень, с. 105—112), з'явилися на сторінках журналу «Основа». Більшість з них була підписана псевдонімом Митро Олелькович. Про участь письменника в часописі говорилося вже в перших оголошеннях про його видання. Дослідники виділяють з друкованих у «Основі» його творів два нариси, два фольклорно-побутові оповідання («Проскурка», «Антін Михайлович Танський») і три соціально-психологічні твори, в яких М. Александрович «малює вже «лихо давнє і сьогочасне» без дистансуючої оболонки легенди-переказу» (с. 48). Ці твори дали І. Денисюку підстави твердити, що письменник був чи не першим представником не дуже продуктивного в історії української літератури стилю «об'єктивної, холодної» прози. Невелика творча спадщина М. Александровича цікава тенденцією автора еволюціонувати від етнографічно-побутового до соціально-психологічного оповідання (с. 44, 51). М. Александровича, який був одним з передових письменників свого часу, характеризував тривкий інтерес до змалювання соціально зумовлених людських характерів — у цьому плані його творчість розглядається як своєрідний місток між прозою Марка Вовчка та І. Нечуя-Левицького.

Із матеріалів «основ'янської» рубрики «От редакции» відомо, що він надсилав до журналу записи народних пісень (1861, серпень, с. 10). Редакція мала намір опублікувати запропоновані М. Александровичем «уваги над ін-якими словами української мови» (1861, липень, с. 34), але вони не з'явилися друком.

Паралельно із співробітництвом у «Основі» М. Александрович був і автором тижневика «Черниговский листок» (1861—1863 рр.), що його видавав Л. І. Глібов. У цьому виданні з'явилися дві його публікації — «Заметка о г. Остре (По поводу статьи «Остер», напечатанной в «Киевском курьере»)» і невелике повідомлення в рубриці «Новости, вести и слухи» (1862, № 13, с. 97, 102—103). Відомо, що письменник надсилав до редакції і поезії [21]. Але вони не були вміщені в газеті, і дальша їх доля невідома.

Інтересом до народної творчості позначені й художні твори М. Александровича, які до нас не дійшли. Так, із неопублікованого листа М. Александровича до фольклориста С. Носа від 11 (23) липня 1861 р. відомо, що одну з народних пісень письменник мав намір включити до своєї комедії (невідомої сьогоднішнім дослідникам). Надсилаючи рукопис цього твору С. Носу, який хотів зняти копію з нього, М. Александрович писав: «Де зоставлено місце для пісні, там і зоставите, коли будете переписувати, через те, що тієї пісні в мене теперечка нема, а у Чернігові знайдемо, або до того часу пришліть мені Губ(ернские) Вед(омости), там вона є, тільки я упишу не той варіант, а так, як чув од Білозерського» [22].

Про життя М. Александровича після виходу його у відставку досі не вдалось зібрати повних і точних відомостей. Відомо, що на початку 60-х рр. М. Александрович служив у межовій комісії членом від остерського дворянства [23]. За свідченням В. Антоновича, один час він працював мировим посередником у Мінській губернії [24]. Однак підтвердити це свідчення конкретним матеріалом немає можливості. 1869 р. М. Александрович вже на чолі Остерської повітової земської управи [25]. Цю посаду він обіймав аж до 1881 р. Довгий час

[21] *Глібов Л.* Твори: У 2-х т. Т. 2.— К., 1974.— С. 356.
[22] Центральний державний архів Жовтневої революції СРСР (Москва), ф. 112, оп. 1, спр. 72, арк. 387.
[23] *Там же,* арк. 486—486 зв.
[24] Зоря, 1886, № 10.— С. 176.
[25] Земский сборник Черниговской губернии, 1869, ч. 2, С. 21.

М. Александрович був паралельно і предводителем дворянства Остерського повіту [26]. Помер він 15 (27) вересня 1881 р. [27].

Сучасник писав: «В іншому часі, при інших обставинах суспільних, він би став окрасою своєї літератури і науки — тепер же приходиться спогадать про Митра Олельковича як про змарновану велику силу, що не мала простору, щоби розвинутись, і запоневірялась в мізерному щоденному житті» (Зоря, 1886, № 10, с. 176).

Про літературні, фольклористичні й історичні заняття М. Александровича, починаючи з 1862 р., відомості дуже обмежені. 1867 року на сторінках віленського історико-літературного журналу «Вестник западной России» (т. 1, № 3; т. 2, №№ 4—5) з'явилося його дослідження «Андрусовский договор и Петр Дорошенко». Як можна зробити висновок з фактів, що є в нашому розпорядженні, ця публікація — фрагмент з великої роботи про П. Дорошенка, написаної ще наприкінці 50-х років. З нею ознайомився у рукопису М. О. Максимович й оцінив загалом прихильно [28]. На початку 60-х років цей твір готувався до друку окремим виданням у повному обсязі [29], але з невідомих причин світу не побачив [30].

Незадовго до смерті М. Александровича з'явився друком початок його широко задуманої історичної монографії — «Остерский уезд. Вып. I-й. Историческое описание, ч. I-я. До окончания смут в Восточной Украине. 1669 г.» (Київ, 1881). Видана частина праці засвідчила, писав журнал «Киевская старина», що М. Александрович «мав на увазі представити системний і докладний опис місцевості, якій присвячена була більша половина його громадської діяльності. Уже по початку роботи видно, що автор приступив до неї після грунтовного знайомства з літературою предмета, не тільки друкованою, а рукописною, архівною» (1882, № 1, с. 205). Тут відзначено історичну цінність книги: «З допомогою опублікованих в книжці Александровича матеріалів історія народного побуту Малоросії лівого берега Дніпра поповнюється грунтовними даними там, де до цього часу доводилося мати справу головним чином з одними лише здогадами» (с. 205). Ця книжка є однією з перших і найбільш грунтовних робіт історико-краєзнавчого характеру, що з'явилися на Україні в дожовтневий час [31]. Вона послужила поштовхом до появи й інших історико-краєзнавчих праць.

В авторові цієї праці виразно видно не тільки історика, а й фольклориста. Фольклорні твори подаються в дослідженні як ілюстративний матеріал до історичних викладок. Ось один з прикладів: «Від Кракова до Очакова скрізь біда однакова», говорили козаки, які ніде не могли своєю кров'ю купити шматочка землі, щоб за ними як тінь не йшла шляхта з метою забрати його» (с. 21—22). В іншому місці як ілюстрація до тези про зловживання польської шляхти після укладення Білоцерківської угоди (1651) наводиться фрагмент думи «Білоцерківський мир і нове повстання проти польської шляхти» (с. 40). Джерелом для М. Александровича, як неважко встановити, послужила публікація запису цієї думи в першому томі «Записок о Южной Руси» (1856).

Посмертну замітку М. Александровича «Кафельные памятники XVIII века» вмістив у рубриці «Известия и заметки» історичний

[26] Зоря, 1881, 13 марта, № 58.

[27] У довідкових виданнях вказується звичайно лише рік смерті М. Александровича — 1881. В «Антології українського оповідання» (Т. I.— К., 1960, с. 229) ця дата помилково відноситься на березень 1881 р. Точна дата встановлюється нами на основі непідписаних хронікальних повідомлень у київських газетах. Див.: Зоря, 1881, 17 сент., № 204; Киевлянин, 1881, 16, 17 сент., №№ 203, 204; Труд, 1881, 18 сент., № 87.

[28] Відділ рукописів Центральної Наукової бібліотеки АН УРСР, ф. III, спр. 5613.

[29] Основа, 1862, жовтень.— С. 6—7.

[30] Киевский телеграф, 1862, 20 мая, № 37.

[31] Загалом прихильні рецензії (не підписані) на книжку М. Александровича з'явилися також у київських газетах: Киевлянин, 1881, 6 авг., № 173; Труд, 1881, 31 июля, № 68.

часопис «Киевская старина» (1883, № 1, с. 211—213). У ній розповідається про колекцію кахлів із 56 зразків, придбану автором у м. Козельці Чернігівської губернії. На думку М. Александровича, ці кахлі становлять собою зразок давнього кустарного виробництва, і вироблення їх має бути віднесене до початку XVIII століття, коли ще живі були спогади про боротьбу з татарами, козацькі походи і тільки-но закінчену шведську війну. «Зображені на кахлях малюнки служать вірним висловленням світогляду тодішнього напівграмотного малороса простолюдина, глибоко перейнятого релігійними та іншими віруваннями, до яких тепер скептично ставляться його нащадки». І далі М. Александрович продовжує: «Все, чим були зайняті думка і уява гончара-поселянина», він зобразив на малюнках. Їх автор замітки розділив на три групи: ті, що стосуються 1) політичного і військового життя та 2) суспільного та домашнього життя, 3) чудовиська, звірі, риби, птахи. З огляду на недостатню вивченість українських кахлів замітка М. Александровича становить інтерес для дослідників цих виробів народних майстрів.

1895 року у Львові побачило світ кишенькового формату видання «Українські писання Митра Олельковича», де було передруковано з «Основи» п'ять найкращих і найбільш відомих творів М. Александровича. Високо оцінюючи невелику кількісно творчу спадщину талановитого письменника, Іван Франко писав у передмові до цієї книжечки М. Александровича про настійну необхідність «переглянути і зберегти його рукописну спадщину і опублікувати з неї все, що тільки покажеться пригідним до друку» (с. 7). Таке ж побажання висловлювала ще 1882 р. «Киевская старина». Знаючи інтерес М. Александровича до народної творчості, можна припустити, що в його архіві було багато й фольклорного матеріалу. Та сліди архіву письменника загубились. Не з'явилося й жодної публікації з його рукописної спадщини. Але, можливо, й не загинув цей архів.

В. І. ДУДКО

Москва

В. Є. Перевальський, Будь моєю, дівчино. Гравюра. Київ. 1985.

У ФОЛЬКЛОРИСТІВ БРАТНІХ РЕСПУБЛІК

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ РОБОТИ БІЛОРУСЬКИХ ФОЛЬКЛОРИСТІВ

Білоруські радянські фольклористи зосередили свої зусилля на розв'язанні ряду найбільш важливих завдань. Передусім продовжується збирання уснопоетичної творчості, оскільки зволікання в цій справі неприпустиме: з кожним роком зменшується кількість казкарів, співаків, що добре знають і майстерно виконують традиційні народні твори. При цьому слід враховувати, що зміна умов побутування фольклорних творів, підвищення освітнього рівня населення, вплив сучасних засобів масової комунікації і т. п. не сприяють збереженню тієї спадковості в передачі фольклорних традицій від покоління до покоління, яка існувала в минулому. Завдяки зусиллям збирачів фольклору, архіви Інституту мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР, вузів республіки щороку поповнюються тисячами нових записів. Багато творів зафіксовані на магнітофонній стрічці — тільки в ІМЕФ АН БРСР фонограмархів нараховує близько 40 тисяч магнітофонних записів пісень і частушок.

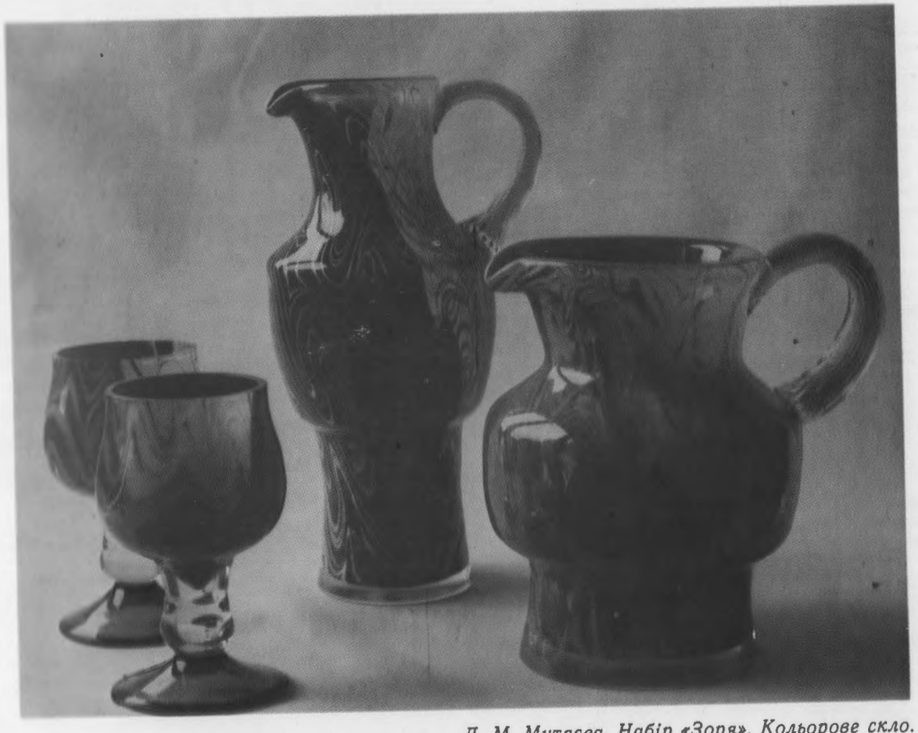
Фольклор дедалі більше привертає увагу широкої громадськості, використовується в самодіяльності, професіональними мистецькими колективами, письменниками. Тому значне зацікавлення викликало видання фольклорних збірників, антологій. Завершене передбачене планом видання тридцятитомного зводу білоруської народної творчості. Вихід у світ багатотомника продовжується «понад план». Цього року опубліковано два додаткових томи (31-й і 32-й). Всього ж до кінця п'ятирічки передбачається випустити 40 томів.

Білоруські фольклористи віддали багато сили створенню зводу. Крім підготовки найповнішого зібрання зразків окремих жанрів, при підготовці зводу вирішено ряд важливих теоретичних проблем, в тому числі розроблені принципи жанрово-видової і внутрішньожанрової класифікації, текстологічні правила, принципи наукового коментування і т. п. В кожному томі вміщено грунтовні теоретичні статті, в яких висвітлюються питання генези жанрів, історії збирання і вивчення творів, аналізуються тексти, включені в том, обгрунтовується їх систематизація, розкривається ідейно-тематичний зміст і художня специфіка. В томах пісень, частушок, голосінь характеризуються також їх музичні особливості.

У праці над зводом народної творчості білоруські фольклористи використали досвід вчених братніх республік, зокрема українських фольклористів. Багатотомні видання народної творчості з'явилися у багатьох народів країни. Всі вони користуються великою популярністю у громадськості; значний інтерес проявляють до них фольклористи, літературознавці, етнографи не лише в нашій країні, але і за кордоном.

Робота над томами пісень зводу білоруської народної творчості проводилася об'єднаними зусиллями фольклористів-словесників і

І. П. Зарицький. Декоративний посуд. Кольорове скло. Київ. 1971. Фоторепродукція В. Т. Борозенця.



Л. М. Митяєва. Набір «Зоря». Кольорове скло. Київ. 1980. Фоторепродукція Т. О. Московки.

Л. В. Вітківська. Декоративний розпис. Папір, гуаш. Чонгар Херсонської обл. 1980. Фоторепродукція В. С. Полюха.

музикознавців. Три томи зводу повністю підготовлені музикознавцями (до них входять зразки народної інструментальної музики, музики весільних пісень і народних танців). Сьогодні навряд чи хто заперечуватиме віднесення до змісту понять «фольклор», «народна творчість» народної музики, народного театру і народно-вжиткового мистецтва. Вивчення обрядової поезії не повинно відриватися від дослідження самого обряду. В білоруському весіллі, наприклад, кожний етап супроводжувався, а іноді й супроводжується і тепер численними піснями, що відображають певні обрядові дії, мають цілеспрямовані функції, зумовлені призначенням обряду чи звичаю. Ці пісні раніше входили в обряди як їх органічна частина, але з часом відірвалися від них, виконуються самостійно. Наскільки добре збереглися в Білорусії весільні пісні, свідчить той факт, що в зводі білоруської народної творчості вони публікуються в шести томах (окрім того, в окремому томі подається опис весілля, а ще один том присвячено весільній музиці). Не дивно, що білоруське весілля видатні фольклористи Є. Р. Романов і Г. Р. Ширма називали своєрідною оперою.

Діяльність білоруських фольклористів дореволюційного часу тривалий час належно не вивчалася. Тому зусилля дослідників були спрямовані, зокрема, на дослідження становлення і розвитку білоруської фольклористики, основних тенденцій, напрямів і шкіл, діяльності вчених, які відіграли вирішальну роль в утвердженні прогресивних ідей в науці про народну творчість. Внаслідок цієї роботи підготовлена до друку тритомна історія білоруської фольклористики. У ній, зокрема, дано оцінку друкованих збірників і колекцій уснопоетичних творів, відшуканих в архівах, висвітлюється діяльність видатних і маловідомих фольклористів. Про деяких із них, зокрема збирачів народної творчості, наші сучасники до цього часу майже нічого не знали.

Книга про радянську фольклористику присвячена 70-річчю Великого Жовтня і буде видана в першому півріччі 1987 року. У ній вперше грунтовно висвітлено досягнення вчених республіки у вивченні фольклору, сучасні процеси розвитку народної поезії. Грунтовно охарактеризовано фольклорні публікації і теоретичні праці 20—30-х років, народна творчість періоду Великої Вітчизняної війни, а також повоєнні дослідження і збірники фольклору; значна увага приділяється ролі марксистсько-ленінського вчення про народну творчість у розвитку фольклористики.

Проведені дослідження актуальних проблем специфіки білоруської усної поезії. Завершено монографію про волочебні пісні, які краще збереглися у білорусів порівняно з іншими слов'янськими народами.

В роки Великої Вітчизняної війни Білорусія втратила кожну четверту людину. В лісах Білорусії дислокувалися триста сорок тисяч партизан, які наносили відчутні удари по ворогу. Про духовний світ і моральний дух народних месників допомагає скласти уявлення уснопоетична творчість того часу. Кращі зразки поезії партизан і населення окупованих територій ввійшли у виданий 1985 року збірник «Поезія боротьби». Народна творчість періоду вогненних років проаналізована у спеціальній монографії, брошурах і численних статтях. В Інституті мистецтвознавства, етнографії і фольклору заплановано проведення в Мінську всесоюзної наукової конференції, присвяченої фольклору і мистецтву Великої Вітчизняної війни.

В Інституті мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР створено спеціальний відділ славістики (очолює його доктор філологічних наук К. П. Кабашников). За останні десятиліття співробітники відділу, крім активної участі у виданні багатотомного зводу, опублікували ряд монографій, в яких розкривається спільність сюжетів і мотивів у пісенній творчості російського, українського і білоруського народів, висвітлюється національна своєрідність їх поезії, історична

зумовленість фольклорних взаємозв'язків братніх народів і т. ін. Розпочалася робота над підготовкою словника східнослов'янських фольклористичних термінів. Вчені інституту підтримують зв'язки з працівниками Академії наук Литовської РСР (проведення спільних експедицій, конференцій, видання книг). Українські і білоруські фольклористи та етнографи разом працювали над дослідженням побуту і поезії Полісся і створили спільну наукову працю.

Дуже корисні наукові контакти з фольклористами соціалістичних країн. Укладено угоду з ученими Польської Народної Республіки про спільну роботу над темою про партизанський фольклор періоду другої світової війни. Фольклористи Братіслави висловили побажання спільно досліджувати обрядовий фольклор.

Значна увага в Білорусії приділяється регіональному фольклорному обстеженню. Фольклористи університету (В. А. Захарова, Н. С. Гілевич, В. Д. Литвинко та ін.), музикознавці інституту (З. Я. Можейко) видали збірники, в яких опубліковані традиційні і сучасні народнопоетичні твори, записані за останні 10—15 років. Особливо плідна збирацька і дослідницька фольклористична діяльність проводиться в Білоруському державному університеті. Тут в 1981 році створено фольклорно-діалектологічну лабораторію (керівник — кандидат філологічних наук В. Д. Литвинко), а в Мінському інституті культури функціонує лабораторія народного танцю (керівник — А. Л. Варламов).

Цінні зібрання білоруських народних пісень опублікували Г. Р. Ширма, Г. І. Цитович, Н. С. Гілевич. Н. С. Гілевич видав також чотири монографії, в яких розглядає особливості білоруських пісень, загадок.

В короткій статті неможливо детально висвітлити ту велику роботу, яку проводять фольклористи Білорусії. Слід лише відзначити, що до цього часу в республіці при наявності численних монографічних праць все-таки переважало збирання і видання народнопоетичних творів. Щоправда, теоретичні дослідження проводились і в зв'язку з класифікацією, аналізом і коментуванням в томах зводу, при розробці окремих тем історичного, історико-теоретичного і порівняльного характеру. Тепер зібрано такий великий фактичний матеріал, який дозволяє глибше дослідити актуальні теоретичні проблеми, розкрити ідейно-художній зміст творів різних жанрів, показати їх національну своєрідність, зв'язок із життям народу, його історією, проаналізувати поетичні особливості і т. ін. На цю п'ятирічку, крім завершення видання зводу білоруського фольклору, планується написання ряду монографічних досліджень. Триватиме порівняльне вивчення фольклору слов'янських народів, видання регіональних збірників, запис зразків народної поетичної творчості. Виконуючи рішення XXVII з'їзду КПРС, який поставив завдання активніше проводити роботу по збереженню і примноженню національної культурної спадщини, пам'ятників вітчизняної і світової історії і культури, білоруські вчені продовжать фольклорне обстеження маловивчених районів республіки шляхом проведення фольклорних експедицій, практики студентів і т. ін. На жаль, існує багато труднощів, невирішених проблем, наприклад, із забезпеченням експедицій апаратурою і обладнанням, підготовкою наукових кадрів і т. ін.

Однак зацікавлене ставлення керівництва і широкої громадськості до подолання цих труднощів є запорукою того, що робота білоруських фольклористів розгортатиметься дедалі успішніше.

А. С. ФЕДОСИК

Мінськ

Основні напрями наукової діяльності сектору фольклору Інституту мови і літератури АН Молдавської РСР протягом минулої п'ятирічки (1981—1985) охоплювали вивчення історії, поетики молдавського фольклору і його жанрової системи, взаємозв'язків і типологічного споріднення з фольклором інших народів СРСР, а також народів південно-східної Європи, національної своєрідності та ідейно-художньої цінності для сучасності, ролі в розвитку класичної і сучасної літератури, функціонування в художній культурі соціалізму. Продовжувалося збирання, систематизація і видання молдавської народнопоетичної творчості на основі сучасних наукових принципів: комплексна фіксація зразків фольклору в його словесному і музичному втіленні; опрацювання матеріалів експедицій, їх публікація. З цим тісно пов'язана підготовка зональних збірників неопублікованих матеріалів, укладених з дотриманням вимог сучасної текстології, наукового коментування, включенням в них розділів документально точних дешифровок словесних і мелодійних зразків. Співробітники сектору брали участь у всесоюзних заходах і виданнях, здійснюваних Науковою радою з фольклору при Відділенні літератури і мови АН СРСР та Інститутом світової літератури АН СРСР ім. О. М. Горького.

Основна тема, над якою працювали співробітники сектору «Закономірності і процеси розвитку молдавської народнопоетичної творчості», завершилася написанням монографії «Молдавська народна поетична творчість» (40 авторських аркушів), в якій висвітлюються проблеми розвитку жанрів і видів молдавського фольклору, значення класичної фольклорної спадщини для сучасності, сюжетний склад, міжетнічні зв'язки і художні особливості. Фольклорна спадщина аналізується як цілісна система в єдності її структурно-функціональних особливостей та ідейно-тематичного змісту. В праці простежується трансформація традиційних жанрів фольклору в сучасних умовах, співвідношення різних його видів (поезія, музика, хореографія, прикладне мистецтво і т. ін.).

Велика робота проводилася в галузі вивчення окремих фольклорних жанрів, їх зв'язків з історією народу, з сучасною культурою. Цій темі присвячені книги М. М. Беешу «Обрядовий фольклор і життя» (1981), С. Г. Морару «Світ загадок» (1981), тематичні збірники статей «Фольклорна спадщина народів СРСР і сучасність» (1984; видано спільно з Науковою радою з фольклору та Інститутом світової літератури ім. О. М. Горького АН СРСР); «Жанри фольклору та історична дійсність» (1985). У першій із згаданих книг М. Беешу розглядає зв'язок народних обрядів молдаван з їх трудовою діяльністю, із виробленими протягом століть нормами поведінки в суспільстві і т. ін. Значну увагу автор приділяє відображенню в фольклорних творах патріотизму та інтернаціоналізму трудового народу, його прагнення до побудови комунізму. Книга особливо актуальна для виховання молоді в дусі поваги до прогресивних традицій, обрядів, звичаїв, успадкованих народом від глибокої давнини. С. Морару в своїй праці висвітлює такі питання, як генезис загадки, її функції на різних етапах історичного розвитку, класифікація і систематизація її зразків, ідейно-тематичний зміст, типологія, використання загадок класиками молдавської літератури, а також сучасними письменниками, стан жанру в наш час і його перспективи та ін.

Збірник статей «Фольклорна спадщина народів СРСР і сучасність» є підсумком Всесоюзної наукової конференції фольклористів, що відбулася в Кишиневі у травні 1981 року. Ця колективна праця створена за участю визначних радянських фольклористів, присвячена актуальним проблемам освоєння фольклорної спадщини народів СРСР. В полі зору авторів — наукові критерії підходу до фольклорної класики, ідейно-художня і моральна цінність уснопоетичних пам'ятників для сучасності, фольклор в системі художньої

культури соціалізму, роль фольклорних традицій в розвитку сучасної літератури і мистецтва, взаємодія фольклору народів СРСР, текстологічні проблеми фольклорних зводів. В книзі узагальнюється практичний досвід фольклористики, обговорюються перспективи розвитку науки про народну поетичну творчість, її роль в духовному збагаченні радянського суспільства. Збірник «Жанри фольклору та історична дійсність» включає статті з питань історії і теорії молдавської народної творчості, що відображає різноманітну тематику і різні аспекти взаємозв'язку творів фольклору і життя народу.

Співробітники сектору приділяли особливу увагу різноманітним проблемам порівняльно-історичного і типологічного вивчення молдавської народної творчості, внаслідок чого з'явився в світ збірник статей «Молдавсько-російсько-українські фольклорні взаємозв'язки (дослідження, матеріали, бібліографія)» (1981), в якому висвітлено ряд питань фольклорних взаємовпливів творів молдаван, українців, росіян, болгар та інших народів. Автори наводять нові дані про фольклорні зв'язки, які знайшли відображення в поезії родинних і календарних обрядів, прислів'ях, приказках, загадках, казках та інших жанрах.

Комплексному дослідженню молдавсько-російсько-українських зв'язків присвячена монографія Г. К. Бостана «Типологічне співвідношення і взаємозв'язки молдавського, російського і українського фольклору» (1986). В цій праці автор на багатому фактичному матеріалі народної творчості Дністровсько-Прикарпатського регіону виявляє різноманітні аспекти і форми типологічних аналогій і взаємозв'язків фольклорних репертуарів братніх народів. Особлива увага приділяється тут міжнаціональним фольклорним контактам на сучасному етапі. Цим же напрямам дослідження був присвячений і Всесоюзний науковий симпозіум «Східнослов'янські — східнороманські фольклорні взаємозв'язки. Підсумки і проблеми вивчення» (1985), організований спільно з Науковою радою з фольклору АН СРСР, Інститутом світової літератури ім. О. М. Горького, Міністерством вищої і середньої спеціальної освіти УРСР та Чернівецьким державним університетом, на основі матеріалів якого готується спеціальний збірник наукових праць.

Видання сімнадцятитомного зводу народнопоетичної творчості сприяє розкриттю багатств фольклорної спадщини молдаван. Його здійснення стало можливим внаслідок інтенсивного збирання і вивчення народної творчості за радянського часу, особливо в повоєнні роки. Призначення зводу — розкрити ідейне і естетичне багатство фольклору молдаван, в якому знайшли відображення розвиток соціальної свідомості трудящих, боротьба за соціальну справедливість, патріотизм, гуманізм народу і т. ін. Звід молдавської народної творчості в республіці є новим типом видання, що вперше дав можливість широким колам читачів скласти уявлення про різноманітність та ідейно-художню цінність основного виду традиційного мистецтва трудового народу.

Досвід українських і білоруських фольклористів у виданні фольклору був використаний при підготовці зводу «Молдавська народна творчість» у 17 томах. Зокрема, це стосується вироблення принципів, критеріїв впорядкування подібних видань і особливо таких моментів, як врахування варіантів, з'ясування жанрових форм, систематизація і наукове коментування. Це допомогло по-новому розробити теоретичні та методологічні питання, аспекти тлумачення матеріалу, проблеми походження, історичного розвитку, ідейно-тематичного змісту, поетики, а також історії фольклористики. Звід дає можливість скласти уявлення про розвиток народної поетичної творчості молдавського народу від найдавнішого періоду до нашого часу. Текстовий матеріал по-новому розкриває соціальну і патріотичну наснаженість творчості народних мас. Завершення 17-томного зводу фольклору має велике наукове, громадсько-культурне та ідеологічне значення. Воно є безперечним досягненням молдавської фольклористики, активно служить справі розвитку нашої соціалістичної культури.

Видання зводу молдавської народної творчості розпочалося в 1975 році [1]. За минулу п'ятирічку випущено чотири томи, впорядковані відповідно до загальноприйнятих принципів подібних видань. Фольклорні тексти відповідають усному оригіналу, адаптовані лише з лінгвістичного погляду (враховуючи вимоги сучасної молдавської орфографії); основний тип супроводжується кількома варіантами; текстологічним розділам передують широкі вступні статті, в яких висвітлюються питання вивчення даного фольклорного явища, генези і еволюції жанру, ідейного змісту і художньої форми, зв'язків з традицією і т. ін.); томи мають також коментарі, примітки, глосарії, резюме російською, англійською, французькою та ін. мовами, а в ряді випадків (де дозволяє матеріал) — записи народних мелодій і фотоілюстрації.

Том «Народний театр», упорядкований Г. І. Спатару і Ю. І. Філіпом (1981), містить кращі тексти фольклорної драматургії (значна частина яких друкується вперше). В ньому подано твори на теми зооморфних ігор: Капра (коза), Келуцул (коник), Урсул (ведмідь), Чербул (олень), Бербекул (баран), Вулпя (лисиця), Кукостиркул (лелека); п'єси на гайдуцькі та інші сюжети.

Збірник «Прислів'я та приказки», впорядкований Є. В. Жунгіету (1981), включає кращі зразки жанру, відібрані з різних видань, а також із фондів фольклорного архіву АН МРСР. Тексти в книзі подано за тематичним і алфавітним принципами. В книзі «Революційні та радянські пісні» (1982), впорядкованій І. Д. Чобану і І. В. Буруяне (1982), зібрано найкращі зразки фольклорних творів цього жанру, які відображають тему революційної боротьби і радянську дійсність.

Героїко-епічні пісенні твори молдавського народу вперше представлені в збірнику «Героїчний епос», упорядкований В. М. Гацаком (1983). Це шістнадцятий том серії [2], сюди ввійшли: героїко-фантастичні богатирські пісні, войницький епос (XIV—XVII ст.), гайдуцькі героїчні пісні (XVII—XVIII ст.). Тут подано також такі шедеври народної творчості, як поеми «Тома Алімош», «Бадіул», «Георге Витязу», «Кодряну» та ін. В том включено ряд невідомих раніше творів.

Підготовлено ряд зональних збірників неопублікованих фольклорних матеріалів, які відображають особливості народної творчості певних регіонів Молдавії. За останні роки було випущено збірники: «Буджакський фольклор» (1982) і «Фольклор півночі Молдавії» (1983) [3]. Збірники зональної фольклорної серії містять в основному матеріали, записані експедиціями сектору. Крім того, молдавські фольклористи видали кілька науково-популярних збірників: «Що за чудо досвітки» (1983), «Шукачі фольклорних скарбів. Фольклорні тексти, зібрані молдавськими радянськими письменниками» (1984).

[1] *Бэешу Н. М.* Поэзия обичеюрилор календариче (Поэзия календарных обрядов).— Кишинэу, 1975; *Чобану И. Д.* Поэзия лирикэ (Лирическая поэзия). — Кишинэу, 1975; *Ботезату Гр.* Леженде, традиций ши повестирь орале (Легенды, предания и устные рассказы).— Кишинэу, 1975; *Ботезату Гр.* Повешть фантастиче (Волшебные сказки).— Кишинэу, 1976; *Хынку А. С.* Балада (Баллада).— Кишинэу, 1976; *Жунгиету Е. В.* Кынтече де драгосте (Песни о любви).— Кишинэу, 1977; *Бэешу Н. М.* Фолклорул копиилор (Детский фольклор).— Кишинэу, 1978; *Жунгиету Е. В.* и *Морару С. Г.* Стригэтурь, аминтирь ши скрисор версификате (Стригэтуры, стихи напамять и стихотворные письма).— Кишинэу, 1978; *Чиримпей В. А.* Сноаве ши анекдоте (Народные юмористические рассказы).— Кишинэу, 1979; *Зеленчук В. С., Хынку А. С.* Фолклорул обичеюрилор де фамилие (Фольклор семейной обрядности).— Кишинэу, 1979.

[2] Останній, сімнадцятий том зводу «Історичні пісні», упорядкований В. М. Гацаком, з'явиться ближчим часом.

[3] Перший збірник такого типу «Фольклор Кодр» з'явився 1973 року. Нещодавно здано на виробництво черговий том цієї серії «Фольклор Бельцських степів». Готується до друку книга «Фольклор Сорокської рівнини»

В цьому ряду особливо помітним явищем є п'ятнадцять збірників народнопоетичної творчості, що вийшли в серії «Перлини», адресованої учням середніх шкіл і молоді республіки. В цих збірниках подано художньо найдовершеніші зразки народної творчості, що мають виховне значення. Більшість із них містить вступні статті, написані сучасними молдавськими письменниками. (Іон Чобану, Джеордже Менюк, Павло Боцу, Георге Воде, Іон Ватаману, Анатоль Чокану, Йон Хадирке, Микола Дабижа та ін.).

Основним завданням, над яким працює сектор фольклору в XII п'ятирічці, є наукова систематизація молдавської народної творчості. Ця тема визнана особливо актуальною на сучасному етапі радянської науки. У рішеннях наукових конференцій останніх років, в рекомендаціях Наукової ради з фольклору АН СРСР постійно підкреслюється важливість наукової систематизації фольклорної спадщини як основної умови дальшого розвитку радянської фольклористики. Наявність наукової систематизації (сюжетно-тематичної, типологічної) визнано мірилом стану фольклористичної роботи в загальносоюзному і міжнародному масштабі. На основі наукової систематизації всіх наявних матеріалів буде перебудована і набуде нового спрямування вся збирацька робота. Без вирішення питання класифікації і систематизації неможливо досягнути якісно нових наслідків у вивченні жанрів фольклору, його національного багатства і специфіки, етапів історичного розвитку. В ряді республік ця робота успішно здійснюється протягом ряду років. В цих умовах дана проблема набуває особливо принципового значення, оскільки без вироблення наукової систематизації, без каталогізації всіх наявних матеріалів неможливі належний розвиток порівняльно-історичних досліджень, вивчення міжетнічних спільностей і взаємозв'язків. Наукову систематизацію молдавської фольклорної спадщини передбачено здійснити, спираючись на всі друковані джерела XVIII—XX ст. і матеріали фольклорних архівів.

На базі наукової систематизації передбачається в перспективі створення каталогів і покажчиків сюжетів молдавських казок, героїко-епічних поем, балад, історичних пісень, народного театру, обрядової і ліричної поезії та ін. Це значно розширить можливості підготовки матеріалів для всесоюзних узагальнюючих праць, присвячених фольклорній спадщині народів СРСР. Вивчення контактних зв'язків давніх форм і поетичного мистецтва народної творчості на основі наукової систематизації дасть можливість в майбутньому створити зведений (словесно—музикальний) атлас молдавського фольклору і молдавський фольклористичний словник. Фронтальна систематизація наявних текстів створить умови також для підготовки фундаментальних фольклорних видань, сприятиме появі узагальнюючих наукових досліджень окремих жанрів і всієї народної творчості Молдавії.

Кишинев

Г. Г. БОТЕЗАТУ, С. Г. МОРАРУ

ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

ПРИСЛІВ'Я ТА ПРИКАЗКИ ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ЕТИКО-ПРАВОВИХ ЗВИЧАЇВ І УЯВЛЕНЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Сучасна історіографія дослідження пареміографічної спадщини українського народу засвідчує, що вивчення її залишається в сфері актуальних питань фольклористики [1]. Цінним джерелом прислужилася вона і для окремих історичних праць [2].

Звернення до пареміографічного фонду може бути корисним і при вирішенні цілого ряду етнографічних питань. У даній розвідці спробуємо висвітлити одне з них — визначення характеру етико-правових звичаїв та уявлень українського народу у дожовтневий час. Джерельну основу її становитимуть пареміографічні записи кінця XVII — початку XX ст.

Визнання важливості паремій у вивченні культурно-побутового життя українського народу бере початок від «Приповістей посполитих» Климентія Зіновіїва [3]. Проте їх наукове застосування в етнографічних працях дожовтневого часу носило, за деяким винятком, принагідний характер. Радянські етнографи в своєму аналізі традиційного побуту дожовтневого періоду виходять з визнання того, що народну творчість можна і необхідно залучати, але в межах основного завдання етнографії як галузі історії, що вивчає культурно-побутові особливості різних народів світу в їх історичному розвиткові [4].

Проте специфіка фольклорних текстів, хоч вони не завжди достовірно визначені хронологічно, етнічно та класово, становить для дослідника значні перешкоди. Б. М. Путілов відзначав, що фольклор наскрізь пройнятий етнографічними зв'язками, реміснісценціями. Разом з тим «проникнути крізь фольклор до етнографічних субстратів і тим більше реконструювати їх, або на основі фольклорних даних встановити їхню наявність у минулому за певними формами надзвичайно важко» [5]. Тому вартим уваги і цілком виправданим може бути звернення до пареміографічного фонду українців як до джерела вивчення традиційних етико-правових звичаїв та уявлень. По-перше, паремії, як ніякий інший вид фольклору, складають звід суджень про життя народу, точних і гострих характеристик, спостережень та узагальнень, і за характером впливу на життєдіяльність людей завжди були близькі до правових норм. По-друге, в останні роки помітно зросла зацікавленість етнографів вивченням народної правової свідомості, як складової традиційної духовної культури трудящих мас, визначенням ролі звичаєво-правових норм при регулюванні суспільних відносин, збереженні етнічних особливостей громадського побуту селян дожовтневого періоду. Наявні записи прислів'їв та приказок дають можливість простежити ті чи ті етико-правові норми українців з кінця XVII до початку XX ст.

Історіографія з даного питання майже не виходить за рамки дореволюційної етнографії і обмежується кількома працями переважно російських пареміографів [6]. Їхні праці, засновані на засадах ідеалістичної ме-

[1] Див.: *Бушуй А. М., Ивченко А. А.* Библиографический указатель по паремиологии: Паремиология Украины.— Т. I. Самарканд, 1982.— С. 143; *Пазяк М. М.* Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії.—К., 1984.— С. 204.

[2] Див.: *Пушкарев Л. Н.* Общественно-политическая мысль России. Вторая половина XVII века.— М., 1982.— С. 70—155; *Смолій В. А.* Формування соціальної свідомості народних мас України в ході класової боротьби (друга половина XVII—XVIII ст.).— К., 1985.— С. 224—225.

[3] Див.: *Пазяк М. М.* Українські прислів'я та приказки.— С. 22.

[4] Українська народна словесність.— Т. I.— К., 1958.— С. 40.

[5] *Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора.— Л., 1976.— С. 217.

[6] Див.: *Снегирев И. И.* О народных русских пословицах, относящихся к законодательству и старинным судебным обычаям // Радуга. Лит. и муз. альманах на 1830 г.—М., 1830; його ж: Русскне юридические пословицы // Московитянин, 1849, №№ 7—8; *Сухов А.* Бытовые юридические пословицы русского народа // Юрид. вестник, 1874, № 9—10; *Кузнецов Я. И.* Семейное и наследственное право в народных пословицах и поговорках // Журн. министерства юстиции, 1910, №№ 6, 10; *Иллюстров И. И.* Юридические пословицы русского народа.— М., 1885.

тодології дворянської та буржуазної науки XIX ст., мали суттєві недоліки в оцінці класового характеру правової свідомості та моралі трудящих мас. Разом з тим на підставі прислів'їв та приказок вони зробили ряд важливих висновків та спостережень щодо питання про історичне походження та первісні форми побутування звичаєвого права. Зокрема, І. Снегірьов ще в 30-х роках XIX ст. обстоював думку, за якою більша частина народних правових звичаїв виражається прислів'ями, які переважно склалися на стародавніх вічах, мирських сходах. Своє відображення вони, певною мірою, знайшли в ряді правових положень першого кодексу давньоруського права «Руської Правди» та багатьох писемних пам'ятках пізнішого часу (договірних грамотах, судебниках, статутах та ін.). На тісний зв'язок прислів'їв і приказок з давньоруським правовим життям вказує і той факт, що в стародавній мові укладання договорів чи угод між особами і містами позначалися терміном «пословица», а попередня рада — «поговорка» [7]. Згодом такі вислови, що нагадували прислів'я, перейшли у сімейний та суспільний побут. Це стверджують і історики права [8].

Українські дослідники звернулися до цієї теми лише у другій половині XIX ст. Першим це зробив П. Чубинський [9]. Значне місце правові паремії посіли в збірках М. Номиса, М. Комарова та І. Франка [10]. 1912 року у Львові вийшла і досі залишилася єдиною з даного питання спеціальна праця В. Охримовича «Українсько-руські приповідки правничі, систематично впорядковані та юридично поясненні». В ній автор на основі збірок М. Номиса та І. Франка умістив лише правові прислів'я та приказки, які не стосувалися економічних відносин та етичних поглядів [11].

В українській радянській історичній та фольклористичній літературі ця тема самостійного вирішення поки що не знайшла. Тому дану розвідку слід розглядати як спробу не тільки певного її висвітлення, а й привернення до неї уваги науковців.

Як відомо, правову свідомість трудящих мас класового суспільства складали знання певних норм офіційного права та традиційні народні правові звичаї й поняття. Звід останніх у науково-публіцистичній літературі відомий як «звичаєве право». Хоча з розвитком урядового законодавства характер правової свідомості селян зазнавав чимраз більшого впливу, проте роль звичаєвого права у регулюванні їх життєдіяльності залишалася досить значною навіть за умов панування капіталістичних відносин. Цю дуалістичність правових уявлень у практиці громадського та господарського життя українського народу яскраво ілюструє пареміографічна творчість.

Зміст багатьох паремій засвідчує, що в народі існувало чітке уявлення про закон та необхідність дотримання його норм: «Незнай гріха не чинить» (О. Шишацький-Ілліч, 50) [12], «Чия шкода, того й гріх» (А. Смирницький, с. 30). Разом з тим серед народу побутувало прислів'я, відоме із запису першої половини XIX ст.— «Закон — павутина, в котрій муха путається, а шміль пролітає» (І. Франко, т. XXIII, с. 150). У його алегоричній формі відбито чітке усвідомлення народом свого безправ'я та вседозволеності панівного класу. Це підтверджують і такі зразки: «Єдні руки права пишуть, єднії і мажуть» (М. Закревский, с. 161), «В кого гроші, той всюди завше хороший» (Кл. Зіновіїв, 487).

Як відзначав Л. М. Пушкарьов, серед українських прислів'їв XVII ст. є такі, що засвідчують «реакцію» трудящих мас на тодішнє судочинство: «Багатий дивится, як вбогий живится», «Душно, як два правят, а третєму нечего дати» (Кл. Зіновіїв, 54, 202). Навіть у верховної влади трудовий люд не міг знайти захисту від панської сваволі: «Велик свет да негде ся подеть» (Кл. Зіновіїв, 106), «Бог високо, пан далеко, а підпанки дадуть дранки» (М. Комаров, 67), «До бога високо, до царя далеко, та й загибай» (П. Єфименко, № 32).

Не випадково однією з провідних тем усної творчості було одвічне прагнення простих людей до справедливості, правди у взаєминах між собою. Це підтверджують такі моральні принципи та переконання, як «Правда з дна моря выплывет» (Кл. Зіновіїв, 750), «Хоч убожество, та слово чесне» (М. Номис, 1610), «Правда давніша, ніж ми» (В. Вислоцький, 3194) тощо. Проте реальні соціально-економічні та правові умови життя народу створювали й протилежні афоризми: «Була колись правда, та заржавіла» (В. Смирницький, 3), «За правду давно подзвонили» (М. Комаров, 952).

У народі розуміли, що стосунки між бідними та багатими грунтуються на інших засадах і правилах: «З сильним не борись, а з багатим не тянись» (Кл. Зіновіїв, 364), «Набий віз людей, та повези в суд віз грошей, то й прав будеш» (М. Номис, 7389), «До права треба мати два мішки: один грошей, а другий бачності» (М. Закревський, с. 153). Характерним для тодішнього судочинства був закон, за яким «Хто більше горілки ставе, той справу виграє» (М. Комаров, 92).

У пареміях відбився і ряд юридичних «удосконалень» офіційного суду та судочинства. Зокрема, стосовно інституту дванадцяти присяжних засідателів, запровадженого судовою реформою 1864 р., незабаром з'явилася приказка «І в дванадцяти правди не знайти» (М. Комаров, 93). На вчинки мирового судді, введеного цією ж реформою, у народі відреагували так: «Судить по-людськи, розсудить не тямиш по-яковські, каже, що по закону» (М. Комаров, 1164).

Такою в загальних рисах вимальовується пареміографічна картина ставлення трудящих мас України до офіційного права. Значно більше відомостей дають українські прислів'я та приказки у вивченні традиційних народних правових звичаїв та уявлень, що охоплюються поняттям «звичаєве право». У досліджуваний період його норми поширювалися на різні сторони побуту трудящих верств, значною мірою визначали характер їх способу життя. Вивчення народної правової думки в пареміографічній спадщині вимагає грунтовнішого дослідження. Ми обмежимось аналізом лише тих паремій, які стосуються народних характеристик правових звичаїв та традицій, ролі громади в їх збереженні, в звичаєво-правовому регулюванні трудових відносин, правових уявлень щодо приватної та громадської власності.

Нам не вдалося виявити українських прислів'їв та приказок, які б засвідчували народну оцінку співвідношення офіційного закону і звичаю, подібних до російських — «Обычай старше закона» або «Повальный обычай, что царский указ». Разом з тим існує цілий ряд паремій, які фіксують високий серед українського народу авторитет предків, шанобу до своїх традицій та звичаїв, що становили непорушну основу його громадського співжиття. У «Приповістях» Климентія Зіновіїва знаходимо такий зразок: «Не силою роби, да розумом, не серцем, да обычаєм» (Кл. Зіновіїв, 1374). Про це мовиться і в пізніших фіксаціях: «Старого звичаю не пошукай сі» (В. Вислоцький, 2781; І. Франко, т. XXIII, с. 168).

Пареміографічні матеріали засвідчують, що народна правова свідомість українців була обізнаною зі звичаями та законами інших народів та місцевостей: «Що город, то й норов» (Кл. Зіновіїв, 1249), «Що город, то норов, що чоловік, то розум» (В. Смирницький, с. 31), «Каждый край має свій обычай» (М. Закревський, с. 171), «Що вісь, то інша пісь, що край, то інший обичай» (М. Номис, 7947), «Світ один, та різні звичаї» (Українські народні..., с. 202). Ці погляди та уявлення сягають часів існування східнослов'янських племен. Адже ще літописець Нестор повідомляв, що «имяху бо обычай свой, и закон отец своих и преданья, каждо свой нрав» [13].

У збереженні звичаїв та традицій своїх предків виняткову роль відігравала селянська громада. Протягом багатьох віків існування класового суспільства вона гуртувала людей у єдиний суспільногосподарський організм, який більшою чи меншою мірою протистояв зазіханням панівного класу на їх спокоївічні соціальні та виробничі права. Уже за Климентія Зіновіїва в народі побутували прислів'я «Где стан, там і сыла», «Где людей купа, не болить у пупа», «Гурт і в бога крадет», «Добре мовиш да в громаду не ходиш» (Кл. Зіновіїв, 161, 162, 186, 242).

Змістовну пареміографічну характеристику громаді дають записи XIX ст.: «На миру смерть красна» (В. Смирницький, с. 15), «Мір — великое дело» (П. Ефименко, 1859, № 7), «Громада — крепкий кол в плоте» (В. Вислоцький, 775) та інші. В ряді паремій громада прирівнюється до непорушного авторитету в уявленнях та віруваннях: «Голос людской, голос божий» (Кл. Зіновіїв, 154), «Голос громади — голос божий» (П. Чубинський, 224). Не випадково, що саме з нею пов'язувалися пошуки справедливості та захисту від панської сваволі. Такі ідеалізовані сподівання селян відбилися в усній творчості в цілому ряді паремій: «Больший чоловік громада, ніж пан» (В. Вислоцький, 203), «Що громада скаже, то й пан не поможе» (М. Закревський, с. 204) тощо. Цікавим з цього погляду є прислів'я «Громада великий чоловік, як тільки плюне, то й пана утопить», що в кінці 60-х років XIX ст. набуло ши-

[7] *Снегирев И.* Обозрение юридического быта с продолжением древнего и среднего периода русской народной жизни // Юридические записки. — Т. 2. — М., 1842.— С. 265.

[8] Див.: *Иллюстров И. И.* Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках.— М., 1915.— С. 6—8; *Загоскин Н.* Методы и средства сравнительного изучения древнейшего обычного права славян вообще и русских в особенности.— Казань, 1877.— С. 48; *Таганцев Н. С.* Русское уголовное право.— Часть общая. Т. I— СПБ. 1902.— С. 130—131.

[9] Див.: *Ч-й П.* Несколько слов об обычае и о значении сказок, пословиц и песен для криминалистики // Черниговский листок, 1861, № 8, август.

[10] Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. В. Марковича і других. Спорядив М. Номис. — СПБ., 1864; Нова збірка народних малоруських приказок, прислів'їв, помовок, загадок і замовлянь. Впорядкував М. Комаров.— Одеса, 1890; *Франко І.* Галицько-руські народні приповідки // Етнографічний збірник. — ТТ. X, XVI, XXII, XXIII, XXVII, XXVIII.— Львів, 1901—1910.

[11] *Охримович В.* Українсько-руські приповідки правничі, систематично впорядковані та юридично пояснені.— Львів, 1912.— С. 1—2.

[12] Умовні скорочення джерел, використаних у даній розвідці: В. Вислоцький.— Пословицы и поговорки Галицкой и Угорской Руси // Записки имп. Русского географического общества по отд. этнографии. Т. 2.— СПб., 1869. Составил В. С. Вислоцкий; П. Ефименко.— *Ефименко П.* Украинские пословицы и поговорки.— Черниговские губерн. ведом. (часть неофиц.), 1859, № 6—14, 32; М. Закревский.— Старосветский бандуриста. Книга вторая. Малороссийские пословицы, поговорки и загадки и галицкие приповедки. Собрал Николай Закревский.— М., 1860; Кл. Зіновіїв.— *Климентій Зіновіїв.* Вірші. Приповісті посполиті.— К., 1971; М. Комаров.— Нова збірка народних малоруських приказок, прислів'їв, помовок, загадок і замовлянь. Впорядкував М. Комаров.— Одеса, 1890; М. Номис.— Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. В. Марковича і других. Спорудив М. Номис.— СПб., 1864; В. Смирницький.— Малороссийские пословицы и поговорки. Собранные В. Н. С.— Харьков, 1834; І. Франко.— *Франко І.* Галицько-руські народні приповідки // Етнографічний збірник.— ТТ. X, XVI, XXIII—XXIV, XXVII—XXVIII. — Львів, 1901—1910; Українські народні...— Українські народні прислів'я та приказки. Дожовтневий період. — К., 1963; П. Чубинський. — Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. — Т. I. Вып. 2. Пословицы, загадки, колдовство. — СПб., 1872; О. Шишацький-Ілліч.—Сборник малороссийских пословиц и поговорок. Составил Александр Шишацкий-Ільич. — Чернигов, 1857; Крім того, ряд джерел наведено в підрядковому апараті. При посиланні вказується сторінка джерела або порядковий номер прислів'я чи приказки.

[13] Повесть временных лет.— Ч. I.— М. — Л., 1950.— С. 14.

рокого розголосу в російській прогресивній пресі і звернуло на себе увагу багатьох представників інтелігенції [14].

Проте в суспільному житті, як відомо, значення громади носило й інший відтінок. Тому, поруч з позитивною оцінкою, окрема група паремій XVII—XIX ст. дає й протилежну характеристику: «Яка громада, така її рада» (М. Комаров, 266) чи «Громада велика, а дурна» (І. Франко, т. XVI, с. 464).

В пареміографічній творчості українського народу відбивалися погляди селян на власний правовий статус у громаді, їх розуміння права земельної власності, зокрема громадської. Найповніше це зафіксовано в пареміографічних збірниках І. Франка, записи яких дуже цінні при вивченні правового побуту селян західноукраїнської громади середини XIX — початку XX ст. Так, приказки «Хто громаді служить, той багато панів має» або «Я в громаді не перший і не останній» (І. Франко, т. XVI, с. 467) підтверджують чітке усвідомлення селянами певної рівноправності членів громади. Це стосується і землі: «На єдиній землі всі ходимо», а «Земля пана не знає» (І. Франко, т. XXIII, с. 181).

Подібні уявлення тісно пов'язані з общинним характером поземельних відносин; їх регулювання відбувалося на основі звичаєвого права. Все, що складало спільну власність общини, використовувалося порівну між всіма її членами: «Що громадське, то нічиє», або «Що громадське, то як боже» (І. Франко, т. XVI, с. 467). Хто ж зважився посягнути на громадське, той мусив нести вдвічі більше покарання за вчинену шкоду: «За громадське бог дубельт карає» (І. Франко, т. XVI, с. 467). Водночас приказки «Лепше мое, неже наше» (Кл. Зіновіїв, 512), «Громадського не шкода» (І. Франко, XVI, с. 467) відбивають й індивідуалістський підхід до общинної власності.

Крім суперечливого характеру селянської громади, в ряді паремій знайшли відображення і деякі прояви розпаду общини, насильної її деформації, втрати споконвічного права селян випасати худобу на громадському полі — толоці: «На громадському ніхто не напасе», «На громадському усе пусто» (І. Франко, т. XVI, с. 467). Це підтверджує й така приказка: «Громадське, то багацьке» (І. Франко, т. XVI, с. 467).

Пареміографічні зразки фіксують вислови звичаєво-правового регулювання трудових відносин в громаді. Своєрідним звичаєм і принципом трудової діяльності її членів було подання колективної допомоги. Приказка «На благовещенье тыждень — вдовин плуг» [15] стверджує, що наприкінці березня громадою орали землю вдовам, солдаткам чи сиротам. Внаслідок соціально-економічних змін та руйнування общинних традицій звичай «вдовиного плуга» майже зникає: «На п'ятій неділі вдовиний плуг внйде» (Українські народні..., с. 671).

Звичайним явищем трудового побуту українських селян був звичай колективної взаємодопомоги — «толока», «помоч». В народі говорили «Без толоки як без руки: ні хати не зробиш, ні сіна не скосиш» [16], «Поміч у свій час як дощ у засуху» [17]. Як правило, такі роботи виконувалися у піднесеному настрої, з жартами й піснями. Саме на цю їх рису, за словами І. Франка, і вказує приказка «Клака-кудкудлака» (І. Франко, т. XXIII, с. 268). Принципом добровільної участі в толоці, під виглядом «помочи», «допомоги», як свідчать актові джерела XV ст., скористалися феодали, в господарствах яких він набув іншого характеру — обов'язковості. Про це мовиться в зразку з рукописної збірки 30-х років XVIII ст.: «Панське прошение за приказ сходит» [18].

На увагу заслуговують й такі прислів'я: «Панська ласка лето гріе, а на зиму кожуха треба» (Кл. Зіновіїв, 847), «Літом косе, а зимою просе» [19], «Аби жив до жнив, а в жнива й аби хто обідать покличе» [20]. Вони стосуються деяких трудових звичаїв, зокрема, особистих наймів — «зажину», «скіпщини». Як оплату за роботу, визначену договором, учасникам давали частину врожаю.

Рамки даної розвідки не дають змоги проаналізувати пареміографічне відображення інших аспектів народного права, наприклад, юридичних угод обміну, купівлі-продажу, які супроводжувалися символічнми діями та примовляннями і згодом перетворювались у приказки. Близькі за сюжетністю пареміографічні зразки, зафіксовані у сфері родинно-сімейних відносин, характер яких визначався звичаєвим правом. Все це потребує спеціальних грунтовних досліджень.

Народжені в гущі повсякденних подій, увібравши своєрідність та багатогранність суспільного життя, прислів'я та приказки є неоціненним джерелом для вивчення етико-правових звичаїв і принципів, що складали традиційну основу життєдіяльності українського народу в дожовтневий час.

В. М. СИРОТКІН

Київ

[14] Див.: Українська народна словесність.— Т. I.— С. 343.

[15] *Максимович М.* Дни и месяцы украинского селянина // Русская беседа.— Т. I. Смесь.— М., 1856.— С. 64.

[16] *Скуратівський В.* Ні хати не зробиш, ні сіна не скосиш // Наука і суспільство, 1985, № 1.— С. 27.

[17] *Гринченко Б.* Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних губерниях.— Вып. I.— Чернигов, 1895.— С. 231.

[18] Центральна наукова бібліотека АН УРСР. Відділ рукописів.— ДА/П. 661, арк. 265 зв.

[19] *Дикарев М. А.* Воронежский этнографический сборник. 2. Малорусский сборник.— Вороиеж, 1891.— С. 278.

[20] *Гринченко Б.* Этнографические материалы.— С. 231.

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТКАЦТВА КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

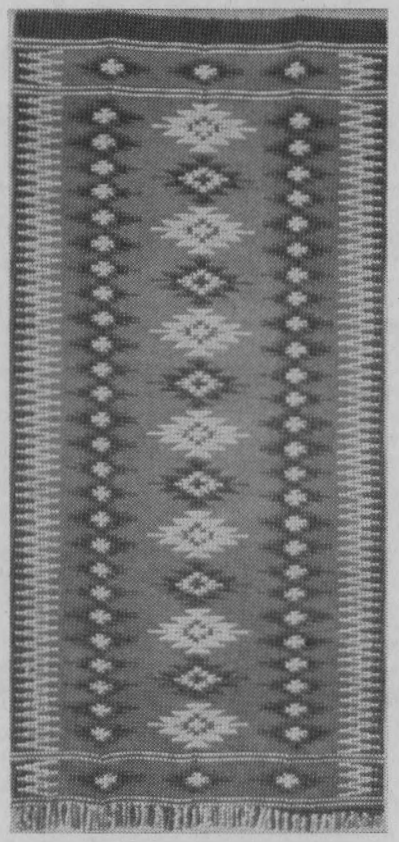
Ткацтво — один з традиційних видів народної творчості — і в наш час становить невід'ємну складову частину матеріальної та духовної культури українського народу. Цей вид мистецтва — яскраве самобутнє явище, в якому чи не найбільш повно розкривається народна естетика. Багатовіковий розвиток технологічної майстерності, принципів оздоблення та регіональних особливостей тканин Карпатської зони надає певної етнографічної своєрідності виробам кожного осередку і помітно відчувається в творчості багатьох народних та й професіональних митців. Вироби ткацтва в останні роки все ширше використовуються для задоволення практичних і духовно-естетичних потреб наших людей.

Формуючись у своїх основних рисах з глибокої давнини, ткацтво Карпатського регіону, як і інших етнографічних зон України, пройшло довгий і складний шлях розвитку, в процесі якого в суспільній свідомості нагромаджувались і закріплювались досягнення, досвід і майстерність багатьох поколінь безіменних творців. Конкретні історичні, соціально-економічні умови цього регіону, постійно зростаючі культурні та побутові потреби населення в тканинах для одягу, інтер'єра житла сприяли удосконаленню цього ремесла. Передумови такої еволюції створювалися загальним прогресом матеріальної та духовної культури. В художньому ткацтві знайшли відображення особливості суспільно-культурного життя регіону, взаємні впливи та зв'язки з мистецтвом сусідних народів. Внаслідок історичних та політико-економічних обставин у Карпатах, як і на Поліссі, значно довше, ніж на решті української території, продовжувало існувати і розвиватися домашне ткацтво. До останнього часу в Карпатах частково збереглися технологічні прийоми, засоби оздоблення та види тканин, що вийшли з ужитку в інших регіонах нашої республіки.

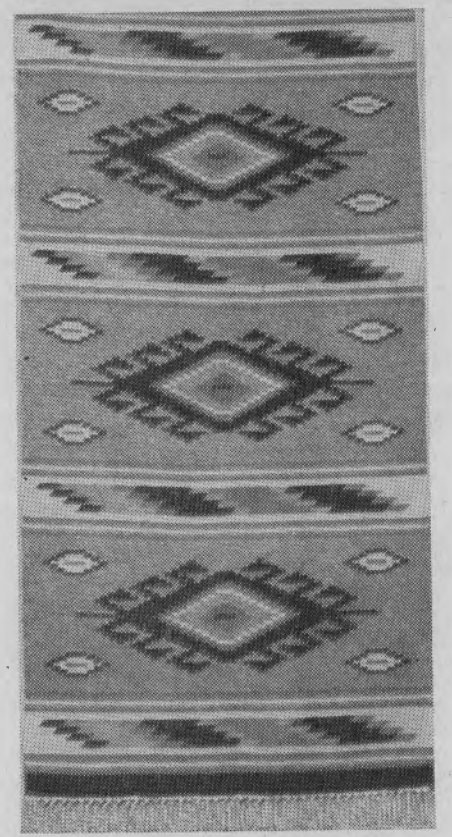
Метою даної статті є узагальнення основних напрямків розвитку ткацтва 50—80-х років XX ст. Як і всі інші види народних художніх промислів, воно базувалося і було залежним від суспільного матеріального виробництва. Саме на цій основі вдосконалювалися знаряддя і техніка ткацтва, застосовувалися нові види сировини, змінювався асортимент, художнє вирішення і функціональне призначення виробів. Матеріалом для них здавна були волокна льону, коноплі й овечої вовни. Від гатунку і якості сировини, її обробки, прийомів ткацтва залежали виразність, фактура, тонально-кольорове і орнаментально-композиційне вирішення тканини. Поєднання і варіативне використання тих чи інших методів надавало виробам своєрідності й відбивало специфіку ткацтва кожного мікрорайону українських Карпат. Тут збереглися стійкі традиційні основи багатої системи художнього вирішення тканин, що охоплюють найбільш раціональні методи.

Проведений аналіз дає можливість науково конкретизувати і систематизувати локальну етногрупову своєрідність цього виду народної творчості. Зокрема, вивчення зон поширення локальних рис традиційних тканин дозволило виділити за етнічними ознаками кілька видів тканин для одягу та інтер'єра для таких груп українського населення як гуцули, бойки, лемки та мешканців суміжних рівнинних місцевостей Закарпаття. У межах кожної групи поряд із спільними художніми рисами тканин наявні незначні місцеві варіанти, властиві кожному осередку ткацтва. Так, на території Гуцульщини і Бойківщини їх умовно можна поділити на центральні, західні й східні частини, певні відмінності помітні також в тканинах гірських і пригірських сіл. Такий поділ існує також в інших видах традиційно-побутової матеріальної і духовної культури — в народному будівництві, інтер'єрах жител, одязі, харчуванні, фольклорі, особливостях мови тощо.

Гуцульський комплекс традиційної тканини характеризується перевагою вовняної сировини над льняною і конопляною, особливо в гірських селах; великою різноманітністю гатунків полотен для одягу, а також сукон для чоловічого і жіночого верхнього плечового та чоловічого поясного вбрання; побутуванням незшитого жіночого поясного одягу — «запасок», «околячок», «опинок»,



О. В. Лоріна. Килим «Танок». Вовна, бавовна, ткацтво. Коломия Івано-Франківської обл. 1975.



Є. М. Дерев'янко. Килимова доріжка. Вовна, бавовна, ткацтво. Коломия Івано-Франківської обл. 1979.

ви в поєднанні з геометричними. Вони — лаконічніші й масивніші за формою від гуцульських, мають насичений, контрастний колорит, укладають в смуги або вільно розташовують на площині виробу.

Тканини суміжних рівнинних місцевостей Закарпаття в основному близькі до відповідних бойківських, лемківських і гуцульських виробів. Це простежується в технологічнних процесах виготовлення, в різних видах і системі їх декорування. Деякі відмінності помітні лише в трактуванні окремих орнаментальних мотивів і нюансах кольорових поєднань.

Численні типологічні ознаки тканин Карпатського регіону засвідчують їх стійку, загальноетнічну єдність з однотипними виробами Покуття, Поділля, Волині, Полісся, центральних, лісостепових і степових районів України, Росії і Білорусії. Цей висновок є важливим доказом генетичної та історичної спільності матеріальної культури східнослов'янських народів, виразно простежується й на всіх рівнях ткацької майстерності, від методів обробки сировини до функціонування.

Деякі особливості декоративного вирішення тканин українців Карпат спостерігаються в однотипних виробах поляків, чехів, словаків, румунів, молдаван та інших народів. Це свідчить про їх давні контакти з корінним українським населенням. Як і вся матеріальна культура, тканини цього регіону постійно розвиваються, оновлюються і збагачуються надбанням мистецтва як свого власного, так і сусідніх.

Досягнутий у радянський час соціально-економічний і культурний рівень життя населення Карпат визначає сучасний стан розвитку народного художнього ткацтва регіону. Соціалістичні перетворення, що тут відбулися за роки Радянської влади, зумовили значні якісні зміни в усіх сферах традиційної побутової культури. На відміну від інших етнографічних районів нашої республіки, де в щоденному побуті населення домоткані вироби вийшли з ужитку ще наприкінці XIX—на початку XX ст., в Карпатах тільки в 50-х роках почалося ши-

а також доповнень до чоловічого і жіночого костюмів — крайок та сумок («тайстр», «бесаг», «дзьобеньок»). Для оздоблення житла вироблялися скатертини, рушники, наволочки, верети, ліжники, килими тощо. Для гуцульських тканин характерна значна різноманітність структур, фактур, детальна розробка складних геометричних мотивів орнаменту, чіткість композиційних ритмів, симетрія і поліхромність.

Для бойківського комплексу традиційних тканин притаманна перевага льняної і конопляної сировини. В гірських селах поряд з рослинною сировиною використовувалася овеча вовна. До тканин інтер'єрного призначення належать рушники, скатерті, наволочки, верети, коши, ліжники тощо. Вивчення художніх особливостей бойківських тканин виявило перевагу геометричних над стилізовано-рослинними мотивами орнаменту, лаконічність форм, типові червоно-чорні або червоно-сині поєднання основних кольорів. У процесі розвитку узори ускладнювалися, а поєднання кольорів доповнювалося введенням жовтого, зеленого, фіолетового, рожевого, голубого та інших тонів.

Традиційні тканини лемківського комплексу за багатьма ознаками споріднені з бойківськими. В цій етнографічній групі переважає льняна і конопляна пряжа. Для одягу виготовлялися полотна і сукна, тканини для гунь і крайки, для житла—рушники, скатерті, верети, наволочки та ін. В декоративному відношенні лемківським тканинам властиві стилізовано-рослинні моти-

Г. П. Візичканич. Килимова накидка. Вовна, бавовна, ткацтво. Ганичі Тячівського р-ну Закарпатської обл. 1982.

Г. І. Уграк. Фрагмент килима. Вовна, бавовна, ткацтво. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

роке використання промислових тканин. Із зростанням добробуту населення підвищувалась його купівельна спроможність. Збільшення випуску та розширення асортименту легкої промисловості призвело до того, що в 60-ті роки потреба в тканинах для щоденного побуту, які вимагають трудомісткого виготовлення в домашніх умовах, різко скоротилась. Паралельно з цим процесом відбувається широке проникнення в село стереотипів міської культури. Ця тенденція більшою мірою стосується одягових і дещо менше інтер'єрних тканин. Щоправда, старше покоління з віддалених гірських сіл частково використовує в щоденному побуті найбільш практичні види тканин для одягу, де вони співіснують паралельно з промисловими. Щодо традиційних сімейно-побутових свят і обрядів, то тенденція використання тканин домашнього виготовлення має зворотний характер — підвищення престижності й посилення естетичних вимог до їх декоративних якостей. Будівництво нового, сучасного житла поліпшеного планування викликало відповідне осмислення традиційних принципів обладнання інтер'єрів — певну переоцінку ролі різних видів домотканих виробів. Внаслідок цього дещо змінились традиційні методи декорування, з'явились нові види тканин: декоративні доріжки, накидки, портьери, рушники, скатерті, наволочки, комплекти чайних, кавових і столових серветок, а також ліжникових і килимових виробів. Вони задовольняють сучасні побутові й естетичні потреби не тільки місцевого населення Карпат, а й широко використовуються в житлових і громадських інтер'єрах багатьох місцевостей України та далеко за її межами.

Зміни, що відбулися в матеріальній і духовній культурі українців Карпат у 60 — 70-і роки, поступово призводять до нівелювання традиційних локальних етногрупових відмінностей в усіх видах народної творчості, зокрема і тканинах для одягу й інтер'єра. В умовах науково-технічної революції і посиленого процесу урбанізації відчутнішою стає увага широкої громадськості до прогресивних традиційних основ народної культури. В 60-х і особливо 70—80-х роках зріс потяг народних майстрів і художників-професіоналів до всебічного вивчення, узагальнення та втілення кращих набутків традиційного ткацтва в побут. У художньому ткацтві 80-х років особливо виразно позначилася тенденція творчої співдружності народних майстрів і професіоналів. Перші переймають у художників навички професіонального мистецтва, а останні від майстрів — знання традицій. Їх широка співпраця базується на використанні віковічного колективного досвіду, сучасних технологічних знань і взаємному збагаченні майстерності, а також підкреслює зростаючі духовні потреби і соціально-економічні можливості людей. З початку 80-х років розширилася сфера використання традиційних тканих виробів, зокрема для святкових і сценічних костюмів не тільки сільських, але й міських мешканців. Зростання кількості замовлень на ткані вироби одягового та інтер'єрного призначення за народними мотивами сприяло відродженню багатьох призабутих і поширенню нових прогресивних методів декорування тканин. У багатьох традиційних центрах ткацтва Карпат та інших районів України активізувалися пошуки форм адаптації культурної спадщини. Поява нових видів сировини, барвників тощо, високий технічний рівень текстильної промисловості, підприємств народних промислів і творча співпраця митців сприяли значному підвищенню художніх якостей тканин. На тлі сучасного українського народного ткацтва творча практика майстрів розглядуваного регіону відзначається найбільшою різноманітністю художніх засобів і етнічно-значимих характеристик. Помітнішим стає використання

нових надбань сучасної творчої практики, переосмислення і відтворення їх у так званих «вторинних» (фольклоризованих) формах, де ткані вироби виконують роль етнічних репрезентантів культури [1]. Таким чином, у наш час традиційні домоткані вироби набувають нового змісту. З послабленням ужиткової функції зростає їх естетичне декоративне значення [2]. Подібні тенденції, характерні й для інших видів народної творчості, відбуваються в загальному руслі культурно-побутових процесів [3].

Аналізуючи декоративне ткацтво Карпат, переєвідчуємося, що нині на підприємствах народних художніх промислів широко використовуються прогресивні народні традиції митців у текстильній промисловості та в творчості. Створювані ними серійні і особливо малосерійні та унікальні авторські вироби відповідають сучасним естетичним нормам і задовольняють зростаючі художні й побутові потреби, активно сприяючи розвиткові нових загальнорадянських форм традиційно-побутової культури. В 70—80-і роки у художніх виробах локальних осередків ткацтва поряд з успадкованими, стійкими традиційними рисами відчуваються нові досягнення. Орнаментально-композиційні схеми, структурне і фактурне вирішення художніх тканин збагачуються декоративними елементами та прийомами народного ткацтва суміжних етнографічних груп (гуцулів, бойків, лемків), а також віддалених зон України і суспільних груп іноетнічного населення в етноконтактній зоні. Прояви цієї тенденції особливо характерні для осередків ткацтва перехідної гуцульсько-бойківської смуги та інших віддалених мікрорайонів карпатського ткацтва. В 70—80-х роках художні тканини українців Карпат широко застосовуються на Гуцульщині й закарпатській частині Бойківщини. Найбільшою популярністю у наш час виділяються гуцульські тканини інтер'єрного призначення, що завоювали визнання не лише в республіці, але й в усій країні та за кордоном.

У зростанні уваги до надбань карпатського ткацтва велика роль належить творчим працівникам підприємств художніх промислів, художникам, модельєрам і народним майстрам. Їх виставочні твори і малосерійні вироби сприяють збагаченню асортименту сучасного промислового виробництва, всеобічному розвиткові цього виду творчості, ознайомленню широкої громадськості з її кращими зразками. Вироби, створені ними, надають урбанізованим інтер'єрам рис національного колориту і локальної своєрідності. Ці питання набувають особливої актуальності у зв'язку з деякими негативними наслідками стандартизації і нівелювання художніх якостей сучасного предметно-просторового середовища. Результати дослідження тенденції розвитку народних тканин українців Карпат стверджують їх зростаючу художньо-естетичну цінність у всіх сферах громадського життя. Особливої уваги заслуговують питання функціонування тканин у побуті, обрядах тощо. Вивчення традицій карпатського ткацтва сприятиме розширенню асортименту тканин для сучасного святкового, весільного і обрядового одягу, сценічних костюмів артистів театру, естради, хорів, фольклорних ансамблів, а також допоможе художникам і народним майстрам використати їх у виробництві. Це в свою чергу урізноманітнить вирішення тканих виробів для житла, громадських приміщень і побутових потреб.

О. І. НИКОРАК

Львів

[1] *Чистов К. В.* Народные традиции и фольклор.— Л., 1986.— С. 43—56; Этнографические исследования культуры.— М., 1985.— С. 34—48.

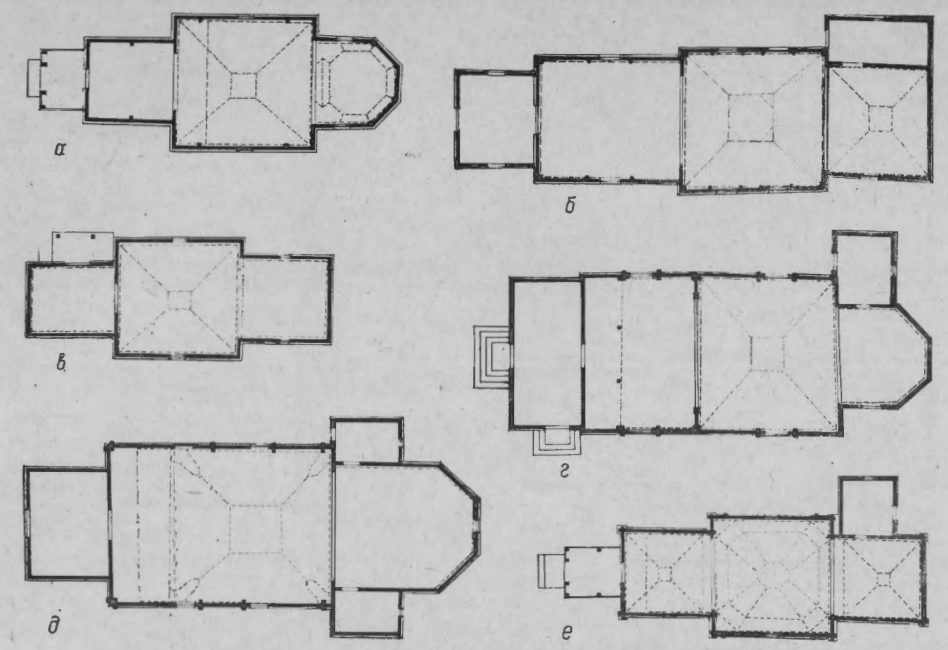
[2] *Некрасова М. А.* Современное народное искусство.— Л., 1980.— С. 12—13.

[3] *Бромлей Ю. В.* Очерки теории этноса.— М., 1985.—С. 129—133; Современные этнические процессы в СССР.— М., 1977; Советская культура: История и современность.— М., 1983.— С. 418—428; Расы и народы.— М., 1979.— Вып. 9.— С. 119—139; *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры.— М., 1983.— 343 с.; Творческие проблемы современных народных художественных промыслов.— Л., 1981.— С. 16—44; *Рождественская С. Б.* Русская народная художественная традиция в современном обществе.—М., 1981.—206 с.; *Николаева Г. А.* Народное моделирование женской одежды и применение ее традиций в современной практике (на материалах Украины) // Сов. этнография, 1977.—№ 3.— С. 72—90; Етнографія Києва і Київщини: традиції і сучасність.— К., 1986.— С. 157—158; 181—199; *Горина Г. С.* Народные традиции в моделировании одежды.—М., 1974.—182 с.; *Щербий Г. С.* Взаимосвязь традиционного и профессионального в развитии современного костюма // Автореф. дис. канд. ист. наук.— Минск, 1983.—24 с.

НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ДЕРЕВ'ЯНОМУ БУДІВНИЦТВІ УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ

У різноманітній архітектурній спадщині нашого народу особливе місце посідають пам'ятки дерев'яного будівництва. На відміну від кам'яних споруд, що зводили переважно для заможних верств суспільства, дерев'яні були більш доступними для народних мас. Це дозволило дослідникам вважати дерев'яну архітектуру невід'ємною частиною народної культури з притаманним їй синкретизмом окремих компонентів [1].

[1] Див.: *Логвин Г. Н.* Дерев'яна архітектура України // Нариси з історії архітектури Української РСР.— К., 1957; *Ма-*



Пам'ятки монументального дерев'яного будівництва XVI—XVII ст. ст. на території Полісся:
а — в с. Гішин Ковельського району Волинської області (1567 р.);
б — в с. Качин Камінь-Каширського району Волинської області (1589 р.);
в — в с. Новий Корець Корецького району Ровенської області (1595 р.);
г — в с. Велимче Ратнівського району Волинської області (1661 р.);
д — в с. Здомишель Ратнівського району Волинської області (1642 р.);
е — в с. Жубровичі Олевського району Житомирської області (1698 р.).

Важливим проявом цієї риси є, з одного боку, архітектурно-просторова та конструктивна спорідненість різних за призначенням будівель, а з другого — багатофункціональний характер кожної окремо. Ця особливість добре простежується в архітектурі житлових і господарських споруд, більшість архітектурно-конструктивних ознак яких безпосередньо не пов'язані з утилітарною її функцією [2]. Набагато важче встановити подібні аналогії між монументальними спорудами та іншими пам'ятками народного будівництва. Складність його порівняння полягає насамперед у певних композиційних особливостях зазначеної групи, що не пов'язані з досвідом народної архітектури, але зумовлені специфічними вимогами культового будівництва. Особливо показова з цього погляду дерев'яна архітектура Галичини, південної Волині, Наддніпрянщини та інших районів України, здавна відомих торговельними та культурними контактами з сусідніми європейськими країнами. Разом з тим у зонах уповільненого соціально-економічного та культурного розвитку, позначених архаїчним характером народного будівництва (Карпати, Буковина, Полісся), початкова спорідненість дерев'яних споруд простежується досить чітко [3].

Особливий інтерес становить народне будівництво українського Полісся, де збереглося чимало архітектурних реліктів. Значення цих пам'яток зростає і з огляду на певне місце Полісся в утворенні східнослов'яиської культури [4], що дає змогу пов'язувати деякі регіональні архаїзми з давньоруською будівельною традицією. До цього слід додати також побутування на території регіону окремих пережитків язичества [5], що важливо в дослідженні ранніх форм культового будівництва.

Для вивчення впливу народних традицій на формування монументальних дерев'я-

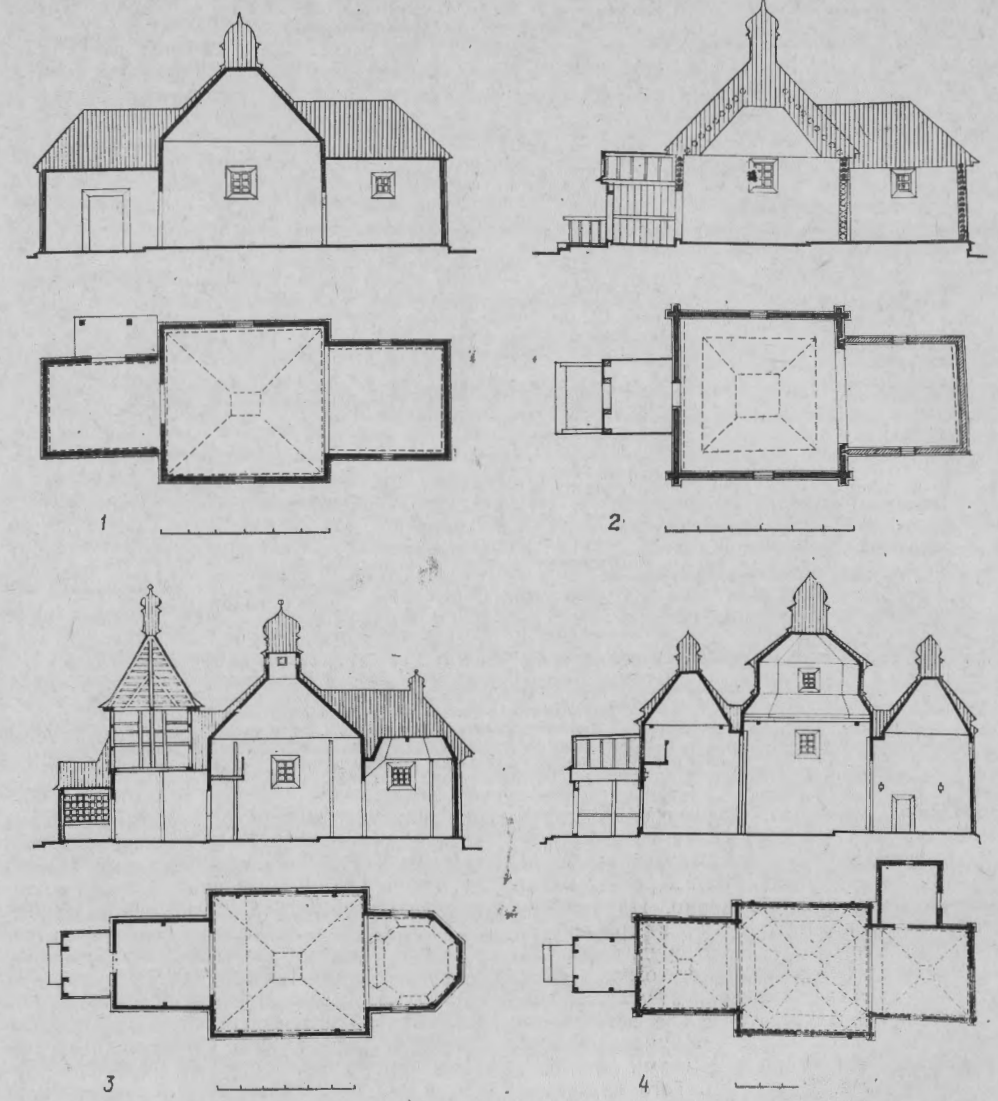
кушенко П. И. Народное деревянное зодчество Закарпатья.— М., 1976; *Таранушенко С. А.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України.— К., 1976; *Юрченко П. Г.* Дерев'яна архітектура України.— К., 1970.

[2] Див.: *Харузин А.* Славянское жилище в Северо-западном крае. — Вильна, 1907.— С. 111—113, 247—249; *Таранушенко С.* Вітряки // Нар. творч. та етнографія (далі—НТЕ), 1958, № 1. — С. 98—99; *Козакевич М. З.* Селянська садиба на Поліссі (в др. пол. XIX — п. пол. XX ст.) // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К., 1959, вип. 5.— С. 22; *Верговський С. В.* Давнє народне будівництво українського та білоруського Полісся // НТЕ, 1979, № 2.— С. 74—76.

[3] Див.: *Юрченко П. Г.* Пропорційність в народній архітектурі // НТЕ, 1970, № 4; *Жолтовський П. М.* Деякі особливості народного будівництва Українських Карпат //НТЕ, 1978, № 4; *Верговський С. В.* Давне народне будівництво українського та білоруського Полісся.— С. 77—80.

[4] Див.: *Кухаренко Ю. В.* Полесье и его место в процессе этногенеза славян // Полесье.— М., 1968; Полесье и этногенез славян.— М., 1983.— С. 3—4, 6.

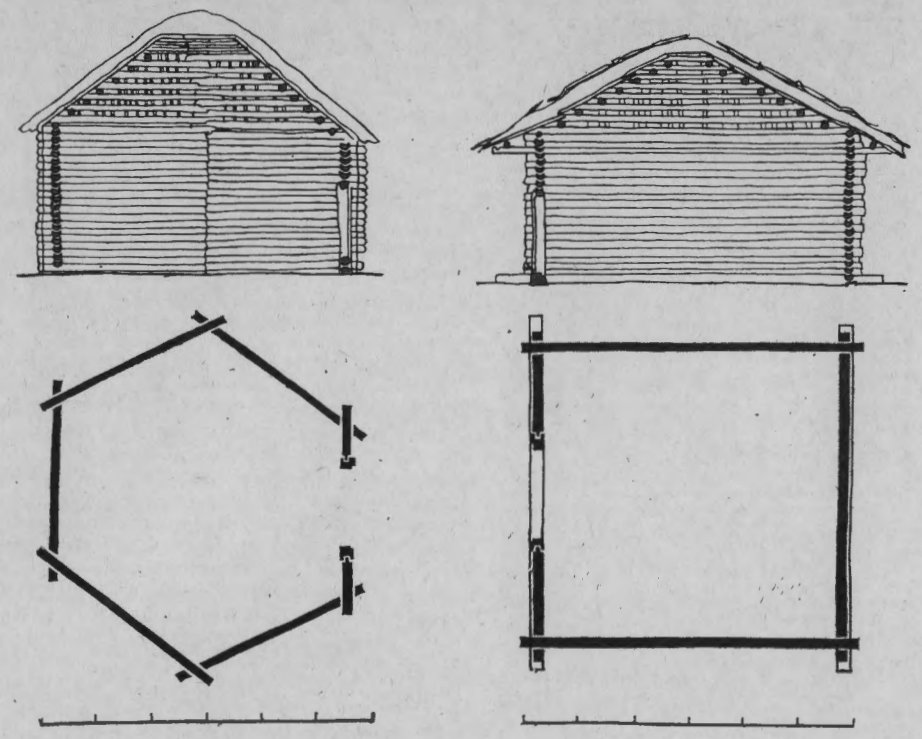
[5] Див.: *Верговський С. В.* Давне народне будівництво українського та білоруського Полісся.— С. 77; *Falkowski I.* Notatki etnograficzne z Polesia.— Lwów, 1933.— S. 6—8.



1. Архітектурна пам'ятка XVI ст. в с. Новому Корці Ровенської обл.
2. Давня каплиця в с. Дроздині Ровенської обл.
3. Димитрівська культова споруда 1567 року в с. Гіщині Волинської обл.
4. Архітектурна пам'ятка XVII ст. в с. Жубровичах Житомирської обл.

ших споруд українського Полісся варто розглянути один з найпростіших і найменш досліджених видів культових будівель — каплиці. Особливістю останніх є характерне їх розташування (кладовища, роздоріжжя та ін.), що добре простежується на прикладі з с. Вежиці на Ровенщині. Вона показова і простотою свого композиційного вирішення, виявляючи властиву для поліських пам'яток такого типу спорідненість з іншими традиційними будівлями краю. Розглянуті особливості дозволяють проводити паралелі між ними і архаїчними народними віруваннями дохристиянської доби[6]. Традиційний характер цих будівель зумовив і виняткову однорідність їх об'ємно-просторових характеристик, представлених фактично одним композиційним типом у вигляді невеличкого чотиригранного зрубу, перекритого чотирисхилим наметом. Відхилення від цієї типової схеми проявляється лише в ускладненні вхідної частини — ганками, галерейками чи додатковим зрубом. Спостерігаються також певні відмінності в техніці обробки та конструктивному вирішенні окремих елементів. Усі зазначені варіанти пов'язані з відмінностями у соціально-економічному та культурному розвитку окремих частин Полісся, проте

[6] Про зв'язок дерев'яних каплиць з пережитками язичества див.: *Волков Ф.* Старинные деревянные церкви на Волыни // Материалы по этнографии России.— СПб., 1910; *Красовский М.* Курс истории русской архитектуры. Ч. 1. Деревянное зодчество.— П-д, 1916.— С. 127—132, 178; *Фрейман Н.* Придорожная часовня — пережиток погребения на столбах. // Советская этнография, 1936, № 3; *Орфинский В. П.* Деревянное зодчество Карелии.— Л., 1972.— С. 54—62.



Поліські клуні з дарбазним перекриттям (за З. Дмоховським)

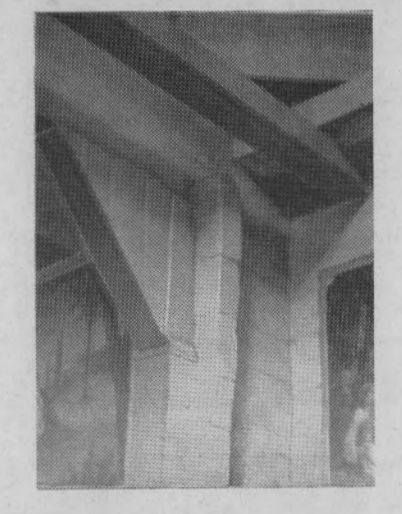
базуються на використанні наведеної типової схеми[7].

Одна з подібних будівель знаходиться в с. Дроздині на Ровенщині. Незважаючи на досить радикальну перебудову пам'ятки (наприкінці минулого століття до неї прибудовано вівтарний зруб, а в 1914 році — каркасні сіни), первісна частина майже не зазнала змін, що полегшує реконструкцію споруди. Спочатку це був невеличкий прямокутний у плані зруб, перекритий чотирисхилим наметом і встановлений на невисокі, вкопані по периметру будівлі, палі («стендарі»). Стіни споруди складені з круглих вінців, перев'язаних на кутах з випусками до 20 см. Зазначені конструктивні особливості зберігають пережитки ранніх стадій розвитку монументального будівництва на Поліссі та зустрічаються в найглухіших місцях регіону. Найбільший інтерес при обстеженні пам'ятки викликало дещо нетрадиційне для поліських наметових будівель вирішення стелі. З одного боку, вона повторювала зовнішню, чотирисхилу форму даху, що властиво для наметів каркасної конструкції (рублений намет рідко зашальовується в інтер'єрі споруди); з другого — між стелею та зовнішньою поверхнею даху утворювався проміжок для якоїсь масивної конструкції. Характер прихованого за шалівкою перекриття допомогли встановити старожили села, які були свідками ремонту та розширення цієї споруди на початку XX ст. За їхніми описами, воно складалося з кількох рядів кругляків, що поступово зменшували довжину і утворювали зрізану чотирисхилу піраміду. Характерною ознакою перекриття був просторовий та конструктивний розрив між паралельними віцями кожної з чотирьох граней намету. Даний прийом, застосований в дроздинській пам'ятці, відомий як центрально-вінчасте перекриття і є найпростішим способом влаштування намету. Він походить від найдавніших будівельних культур Сходу, хоча зовсім недавно зустрічався у деяких примітивних формах житла на Кавказі, в Середній Азії, Африці та інших регіонах[8]. На території ж Полісся цей архаїчний прийом відомий лише в деяких різновидах поліських клунь, зафіксованих у центральній частині регіону З. Дмоховським, С. Верговським та іншими дослідниками[9]. Характерно, що тісний зв'язок між зазначеними будівлями простежується у використанні в конструкції стін необтесаних кругляків, ви-

[7] Ф. Волков (Старинные деревянные церкви на Волыни, с. 3—4) наводить інший, клітський тип дерев'яної каплиці (у с. Висоцьку Дубровицького району Ровенської області), проте подібні будівлі зустрічаються лише на півночі Ровенщини (Зарічнянський, Володимирецький і частково Дубровицький райони) і тяжіють до композиційних схем білоруської монументальної архітектури. Переважаючим типом цих споруд на Поліссі є розглянутий в статті.

[8] Див.: *Сумбадзе Л.* Дарбазные перекрытия и их место в истории архитектуры.— Тбилиси, 1977.

[9] Див.: *Таранушенко С. А.* Клуні українського Полісся // НТЕ, 1968, № 3.— С. 62—63; *Верговський С. В.* Давнє народне будівництво українського та білоруського Полісся.— С. 74—75; *Dmochowski Z.* Ze studijow nad poleskiem budownictwem drzewnew // Buleten Historiusztuki i kultury.— Warszawa, 1937, ч. V., n. 2.— С. 170, 172, 176—178.



Випуски вінців в інтер'єрі архітектурної пам'ятки XVII ст. в с. Жубровичах Житомирської обл.

пусках вінців на кутах споруди тощо. Цілком очевидно, що найближчими до дроздинської пам'ятки є квадратні в плані клуні з центрально-вінчастим перекриттям дарбазного типу.

Майже цілковитий збіг архітектурно-конструктивних ознак у цих будівлях, на перший погляд, здається випадковим через довільний вибір порівнюваних споруд. Адже класичним об'єктом народної архітектури для порівняння її з монументальними зразками вважаються пам'ятки житлового будівництва. Крім того, саме з ними найчастіше пов'язуються пережитки архаїчних народних вірувань, що важливо для вивчення ранніх форм культового будівництва. Наведені причини і визначають, на нашу думку, традиційні пошуки планово-просторових та пропорційних аналогій між житловими і монументальними пам'ятками [10]. Подібний підхід не враховує специфіки народного будівництва, згідно якої архітектура споруд у наш час може принципово відрізнятися від їх функціональних прототипів. З другого боку, сучасне використання різних архітектурно-будівельних форм може не відповідати їхньому призначенню в попередні історичні періоди. Характерним прикладом такої трансформації є описані клуні, що в середині минулого століття використовувались на території регіону як житло [11]. Значення цих будівель зростає з погляду на їх нерозривний зв'язок з іншими архітектурно-будівельними формами на Поліссі: багатокутними клунями, однокамерними зрубними будівлями з поздовжньо-вінчастим перекриттям («накотом») тощо.

Таким чином, наведені приклади свідчать про тісний зв'язок між найпростішими культовими спорудами та будівлями житлового й господарського призначення [12]. Проте порівняння цих дерев'яних пам'яток з складнішими в об'ємно-просторовому та конструктивному відношеннях монументальними спорудами становить уже певні труднощі. Композиційне ускладнення поліських дерев'яних храмів пов'язане з відсутністю необхідних зразків у народному будівництві й зверненням майстрів до відповідних об'ємно-просторових схем у кам'яному зодчестві. Природним наслідком цього процесу став складний синтез у монументальному дерев'яному будівництві Полісся двох компонентів: композиційних ідей європейського зодчества, запозичених з кам'яного будівництва, та традиційних рис поліської народної архітектури. Це зумовило формування на території регіону кількох типів монументальних будівель, архітектура яких відрізнялася від лаконічних форм традиційної поліської каплиці. Але серед різноманітних об'ємно-просторових схем монументальної дерев'яної архітектури українського Полісся збереглося кілька зразків, близьких за своїм вирішенням до зазначеного вище типу споруди. До них належать тридільні в плані будівлі з дзвіницею над західним зрубом («бабинцем»), відомі на Поліссі вже в XVI ст. [13]. Їх виникнення тісно пов'язане з впливом культової архітектури сусідніх європейських країн [14], що відбилося в локалізації подібних будівель на крайньому заході регіону. Незважаючи на це, визначальним елементом їх композиції залишається традиційний на Поліссі чотиригранний зруб з чотирисхилим наметом. Характерним прикладом такої будівлі є архітектурна пам'ятка 1567 року в селі Гішині на Ковельщині, де зазначений елемент посідає центральне, домінуюче місце в загальній композиції споруди. Щоправда, характер цієї частини будівлі дещо відрізняється від архітектури дроздинської пам'ятки: ускладнюються конструкція (рублене перекриття замість вінчастого) і форма (додатковий четверик з чотирма віконцями) намету, а також техніка (за допомогою тесаних колод) та спосіб в'язання («у чистий угол») вінців. Проте загальна схема традиційної поліської каплиці залишається у гішинській пам'ятці незмінною: квадратний у плані зруб з чотирисхилим наметом.

У зазначений період на території Полісся були поширені й такі монументальні будівлі, що повністю складалися з чотиригранних зрубів з чотирисхилими наметами. До них, зокрема, належить архітектурна пам'ятка 1589 року в селі Качині Камінь-Каширського району Волинської області. Щоправда, численні ремонти будівлі частково змінили її первісний вигляд: над західним зрубом було зведено ще один по-

[10] Див.: *Красовский М.* Курс истории русской архитектуры.— С. 174—176; *Драган М.* Українські дерев'яні церкви.— Львів, 1937, т. І.— С. 39—43; *Жолтовський П. М.* Деякі особливості народного будівництва Українських Карпат.— С. 67—68.

[11] Див.: *Таранушенко С.* Клуні українського Полісся.— С. 63.

[12] Досить показові з цього погляду зафіксовані на Поліссі випадки перетворення деяких утилітарних будівель у каплиці. Див.: Центральний державний історичний архів (далі — ЦДІА) УРСР у Києві, ф. 2205, оп. 1, од. зб. 192.

[13] Див.: *Логвин Г. Н.* Дерев'яна архітектура України.— С. 219.

[14] Див.: *Brykowski R.* Drewniana architektura kościelna w Malopolsce XV wieku.— Wroclaw, 1981. rys. 1, 14—19, 21—28, 34, 36, 41—45 тощо.

верх під двосхилим дахом, чотиригранний світловий ліхтарик центрального намету було замінено на восьмигранний тощо. Проте, східна та центральна частини пам'ятки складаються з квадратних зрубів з чотирисхилими верхами, що дозволяє припустити наявність подібного перекриття і над первісним «бабинцем». Це підтверджують описи її до реконструкції [15].

Окрему групу серед найдавніших монументальних будівель українського Полісся складають найпростіші двозрубні з чотирисхилими верхами. Характерним прикладом такої споруди є архітектурна пам'ятка кінця XVI ст. в с. Новому Корці на Ровенщині. Нині вона має вигляд тридільної будівлі, проте західний зруб з північними дверима та ганком прибудовано пізніше, про що свідчить конструктивний розрив між нефом та бабинцем, а також інший характер обробки вінців західного зрубу. Отже, первісна композиція пам'ятки складалася з двох чотирикутних у плані зрубів, причому більший з них (неф) перекритий чотирисхилим рубленим наметом, а менший (вівтар) — трисхилим каркасним дахом. Важливо відзначити, що подібні споруди відомі на Поліссі за археологічними даними, що дозволяє розглядати їх як окремий, історично зумовлений тип поліських монументальних будівель [16].

Водночас із згаданими різновидами споруд на території регіону були поширені й тридільні з одним (над центральним зрубом) чотирисхилим верхом, добре відомі за іконографічними даними [17]. На жаль, жодна з XVI століття не збереглася до нашого часу, проте особливості цієї групи споруд добре ілюструє архітектурна пам'ятка 1661 р. з с. Велимчого Ратнівського району Волинської області. Не важко помітити, що композиція цієї споруди побудована на використанні квадратного в плані зрубу з чотирисхилим рубленим верхом.

Дальша еволюція монументального дерев'яного будівництва на Поліссі пов'язана з поступовим зникненням традиційних чотирисхилих наметів і заміною їх багатозаломними верхами восьмикутної в плані форми. Це сприяло об'ємно-просторовому та конструктивному ускладненню цих споруд, композиція яких відрізнялася від архітектури інших традиційних будівель краю. Проте цей процес відбувався поступово (в деяких районах даного регіону тривав він кілька століть) і залишив чимало архітектурних зразків з пережитками давнього наметового будівництва. Характерним прикладом такої споруди є пам'ятка 1642 року в с. Здомишлі Ратнівського району на Волині. Хоча будівля повторює традиційну для цієї частини регіону композиційну схему (з дзвіницею над бабинцем), але в конструктивному вирішенні її перекриття з'являється цілий ряд нових рис, властивих спорудам кінця XVII—XVIII ст. Це проявилося в ускладненні нижніх кутів чотирисхилого намету чотирма додатковими гранями, внаслідок чого склепінчасте перекриття центрального зрубу набуло форми, перехідної від чотиригранної до восьмигранної.

Подібні тенденції значною мірою відбилися і в архітектурі іншої будівлі XVII ст. з с. Жубровичів Олевського району на Житомирщині. На відміну від розглянутих вище споруд, побудованих на використанні чотирисхилого намету, в композиції жубровицької пам'ятки з'являється розвинений восьмигранний верх з двома заломами. Застосування цього архітектурно-конструктивного прийому сприяло виділенню центральної частини споруди і наблизило її до будівель XVIII ст. з складними багатозаломними верхами. Разом з тим, горизонтальні зв'язки, зроблені для розпору рубленого склепіння, а також конструктивний розрив між заломом та нижнім зрубом (у кутах четверика) свідчать про відсутність у місцевих майстрів необхідного досвіду в зведенні подібного перекриття. Зв'язок з давніми традиціями поліського народного будівництва найбільш повно простежується в системі перекриття західного та східного зрубів, що складається з рублених чотирисхилих наметів, відокремлених від центрального верху архаїчними дерев'яними водоточинами. Такі тесані з кругляків водоточини бачимо і в пам'ятці з Гішина — найдавнішій монументальній дерев'яній будівлі на території Полісся. Не менш архаїчними слід визнати і випуски вінців на кутах зрубів, а також асиметричне (тільки з південного боку) розташування віконних отворів у західному та східному приміщеннях пам'ятки, подібне до освітлення традиційного поліського житла.

Хоча наведений ряд прикладів є лише схематичним відображенням складної еволюції монументальних дерев'яних будівель на території Полісся, в ньому простежуються дві важливі особливості: усі розглянуті споруди складають найдавнішу групу пам'яток монументальної дерев'яної архітектури, поширену на всій території України [18]; вихідним архітектурно-конструктивним елементом тут є квадратний у плані зруб з чотирисхилим наметом, поширений на Поліссі у вигляді окремих будівель — рублених клунь та каплиць. Це дає змогу стверджувати, що на ранніх етапах свого формування монументальна дерев'яна архітектура ще не мала специфічних ознак культового будівництва і значною мірою була споріднена з іншими традиційними спорудами українського Полісся. Її композиційні характеристики складалися на дальших (XVIII—XIX ст. ст.) етапах розвитку, але це не означало цілковитої відмови міс-

[15] Див.: *Теодорович Н. И.* Волынь в описаниях городов, местечек и сел в церковно-историческом, географическом, этнографическом, археологическом и других отношениях.— Почаев, 1903, т. 5.— С. 245.

[16] Див.: *Кухаренко Ю. В.* Средневековые памятники Полесья.— М., 1961.— С. 34; *Верговський С. В.* Давнє народне будівництво українського та білоруського Полісся.—С. 77—78; *Якімовіч Ю. А.* Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся: XVII—XIX ст.ст. — Мінск, 1978. — С. 106—108.

[17] Див.: *Таранушенко С. А.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України.— С. 20; *Юрченко П. Г.* Дерев'яне зодчество України.— К., 1949, рис. 28.

[18] Див.: *Юрченко П. Г.* Дерев'яна архітектура України.— С. 14, 43—54.

цевих майстрів від давніх народних традицій. Вони і далі застосовували рублені чотирисхилі намети (с. Тур на Волині, с. Березове на Ровенщині, с. Сущани та с. Мошки на Житомирщині), стендарі (с. Краска на Волині, смт. Степань та с. Вежиця на Ровенщині), кругляки (с. Кесоричі і с. Єльне на Ровенщині) та інші традиційні для поліської народної архітектури елементи. Разом з тим зазначені архаїзми не завжди відповідали об'ємно-просторовому та конструктивному вирішенням пізніх поліських храмів, у чому відбивався поступовий занепад народних традицій у монументальному дерев'яному будівництві краю. Досить показовою в цьому плані була еволюція чотирисхилого намету, форма якого поступово втратила традиційну єдність з внутрішнім простором споруди та її конструктивною схемою (архітектурні пам'ятки кінця XVIII — початку XIX століть у селах Залаззі та Запрудді на Волині, Вежиці та Шубкові на Ровенщині тощо). Використання цього елементу в наступних монументальних будівлях обмежувалося суто зовнішнім повторенням давніх рублених наметів, що свідчить про глибоке історичне коріння цієї архітектурної форми на Поліссі. На користь подібного припущення свідчать також часті випадки влаштування над складними восьмигранними верхами додаткових зовнішніх наметів чотирисхилої форми (архітектурні пам'ятки в селах Кураші, Карпилівці на Ровенщині).

Підсумовуючи наведені вище спостереження, можна вважати монументальну дерев'яну архітектуру досліджуваного регіону невід'ємною ланкою всього поліського народного будівництва.

В. Т. ЗАВАДА

Київ

ПАРАЛЕЛІ ОДНІЄЇ КАРПАТСЬКОЇ БАЛАДИ

Баладна пісня про гірку долю молодої жінки, відданої заміж за «лихого» («гірського», «лісового» і т. ін.) розбійника, відома майже на всій території центральної, південно-східної і східної Європи — у всіх слов'янських народів, а також в угорців і румун. За межами цієї зони сюжет не зустрічається; крім «заперечних даних», таке твердження підкріплюється, зокрема, думкою Л. Вардаша — відомого угорського вченого, який присвятив багато зусиль пошукам європейських паралелей угорських народних балад [1].

Сюжет, точніше тема «Жінка розбійника», існує на території свого поширення в трьох версіях: *східній*, в якій розбійник вбиває родичів дружини, і дія закінчується його поясненням чи прокляттям дружини; *західній*, в якій дружина розбійника довідується, що чоловік убив її рідних, і, запросивши його в їх дім («на весілля»), видає кату; *центрально-європейській*, карпатській, яка не містить мотиву вбивства рідних: розбійник, підслухавши пісню-скаргу дружини, що нарікає на його беззаконня, стинає їй голову. Характерно, що зони поширення побудованих на спільному мотиві — вбивство рідних дружини — східного і західного варіантів начебто окреслюють центральну територію, на якій відома лише карпатська версія, що позбавлена цього мотиву. Власне, можна говорить про «правильний розподіл» варіантів: чим далі на схід чи захід, тим чистіше представлена відповідна версія. Східний варіант сюжету найбільш типово втілений у схожих за будовою російських піснях, які включені в збірку Д. Балашова [2] (записи зроблено на Печорі, біля Самари і на Дону). Західна версія найчіткіше виражена в чеських [3] і західноугорських баладах (див. далі).

Важко розраховувати на проведення «бездоганних» ізоглос по всьому периметру карпатського ареалу. У західних українців, словаків і поляків засвідчені, принаймні в фрагментарних записах, всі три версії. І все ж можна сказати, що зона поширення карпатської балади окреслена досить різко: в українському середовищі варіанти твору відомі лише в найзахідніших областях (північ ареалу), зі сходу, півдня і заходу ареал підковою охоплює територія, на якій відсутній не лише карпатський сюжет «Жінка розбійника», але і сама тема. Йдеться про Молдову [4], що відділяє карпатську зону (карпатська версія) і від центральної України, де поширена східна версія, про південну Румунію (на правому березі Дунаю, у болгар побутує східна версія) і про нижню частину басейну Тиси. Стан в угорському середовищі особливо показовий: на мовній території нема безперервності в поширенні теми, задунайська і карпатська версії поділені областями центральної Угорщини, де невідома балада про дружину розбійника.

Зіставлення румунського, угорського і українського варіантів карпатської балади дає можливість розкрити картину поєднання в кожному з них індивідуальних рис, що пов'язані із своєю національною фольклорною традицією, і рис ареальних, однаковою мірою властивих всім пісням про дружину розбійника, що побутують на даній території.

Більшість варіантів румуиської балади «Fata măritată după hoț» («дівчина замужем за розбійником», № 294 по каталогу А. Амзулеску [5]), записані в південній частині Трансільванії. Незважаючи на відносно невеликий розмір — як правило, не більше сорока п'яти рядків,— практично всі відомі тексти повністю відтворюють сюжетну схему, наведену в каталозі Амзулеску: «Видана заміж за розбійника молода жінка оплакує свою долю. Розбійник, який раптово повертається додому, підслухавши сумну пісню дружини, примушує її вирядитися, щоб «провідати рідних», а (по дорозі) вбиває».

Побудова вірша типова для східнороманського епосу — майже рівний чотиристопний хорей, чітко виражена парна рима, відсутність строфічного поділу; типова і манера виконання, особливо старанно відтворена в збірнику А. Амзулеску 1983 року. І все ж румунська балада містить цілий ряд елемеитів, не характерних для власне епічних творів: оповідна частина сконцентрована всього в двох десятках рядків, і основний акцент робиться на трагізмі вступного плачу — прокляття дочкою матері, на напруженому діалозі чоловіка і жінки і на фінальному плачі — в різних варіантах це може бути скарга матері, повторення доччиного прокляття чи «узагальнений» осуд нерозумних батьків, що видають дочок на чужину. Циклічна конструкція з піснею — плачем на початку і в кінці, яскравість образів, живий ритм і велике емоціональне напруження наближують румунську баладу до ліричної пісні.

В угорському середовищі, як уже сказано, побутують два трактування цієї теми — задунайські балади типові для західної версії, карпатська версія, яка не пов'язана з ними, зустрічається у трансільванців і в угорців — ланго, що живуть у східних передгір'ях Карпат. Добре ілюструють карпатське трактування сюжету № 58—60 (сюжет № 20) в збірнику Д. Вардаша, де наведені також і мелодії пісень, і досить близький до них запис, включені у збірнику Ортутаї [6] під № 27 A nagy hegyi tolvaj («Знаменитий розбійник — горець» — далі приклади подаємо з цього видання).

Угорська балада дещо довша румунської, побудована вона на чітко виділених чотиривіршах, в яких чергуються шестискладові вірші, що звучать анапестом чи хореєм (дещо рідше), рима несильна, за винятком тих випадків, коли вона побудована на повторах: часто зустрічається повтор піввірша, вірша чи навіть пари віршів, як і симетричні конструкції, наприклад — чергування однотипних запитань і відповідей. Відкриває баладу також плач, але уже не плач-прокляття, а скарга. Далі дружина скаржиться на злочини розбійника, але навіть ця частина її скарги звучить стримано і розсудливо: «Він на перехрестя виходить, людей грабує, за монетку, за дві душу свою губить...».

В деяких записах балада розпочинається молитвою до всевишнього «обрушити води», щоб вони віднесли молоду жінку «до батьківських воріт, до материних дверей». Цей пролог містить натяк на трагічний фінал оповіді: ліричний акорд, збуджуючи зацікавлення слухача, підготовляє його до сприйняття епічної канви. Виклад дії, що зберігається в основному в названих угорських варіантах, дуже близький до сюжетної побудови румунських пісень, але темп його дуже уповільнений і, отже, обсяг угорських балад більший.

Спільність окремих мотивів, що об'єднують твори народної епіки в єдину естетичну світоглядну систему, простежується на угорському матеріалі особливо чітко. До цього явища відноситься і згадане вище благання про повінь, і епізод (що замінює сцену вбивства) із викликом «вірного довговолосого слуги», якого приречена жінка просить відвезти після страти її відрубану голову «в кареті, запряженій шестірнею», рідним — в науку. Нерідко сцени, мотиви і постійні епітети, що зустрічаються в угорській баладі, нагадують народну казку, посилюючи загальне враження епічності, що виникає завдяки розміреному ритму, роздумувальному уповільненню оповіді, частим повторам.

Всі три українські балади про дружину розбійника, наведені в збірнику П. Лінтура [7] (сюжет жінка розбійника, № 47, див. також № 48, 49) побудовані на традиційному вірші, заснованому на чотиристопному хореї з парною римою. Обсягом вони близькі до угорських варіантів (60—70 рядків), і від румунської балади відрізняються також більшим розвитком епічного начала, але в своєму, яскраво національному ключі. Варіанти близькі, і розпочинаються вони кожного разу із «зарисовки», яка уже самим добором художніх засобів вказує на жанр виконуваного твору: «Під зелененьким явором / Оре Анця...» Пролог, засіований на відомому мотиві продажу дочки (пор. сюжет «Лемерівни»): «Ще борозну не доорали / Мати на ни закликала: / Анцю, Анцю, подь додому, / Продала-м тя, не знам кому» — визначає початкову ситуацію, а далі можна говорити про застосування засобів сценічних, про певні елементи театралізації.— Йдеться не лише про своєрідне використання діалогу (чи монологу в плачі молодої матері), але і про значне психологічне навантаження, яке несе людська мова: Ще на поріг не вступила, / Янчійові ся вклонила: / Сідай, Анцьо, на коліна; / Та кажи ми, ци любиш ня? / — Як би-м тебе не любила, / Я би-м ти ся не вклонила...

В українській баладі дружина розбійника має маленького сина, і плач-прокляття набуває форму колискової пісні: «Люляй, люляй, білый хлопець, / Кедь бы-сь такый, як твій отець, / Я бы тебе порубала, / По світочку розметала, / Вбы тя вороны из'їли, / Вбы тя люде не виділи...» Кульмінація наступає не в момент вбивства, а при прощанні матері з дити-

[1] *Vargyas L.* A magyar népballada és Európa.— Budapest, 1976, t. II, p. 221—242.

[2] Народные баллады.— М.— Л., 1963.— С. 128—132.

[3] Чеський текст — *Bartoš F.* Janáček I., Národni písné moravské v nové nasbirané.— Praha, 1901, N 71.

[4] Сюжет не ввійшов у таке повне і широко документоване видання, як збірник А. Хынку «Балада популарэ».— Кишинеу, 1976.

[5] *Amzulescu Al. I.* Balade populare romînesti.— Bucuresti, 1964, t. I, p. 218; t. III, p. 329. Див. також: *Amzulescu Al. I.* Balada familială.— Bucureşti, 1983, pp. 90, 385.

[6] *Ortutay Gy.* Kriza I., Magyar népballadák.— Budapest, 1976.

[7] *Лінтур П. В.* Народні балади Закарпаття.— Львів. 1966.

ною: «В одне личко цюлувала, / А другее покусала: сосе, синку, на пам'ятку, / Коли убив отець мамку».

Злочин розбійника в українській баладі — не просто вбивство, він залишає сироту, і осуджується він не моралізаторською сентенцією, не голосним проклянням, а алегорією, заснованою на чудовій персоніфікації: Янчи, Янчи, щось наробив, / Що ты руки покровлянив? / — Та я убив голубочку, / Що сиділа на дубочку; / Як ніч так день щебетала — / Мені спати не давала.

Абстрагуючись від конкретних особливостей, карпатську баладу «Жінка розбійника» можна викласти таким чином.

Вихідна ситуація: молода дівчина віддана рідними (продана матір'ю — укр.) знаменитому «гірському» (укр., угор.) чи лісовому (рум.) розбійнику.

Fire-ai, maică, blestemată,
C-ai avut şi tu o fată
Şi-ai dat-o să fie dată

După hotul din pădure,
Care şti' numai să fure...

Eleget könyörgék
Apámnak s anyámnak,
Hogy ne adjon engem
Nagy hires tolvajnak.

Будь, матусю, проклята,
Одна у тебе була дочка,
І віддала ти її — лише б віддати —

За лісового розбійника,
Який тільки красти і вміє...

Досить просила я
Батька з матір'ю,
Щоб не віддавали мене
За знаменнтого розбійника

— Анцьо, Анцьо, подь додому,
Продала-м тя, не знам кому,
Продала-м тя Янчійови,
Найбільшому злодійови.

— описуються злочини розбійника і страждання дружини, якій він «приносить кровавий одяг, ножи, сабли»:

Că eu n-am fost învătată
Să stau cu usa-ncuiată,
Să spăl
haină sîngerată
De pe altii lepădată...

A nagy hires tolvaj
Most es oda vagyon
Keresztút-állani
Embert megfosztani,
Egy pénzért, kettőért
Lelkit e lveszteni...

Адже я не привчена
Сидіти за замкненими дверима
Прати кривавий одяг,
З чужих людей знятий...

Знаменитий розбійник
І тепер пішов
На велику дорогу
Людей грабувати
За монетку, за дві
Душу губити...

... Нічков піде, нічков прийде,
Він нігда нич не принесе,

Лиш кошульку потыргану
И сабельку покровляну...

Зав'язка: молода жінка співає пісню про свої біди:

Nem szoktam, nem szoktam
Hajnaba felkelni,
Piros hajnal elött
Vérs ruhát mosni.

Не звикла я, не звикла
Вставати вдосвіта,
Перед рожевим ранком
Прати кривавий одяг.

— Люляй, люляй, білый хлопець,
Кедь бы-сь такый, як твій отець,
Я бы тебе порубала...

Розбійник цю пісню підслуховує:

Bărbatu şi-o auzea
Şi din grai aşa grăia...

A nagy hires tolvaj
Az ajtón halgatja,
Hogy a feleségе
Magát siratgatja.

Чоловік її почув
І таку мову повів...

Знаменитий розбійник
Біля дверей слухає,
Як його дружина
Себе оплакує.

Їхав Янчи коньом двором
Та й підслухав тото слово.

Основна дія: Ввійшовши в дім, розбійник просить дружину повторнти свою скаргу; запитує її про причину її сліз.

Nevasta, nevasta mea,
Asară cînd însera
Blăstămai pe maică-ta
Şi ochii tăi lăcrăma.

Mért sirtál, mért sirtál,
Édes feleségem?

Дружина, моя дружиноньку,
Вчора, коли вечоріло,
Ти свою матір проклинала,
І очі твої сльозились.

Чому плакала, чому плакала,
Мила дружино?
—Співай, Анцьо, щось співала,
Кой єсь дитя колисала.

Жінка намагається обманути чоловіка, говорить, що сльози навернулись від диму, коли вона розпалювала вогонь (рум., угор.), чи навіть придумує нову пісню (укр.):

Ba io nu mi-am blăstămat,
Că focul l-am aţîţat
Şi lemnele-au afumat,
Şi ochii mi-au lăcrămat.

Nem sírtam, nem sírtam,
Édes jámbor uram.

A konyhán forgódtam,
Cserefát égettem;
Cserefá füstuje
Húzta ki a könnyem.

Я не проклинала,
Лише вогонь роздувала,
І дрова задимились,
Очі просльозились.

Не плакала я, не плакала,
Милий, добрий чоловіче!

На кухні поралась,
Букові дрова палила,
Дим букових дров
Сльози на очі навернув.

... Та Анця ся излякала,
Співаночки провертала:
Люляй, люляй, білий хлопець,
Кобы-сь такый, як твій отець,
В меду бы-м тя искупала,
Сыром, маслом годувала.

Кульмінація: чоловік пропонує «прогулянку» (в угор. баладі чоловік прямо говорить про страту, але головний елемент — мотив дороги, як символ смерті — збережено):

Nevastă, nevastă mea,
Cînd ti dor de maică-ta
Nu mai pêînge, nu ofta,
Spune-mi numa', c-om pleca.

Şi capul i l-a tăiat
Şi-n glugă i l-a băgat.

Hónap álló délbe
Fejedet vétetem.
Jánoskám, Jánoskám,
Nagyhaju Jánoskám.
Készitsd a hintómat,
Fogd bé hat lovamat,
Hónap állódélbe
Vgy fejvevö helyre.

Дружиноньку, жона моя,
Як заскучаеш за матір'ю —
Не плач, не журися,
Лише скажи — ми і вирушимо.

І голову їй зрубав.
В мішок її поклав.

Завтра саме опівдні
Голову тобі зрубаю!

Яношко, Яношко,
Довговолосий Яношко!
Приготуй мені карету,
Запряжи мою шестерню,
Завтра саме опівдні
Відвези на місце страти!

— Іди, Анцю, до комори,
Бери на ся красні вборы,
Бери, Анцьо, свічку в руку
І підемо на прогулку.

— Сімем году з тобов жила,
На прогулку не ходила.
А восьмого іти мушу —
Тратити із тобов душу.

Сам момент вбивства може залишатися за рамками оповіді, зате особливого значення набуває *знак*, пам'ять про вбивство (укр.— укус на щоці сина; рум., угор.— голова жертви, яку відвозять рідним). На цьому символі заснована *мораль оповіді*: висновок про те, що одруження на чужбині закінчується трагічно.

Vidd bé Móduvába,
Apámnak s anyámnak
Tedd az asztalára.

Hogy egész Móduva
Veguen példát róla
Senki a lányát
Tolvajnak ne adja.

Відвези (голову) в Молдову,
Моєму батьку та матері,
Поклади на стіл.
Нехай вся Молдова
Візьме з того приклад,
І ніхто своєї дочки
Розбійнику не віддає!

... — Янчи, Янчи, щось наробив,
Що ты рукы покровлянив?
— Та я убив голубочку...

Два різних підходи до порівняння національних варіантів балади привели до протилежних, здавалося б, висновків: з одного боку, у всіх трьох випадках йдеться про типові для даної традиції пісні, з багатими зв'язками всередині національного епічного репертуару і з характерною поетичною формою. Цілий ряд особливостей побудови баладних пісень — питома вага оповідного начала, специфіка використання діалога і монолога, використання типізованих ситуацій і мотивів — дає можливість зробити висновок про тяжіння кожного національного варіанту до різних полюсів жанру: Специфічні риси румунської балади значною мірою визначаються важливою роллю ліричного начала, що наявне на всіх рівнях поетичного втілення; угорську баладу характеризує роздумлива уповільненість викладу, підкреслена епічність; однією з істотних особливостей української балади є використання прийомів і засобів, властивих драматичним жанрам.

Відміни очевидні й значимі, однак у цих епічних піснях виявляється в той же час цілий ряд спільних рис, зокрема — на такому важливому рівні, як сюжетно-тематичний. Уже при аналізі територіального поширення балади стало очевидним те, що в карпатській зоні побутує особлива, відмінна від будь-якої іншої версія трактування даної теми. Висновок цей повністю підтвердився при детальному

розгляді елементів дії і їх послідовності. Мова, проте, іде не лише про тотожність сюжетної побудови різномовних епічних пісень, але і про особливості художнього осмислення конфлікту, наприклад — про трактування суперечності не на загальному, родовому рівні (як це бачимо в західній і східних версіях), а на рівні особистих взаємин, що встановлюються між конкретними живими людьми.

Розглянуті сходження, ясна річ, не вичерпують точок зіткнення між баладами трьох народів, однак навіть виявлені спільні ареальні риси говорять про таку глибоку структурну і ідейну спорідненість цих фольклорних творів, яка могла виникнути лише в процесі багатовікового спільного проживання українців, румун і угорців на відрогах, в долинах і передгір'ях Карпат.

А. А. КОВАЧ

Москва

СЕРБСЬКІ ТУЖБАЛИЦІ ЯК ЖАНР ТРАДИЦІЙНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Серед жанрів традиційної обрядовості у сербів особливе місце належить «самостійному і немаловажному»[1] жанру тужбалиць — «пісням-плачам над померлими, імпровізаціям на основі традиційних поетичних норм у формі хореїчного восьмискладника з чотирискладним приспівом»[2], що до цього часу побутують у багатьох регіонах Югославії: у Чорногорії й Герцеговині, у південно-західній Сербії, на Косові, у Македонії[3], вони зберегли відголоски архаїчних уявлень і відзначаються наявністю міжжанрових взаємозв'язків.

Незважаючи на те, що похоронні плачі неодноразово привертали увагу дослідників, все ж фундаментальні роботи В. Чоровіча, Т. Джорджевича, Б. Ярхо, М. Лалевича, В. Джуріча[4] та ін. розглядали в першу чергу питання співвідношення тексту і обряду, характеру виконання тужбалиць, так званої їх «етнографічної» цінності; однак вивчення тужбалиць з точки зору фольклорно-функціонального, порівняльно-типологічного і історико-генетичного аналізу ще не знайшло відображення в сучасній югославській фольклористиці. Проте ще в 1964 р. на XI з'їзді Спілки фольклористів Югославії, присвяченому поховальній обрядовості, у доповіді відомого фольклориста Т. Чубеліча було поставлене питання про необхідність комплексного дослідження тужбалиць, особливостей поетики жанру у зв'язку з типологією і характером побутування[5].

Зауваження, висловлене Г. Геземаном у 1929 р. і опубліковане згодом у газеті «Політика», про те, що «непробачною помилкою славістики було приділення такої незначної уваги сербсько-хорватським, особливо чорногорським і герцеговинським, плачам» («Політика», 4.XI 1929 р.), у той час було викликане цілком об'єктивними причинами, відзначеними В. Джурічем у його дисертації «Тужбалиця у світовій літературі», а саме: відсутністю систематизації і узагальнення корпусу текстів, розкиданих здебільшого у рідкісних і важкодоступних, переважно етнографічних, виданнях. У світлі досліджень останнього часу, присвячених різним аспектам духовної культури югослов'ян у загальнослов'янській перспективі[6], враховуючи інтерес югославської науки до тужбалиць як одного з найбільш яскравих і самобутніх жанрів народнопоетичної творчості, що підтверджується виданням в останні роки значної кількості збірників і антологій, які містять старий матеріал і постійно включають тексти тужбалиць із збірників Вука Караджича, Новіци Шауліча, Вукомана Джаковіча, а також і з тих, що вводять

[1] *Чистов К. В.* Причитания у славянских и фиино-угорских народов (некоторые итоги и проблемы). // Обряды и обрядовый фольклор.— М., 1982.— С. 106.

[2] *Путилов Б. Н.* Героический эпос черногорцев.— Л., 1982.— С. 79.

[3] Див.: *Микитенко О. О.* Сербские тужбалицы: география и архаические особеинности // Этногенез, ранняя этническая история и культура славян.— М., 1985.— С. 60—64.

[4] *Ђоровић В.* Народне тужалке / «Браниково коло», XIV, 1908; його ж: Народне тужалке у Мостару.—Х ГЗМ, XV, 1903.— с. 599—601; *Ђорђевић Тих.* Неколики самртни обичаји у Јужних Словена.— Годишница Чупића Николе.— Београд, 1938, 47.— С. 153—191; *Jarho B. J.* Srok i aliteracija u tužbalicama dužega stiha // Slavija, Praga, 1924, m. 3; п. 1—2—3; *Лалевић М.* Однос и везе бугарштица и тужбалица / Прилози проучавању народне поезије, год. III, св. I.— Београд, 1936, с. 50—73; *Ђурић В.* Тужбалица у светстској књижевности.— Београд, 1940; *його ж:* Постанак и развој народне књижевности.— Београд, 1955.

[5] *Ćubelić T.* Narodna tužbalica — impresivni dio u pogrebnim običajima i jedan od najstarijih oblika izvorne narodne poezije.— Rad XI-og Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Novom Vinidolskom 1964, Zagreb, 1966.— S. 347—353.

[6] *Бромлей Ю. С., Кашуба М. С.* Современная этнографическая наука в Югославии // Этнография в странах социализма.— М., 1975.— С. 323. Пор. серію статей з цього питання Н. І. та С. М. Толстих «Заметки по славянскому язычеству», що ведеться в руслі роботи над «Этиолингвистическим словарем славянских древностей» у секторі этнолінгвістики та фольклору Інституту слов'янознавства та балканістики АН СРСР.

у науковий обіг новий матеріал[7]. Усе це підкреслює, що звернення до жанру тужбалиць як до одиниці дослідження стає актуальним завданням фольклористики.

Поезію сербських голосінь вперше представив широкій громадськості «засновник сербської етнографії»[8] Вук Караджич, боротьба якого за дійсно народну мову і літературу пов'язана із дослідженням і збиранням народних звичаїв і живої мови, творів народної творчості як складової частини цілісної комплексної філолого-фольклористичної і етнографічної праці. Він дав повний і всебічний опис поховально-поминального обряду і тужбалиць як його невід'ємної частини, відзначивши, що «по всьому народу нашому є звичаї голосити і оплакувати померлого»[9].

Перше зібрання тужбалиць з'явилося в збірнику народних пісень, виданому Караджичем у 1841 р. (Српске народне пјесме, кн. 1, Беч, 1841), де було опубліковано шість текстів (150—155). Ці тексти являють, по суті, всі моменти послідовного запису ритуально-функціонального голосіння — словесного компонента обряду як «складної, тришарової (вербальної, акціональної і реальної) структури»[10]. Близьке знайомство В. Караджича з традиційною народною культурою Чорногорії (поїздки 1834—35 рр.), із специфікою родо-племінної організації, особливостями етнопсихології населення краю, які виявилися у звичаях і обрядах, значно збагатили фонд фольклорно-етнографічного матеріалу і знайшли відображення у працях В. Караджича, в першу чергу в його книзі «Чорногорія і Бока Которська», що стала результатом його безпосередніх спостережень (частина книжки спочатку була опублікована німецькою мовою у 1837 р. у Штутгарті, а частина, що містила також звичаї голосіння за померлим,— у «Ковчежиче» за 1849 р.; у «Српском Ріечнике» (1852 р.); в опублікованій після смерті Караджича праці «Живот и обичаји народа српскога» (1867 р.). У цих працях В. Караджич подає докладний опис поховального обряду у чорногорців, специфічного явища «покайніце» (плакальників), що являє собою архаїчну рису обряду, відзначає локальні відмінності у виконаині плачів, помітивши у районі Чорногорського узбережжя «постійне оплакування у віршах» при наявності інституту найманих плакальниць, а також звертає увагу на відмінності між голосінням як спонтанним виявом гіркого почуття і оплакуваниям як пісенно оформленим віршованим текстом, вказавши на функціональне включення плачів до обрядово-ситуаційного контексту, на їх емоційно-експресивну виразність і на взаємозв'язок тужбалиць з іншими жанрами народнопоетичної творчості (тужбалиці, наявні, наприклад, у складі епічної пісні) і под.

Заслуга видання першого збірника[11], спеціально присвяченого тужбалицям як фольклорному жанру з розвиненим арсеналом художніх засобів і які повною мірою виявляють естетику народної поезії, належить «чудовому знавцеві народної сербської творчості, збирачеві плачів»[12] Новіце Шауліч (1888—1966). Він народився і виріс у дурмиторському краї, в атмосфері живої епічної творчості, де, ще за спостереженнями Вука Караджича, «у кожній хаті є гуслі». Н. Шауліч з дитинства виявив любов до народнопоетичної творчості, надзвичайну повагу до її творців, що й допомогло йому зібрати велику кількість гуслярських (епічних) і ліричних пісень, у тому числі й тужбалиць у період їх справжнього розквіту, викликаного пожвавленням традицій плачу в результаті драматичних подій балканських (1912—1913 рр.) і першої світової війни. У тому, що горді й сильні люди, які звикли стійко переносити втрати, не скаржачись на своє горе, не розкриваючи перед чужими своїх почуттів, прийняли Н. Шауліча у своє коло, відкрили йому своє серце, полягає секрет плідної і невтомної праці дослідника в Чорногорії і Герцеговині, частково і в Сербії, у надзвичайній майстерності збирання безперечно одного з найбільш важких для фольклориста жанрів — народних плачів. Цей дивовижний факт (за нашими підрахунками опубліковані ним матеріали нараховують більше 150 завершених текстів; крім того, чимало матеріалів загинуло під час другої світової війни або не було опубліковано) пояснюється й тією чисто людяною допомогою, яку надавав Шауліч своїм землякам, його інтересам і увагою до роботи з інформантами. Як писав В. К. Зайцев, Н. Шаулічу вдалося проникнути у саму душу народу[13]. Тексти, зафіксовані Н. Шаулічем, підтверджують слова В. Караджича: «Іноді здається — і з каменя б сльози полилися, коли мати голосить за сином, сестра за братом» (ЖО, с. 144—145).

Принцип збирацької діяльності Н. Шауліча виявився у вимозі «пережити», «відчути» силу і художню значимість тужбалиць, що є неодміною умовою плідної роботи збирача. У період появи у світ збірника тужбалиць Н. Шауліча на його ідейно-естетичну концепцію необрядової природи плачів-співів, створюваних з тим, щоб вилити горе і зберегти пам'ять, впливали спорадичні випадки фіксації текстів лише як етнографічного матеріалу. Акцентуючи увагу на високохудожній і самостійній цінності тужбалиць, які поєднують

[7] Див.: Лирска народна поезија Црне Горе.—Титоград, 1965; *Вукановић Т.* Народне тужбалице.— Вране, 1972; *Матицки М.* Двори самотвори (тужбалице).— Београд, 1979; Narodne pjesme (srpske, lirske i epsko-lirske).— Sarajevo, 1981; *Поље Јадиково* (антологија црногорских народних тужбалица).— Титоград, 1971.

[8] *Стојановић Л.* Живот и рад Вука Сетеф. Караџића.— Београд.— С. 724.

[9] *Караџић Вук Ст.* Живот и обичаи народа српскога.— Београд, 1957.— С. 146.

[10] *Толстые Н. И.* и *С. М.* Заметки по славянскому язычеству. 1. Вызывание дождя у колодца // Русский фольклор.— Л., 1981, XXI.— С. 97.

[11] *Шаулић Н.* Српске народне тужбалице.— Београд, 1929, кн. 1 — свеска 1.

[12] *Зайцев В. К.* Сербские плачи // Русский фольклор.— М., 1959, IV.— С. 375.

[13] *Зайцев В. К.* Зазнач. праця.— С. 378.

поряд з індивідуальною майстерністю «усних поетес»[14], як назвала плакальниць фольклористка Єлена Шауліч, дочка Н. Шауліча, поетичну традицію і реальну життєву основу, дослідник з деякою іронією зазначав, що сербські тужбалиці спіткала та сама доля, що й сербську народну поезію в цілому, яка привернула увагу лише завдяки «Хасанагинице». Тужбалиці, у свою чергу, мають завдячувати авторському плачу П. Негоша, що введений ним до поеми «Гарний вінець», завдяки чому раніше невідомий поетичний фонд фольклору дістав визнання і сприяв збирацькій роботі багатьох дослідників, у тому числі й Вука Караджича, який неодноразово включав плач сестри Батрича до всіх збірників народних плачів. Звернувшись до творчого спадку плакальниць, які «поетично виявляли біль народного серця», Шауліч наголошує на ідейно-художніх потенціях жанру, пісень глибокої скорботи і героїчного пафосу, честі і волелюбства. Тужбалиці розкривають життєву мудрість народної філософії, високу напругу почуттів, патріотичність звучання — чи то голосіння за єдиним сином, що загинув у бою, чи голосіння за героями, за дочкою-нареченою; вони вирізняються яскравістю і виразністю мови, лаконічністю і образністю стилю, емоційністю поетичних образів і картин, виявляючи, крім болю, гордість за загиблих і померлих. Це є типологічною особливістю жанру, враховуючи мотив прославлення («кићене») як необхідну ознаку поетичної системи тужбалиць[15].

Соколови сви бу били,
Па завидио нестанули.
(СНТ, № 54)

На відміну від мотивів, які є «субстратом поетичної традиції»[16], на нашому матеріалі можливе також виділення «загальних місць» як «специфічних утворень»[17] епічної традиції регіона, що зумовило збереження їх при втраті ними атрибутивного характеру.

Загиблі за свободу герої порівнюються з епічними юнаками:

Бјеху слава Обилића
И младијех југовића
(СНТ, № 35)

Млади момци оглашени,
Што су ране задобили
На јунаштву, славе желни.
Нећемо их ни жалити,
Дивно су се осветили,
Писаће се у књигама,
Пјеваће се у песмана,
Боле него југовићи
(СНТ, № 52)

Співвідношення клішових моментів, традиційних загальних місць сербських тужбалиць і індивідуального поетичного вираження сприяють з'ясуванню творчих процесів у фольклорі взагалі, поетична система якого при відносній стійкості її компонентів перебуває в русі: «Поступово змінюються ідеї, звичні жанрово-структурні утворення, змінюється функціональність творів у побутовому, практичному і духовному житті народу»,— пише В. П. Анікін, розрізнюючи зміну традицій, які не ведуть до їх загальної зміни («еволюційний тип») і які поєднані з їх зміною («трансформаційний тип»)[18]. Подібні зміни, безумовно, властиві і жанру тужбалиць, історична доля яких невід'ємна від загальнофольклорного контексту і історико-національних традицій. Розглядати традицію тужбалиць необхідно в контексті «народної психології»[19] і «фольклорної свідомості»[20], у взаємозв'язках із загальним розвитком творчості в чорногорсько-герцеговинському регіоні, тобто там, де залишалась сильною традиція плачу, де оплакування було загальним і обов'язковим, а мистецтву оплакування вчилися з дитячих років; тим, що «епос ще живе як одна з панівних форм народного мистецтва»[21], визначається характер творчих змін фольклору. Історичні події, життя краю як військового табору витворили народний ідеал, кодекс героя-воїна, оспіваного в патріотичних піснях гусляpів і у неперевершених за силою емоційного впливу тужбалицях, авторки яких — плакальниці — нерідко брали безпосередню участь у воєнних діях, приносячи воїнам «храну і ћебану» — їжу і порох; вони були свідками боїв, що відбилося в тому, як народ звичайно характеризував талановиту плакальницю: «Голосить, наче з Косова». Суспільновиховна тенденція і присутність описового моменту, пов'язані з загальним ідейним наповненням тужбалиць і мотивом слави (пор. у Вука Караджича: «Вважається честю загинути в бою»)[22] виводять тужбалиці за межі фольклорно-етнографічного, обрядового комплексу «покајана» або «жалбе», розмежовуючи обрядові і необрядові плачі[23], ідейно-тематично і художньо-поетично зближуючи тужбалиці з епічними піснями, що становить закономірність у розвитку жанру тужбалиць як щодо змісту, так і з боку внутрішньої структурно-композиційної організації поетичного тексту.

Беручи за основу визначення жанру, зробленого В. Я. Проппом, як «сукупності творів, об'єднаних спільністю поетичної системи, побутового призначення, форм виконання і музичного ладу»[24], а також зауваження дослідника, що у фольклорі «первісним є зміст; він утворює свою форму, а не навпаки»[25], ми вважаємо, що жанрові паралелі тужбалиця — епічна пісня показово виявляються як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівні жанрової системи. Для тужбалиць характерний сильний розвиток епічних елементів: у них зустрічаються розгорнуті описи воєнних подій, широкі діалоги; вони насичені своєрідним драматизмом, у них багато імен епічних героїв і географічних назв, які вказують переважно на місце боїв:

Близу Скадра и Баіане,
Под крваве Барданеле...
(СНТ, № 91)

Питання жанрової специфіки тужбалиць слід вирішувати, розглядаючи його не як «проблему розмежування, а як проблему взаємовідношень»[26] жанрів. Зрозуміло, тут слід вбачати досить рухому взаємопроникнену і взаємообумовлюючу систему жанрових показників фольклору, де «процес проникнення елементів голосінь у ліро-епічну пісенність є ознакою найдавніших міжжанрових зв'язків»[27]. Традиція голосінь не лише відчувала вплив епічної поезії, але й сама мала на неї безсумнівний вплив, визначивши в результаті складного процесу міжжанрової взаємодії, творчої співпраці багатьох талановитих індивідуальностей ліро-епічну природу тужбалиць як явища традиційної культури «багатошарового» і «багатофункціонального» (К. В. Чистов). Тужбалиці і епічні пісні пов'язані, як нам видається, не тільки жанровими взаємовпливами, але й генетичною спорідненістю. На наявності у тужбалицях відмінних від традиційного обрядового голосіння рис наголошували усі дослідники, починаючи від Вука Врчевіча, який писав, що «голосять тільки за чоловіками», а решту плачів він визначав як «јекавиці» або «нарицане» через відсутність у них мотива слави[28]. У своєму збірнику народних тужбалиць Н. Шауліч підкреслює, що тужбалицю і епічну пісню об'єднує єдиний сюжет, про що говорить і В. Врчевіч: «Поетичний дух (тужбалиць.— *О. М.*) ні в якій мірі не поступається народним юнацьким пісням, з тією лише відмінністю, що жінки голосячи, а чоловіки акомпануючи собі на гуслях, звеличують загиблого юнака. Перше — справжня народна хронологія, а друге — історія».

Спостереження над побутуванням тужбалиць свідчать, що вони не були обов'язком виключно плакальниць. Збираючи народні тужбалиці, Н. Шауліч записував тексти голосінь як від плакальниць, так і від гусляpів[29]. Про жінок-виконавиць епічних пісень писав відомий слов'янський фольклорист М. Мурко[30], побутування тужбалиць у чоловічому виконанні відзначив Т. Вуканович[31], тужбалицю за єдиним сином від гусляра, народного поета М. Вуковича з Шчепан-Поля записав порівняно недавно професор Душан Недељкович[32].

Героїко-патріотичне звучання тужбалиці і потенційна ємкість її ідейно-значеннєвого змісту є основними причинами звернення до неї в певні моменти гусляpів. Зауважимо, що в таких випадках тексту тужбалиці передує епічний вступ, типового більш довгого віршового розміру, який згодом змінюється на послідовний восьмискладовий вірш тужбалиці.

З другого боку, плакальниці іноді виконують тужбалиці, що можуть вважатися швидше епічними піснями, ніж плачами, враховуючи їх тематику, емоційну стриманість, об'єктивність викладу і манеру виконання[33] і лише восьмискладовий розмір у даному випадку визначає жанрову приналежність тексту, який перебуває на стадії трансформації у «невелику епічну пісню» (Н. Шауліч). Наявність певних постійних художньо-виразових засобів і образно-поетичної системи, формульного композиційного прийому і розміреного неквапного десятискладового вірша служить характерною ознакою героїчних пісень, які Н. Шауліч, що досліджував тужбалиці після докладного вивчення епічних пісень, називав «слізьми серця, піснями почуттів», відзначаючи, що «вірші їх, сповнені смутку й трагізму, породжені із зітхання багатою поетичною фантазією»[34].

[14] *Saulić J.* The Oral Women Poets of the Serbs // The Slavonik and East European Rewiew, vol. XLIII, n. 98, Dec. 1963.— С. 161—183.

[15] Пор. у цьому зв'язку визначення тужбалиць як «голосіння по загиблих у боротьбі партизанах» (*Гусев В. Е.* О песнях народноосвободительной борьбы // Глазами этнографов.— М., 1982.— С. 261).

[16] *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы необрядовой лирики // Русский фольклор, XXI, 1981.— С. 37.

[17] *Смирнов Ю. И.* Славянские эпические традиции.— М., 1974.— С. 46.

[18] *Аникин В. П.* Фольклористика как филологическая дисциплина // Вістник МГУ, серия 9, филология, 6, 1984.— С. 18.

[19] *Прангишвили А. С.* Фольклор и психология // Проблемы фольклора.— М., 1975.— С. 43.

[20] *Путилов Б. Н.* Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора // Проблемы фольклора.— М., 1975.— С. 17.

[21] *Аникин В. П.* Зазнач. праця.— С. 16.

[22] *Караџић Вук Ст.* Црна Гора и Бока Которска.— Нолит.— Београд. 1977.— С. 109.

[23] Про тужбалиці як «позбавлені обрядової основи виявлення скорботи за померлим» див.: *Н. Богдановић.* Македонска народна поезиіа Тома Саздова.— Зора товора. Ка поетици усменог песништва.— Ниш, 1980.— С. 232.— У зб.: *В. Уаковић.* Антологија народних тужбалица.— Београд, 1962.— С. 7.

[24] *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // РЛ, 1964, № 4.— С. 58.

[25] *Там же.*— С. 67.

[26] *Кравцов Н. И.* Проблемы славянского фольклора.— М., 1972.— С. 84.

[27] *Гайдай М. М.* Слов'янська балада в її зв'язках з іншими жанрами фольклору // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору.— К., 1973.— С. 34.

[28] Про рукописний збірник В. Врчевіча «Різні народні тужбалиці або голосіння жінок над померлими в Боці Которській, Чорногорії і Герцеговині з відповідними коментарями» (1868 р.), який зберігається в архіві САН, див.: *Pešić R.* Vuk Vrčević.— Beograd, 1967, s. 182—187.

[29] *Saulić N.* Lirske pesme i tužbalice (iz ostavštine).— Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena.— Zagreb, knj. 43, 1967.— c. 193.

[30] *Murko M.* Tragom srpsko-hrvatske narodne epike.— Zagreb, 1951, knj. 1.— c. 203.

[31] *Вукановић Т.* Народне тужбалице.— Вране, 1972.— С. 16.

[32] Народно стваралаштво фольклор, год. VI, св. 22—24, 1967.— С. 189—195.

[33] Пор. зауваження Н. Шауліча: «голосіння, в якому сильніше звучить бойове ратне піднесення, ніж переживання, плакальниця промовляла (точніше — співала)». — *Н. Шаулич.* Причитания в лирической и эпической традиции // Славянская филология, III, 1958.— С. 316—333.

[34] *Шаулић Н.* О српским народним песмама. К. С, год. IV, 1928.— С. 315.

«Епічні» голосіння, де змальовуються битви [35], або «історичні», «суспільно-документальні» [36], «публічні» [37] — створюються після того, як мине певний час, необхідний, щоб «велика скорбота» поступилася місцем подальшій перспективі. Часовий фактор впливає на те, що такі тужбалиці стають ліроепічними піснями [38] (пор. «Голосіння — крик і плач людини про той день, який вона переживає; пісня — віддалений заспокоєний відбиток цього дня» [39]. Якщо пісні і плачі пов'язані з відзначенням поминального циклу, плакальниці й гуслярі змагаються у майстерності уславлення героїв.

З цілісного, «монолітного», за визначенням Н. П. Колпакової, жанру виділяємо як тематичний різновид «тужбалиці для розмови» (тужбалице за разговор), які являють собою «сльози вголос», тужні імпровізації, створювані плакальницями наодинці, часто змінювані плачем, що триває годинами, доки «хтось не завадить». Такі тужбалиці мають інший функціональний аспект, вони не розраховані на аудиторію, а якщо і виконуються публічно — «на скупу», «сабору», тобто під час церковних і народних свят, то голосять їх тихим речитативом, з болісною емоційною напруженістю, передаючи індивідуально-скорботне почуття. Творцями таких тужбалиць є здебільшого матері, які винесли горе втрат, багато пережили, а їх поетичне обдарування і невтішна скорбота, що роками не минає, стають стимулом створення ліричних голосінь. Біль їх серця, на якому «вічна рана» (Рано сине, до вијека; Рано моја без пребола), змушують їх сприймати чуже горе як своє власне, створювати плачі глибокого загальнолюдського звучання, емоційна напруженість яких і індивідуально-художня уява поєднуються з традиційними засобами і поетичними канонами традиції плачів. Майстерність таких жінок-виконавиць здебільшого виявляється у випадках, коли обставини вимагають зміни стереотипу голосіння у зв'язку з неможливістю використання традиційних формул і мотивів.

Ми не можемо тут докладно аналізувати питання співвідношення імпровізації як складного творчого процесу і традиції при створенні і виконанні тужбалиць, які тією чи іншою мірою є гіркими імпровізаціями, обумовленими смертю рідної людини, і які побудовані на традиційному поетичному матеріалі. Традиційна жанрова структура, окремі компоненти якої під впливом тих чи інших обставин можуть бути по-різному реалізовані, виявляє загальну «ідейну наповненість» [40] жанру, врахування постійного кола тем, семантичних полів і конкретних образів, у яких вони втілюються. Постійними темами тужбалиць є вияв скорботного почуття втрати, звернення до померлого з доріканням, чому він покинув рідних, зібрав «в далеку путь», передавання з померлим напутніх побажань і вітань померлим раніше, оповідь про труднощі життя тих, кого він покинув і под. Текст при цьому може бути дуже розгорнутим, риторичні питання-звернення чергуються з нанизуванням семантично подібних вигуків.

Обов'язкова присутність у тужбалицях теми дороги і пов'язаних з нею уявлень семантичного поля смерті, які створюють образну серцевину поховального обряду в цілому [41], виявляється в ряді мотивів як одиниць змісту і розглядається як «семантичні елементи» або «елементарні образи» [42] найбільш узагальненого, універсального характеру, які утворюють мікросюжети, що з боку їх змісту можуть бути зіставлені з позатекстуальними показниками, концентруючи на текстовому рівні семантику обряду. У цьому розумінні вони містять «потенційно необмежену сугестивну і алюзійну силу» [43].

Мотиви тужбалиць [44] виявляють за пізнішою метафоризацією рудименти первісного мислення, архаїчні уяви людини про смерть і загробний світ, про смерть як перехід у новий стан (rites de passage), про прилучення померлого до сонму предків (зборни данак, састанак мртвачки, састанак унучки), про дорогу як медіатор двох сфер — життя і смерті, перегукуючись з семантичним полем *темний — віддалений — холодний — закритий*, атрибутивних показників другого члена опозицій *життя / смерть — свій / чужий*.

Послідовність окремих мотивів, які стають своєрідною основою, кістяком певного уявлення чи логічно завершеним рядом подій, створює сюжетну синтактику тужбалиці і композиційно оформлює її тематичну схему, надаючи їй «завершеного

[35] *Шаулич Е.* О сербских плачах // Русский фольклор, IV, 1959.— С. 387.
[36] *Šaulić N.* Tužbalice ponajviše iz Durmitorskog kraja.— Zbornik za narodni život n običaje.— Zagreb, Knj. 42, 1964.
[37] *Килибарда Н.* На маргинама поетике народних тужбалица // Зора говора.— Ниш, 1980.— С. 92.
[38] У цьому зв'язку Н. Богданович говорить про тужбалиці як про «позбавлені обрядового характеру».— *Н. Богдановић.* Зора говора.— Ниш, 1980.— С. 232.
[39] *Колпакова Н. П.* Некоторые вопросы сравнительной поэтики. Причет и песня // Советская этнография, 1967, I.— С. 40.
[40] *Колпакова Н. П.* Восточнославянская лирическая песня (сравнительный анализ поэтики) // Русский фольклор, XI, 1968.— С. 105.
[41] *Невская Л. Г.* Семантика дороги и смежных представлений в погребальном обряде // Структура текста. — М. : Наука, 1980.— С. 229.
[42] *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические систем.— М., 1965.
[43] *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы русской необрядовой лирики (к изучению эстетики устнопоэтического канона) // Русский фольклор, XXI, 1981.— С. 30. Пор. «Зміст пісні в певному розумінні лежить за межами тексту».
[44] *Микитенко О. О.* Основные мотивы сербских тужбалиц // Балтославянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд.— М., 1985.— С. 57—59.

вираження певного настрою» [45]. На рівні сюжету можна говорити про мотив у широкому розумінні як про такий, що визначає фабульну ситуацію і колізію тексту; так розумів мотиви тужбалиць Н. Шауліч, який писав, що мотиви тужбалиць «можуть бути різними, як і саме життя. Поряд з героїчною смертю є й самогубство, і всі трагедії, що виникають у боротьбі з природою гірського краю, за життя у тяжких економічних умовах» [46].

Ідейно-художній специфіці тужбалиць притаманний зв'язок з глибинним змістом обрядової поезії, що розуміється як комплекс змісту, побутової функції і особливостей поетичної системи. Метафоричність мови — одна з найбільш суттєвих рис поетики плачів — ґрунтується на загальних закономірностях метафоризації обрядової лексики, в якій метафора належить до сфери архаїчних уявлень. Якщо для російських голосінь, наприклад, характерна наявність постійних метафоричних замін термінів спорідненості, на які накладалося табу, то сербські тужбалиці такої заборони не відбивають. Поетичний словник тужбалиць має загальний піднесений тон, він складається з утворених традицією елементів і художніх засобів, прагнучи за допомогою тропів (епітетів, метафор, гіпербол, порівнянь та ін.) дати ідеальний портрет померлого, передати непоправність втрати для усього соціуму. У тужбалицях померлий «биран, врстан, гласан, гледан, диван, дичан, добар, зоран, китан, мудар, славан». Експресивно-емоційний стиль тужбалиць багато в чому пов'язаний з стилістичною організацією тексту, з «стилістичною симетрією» [47], коли текст утворюється шляхом нанизування синтагм з близьким або еквівалентним змістом, будується на наскрізному використанні кількох асоціативних рядів як постійних словесних комплексів:

Граде сређо!
Граде сре о саломљени,
Ограђени, ни од клака,
Ни камена, камн мени,
Но од баја јуначкога,
А од срца соколовског,
Срце сређо!
(СНТ, № 66)

Тужбалиці, утворювані в скорботні моменти, розраховані на емоційний бік сприйняття, на почуття і уяву слухачів і їх творчу співучість. У стані афекту плакальниця, імпровізуючи тужбалицю, керується закладеною у жанрі формальною асоціацією, зокрема формально-фонетичним і асоціативно-синтаксичним засобом:

Но ми ране ти *покови*,
Зли *покове!*
Отвори ми *црне* очи,
Црна надо!

Скорочений наполовину, за допомогою якого плакальниця звичайно звертається до померлого, є при цьому важливим ретардативним елементом, що полегшує імпровізацію:

Ти нијеси таки био,
О мој злато!
На тебе су грдне ране,
Рано злато!
(СНТ, № 40, с. 143).

Розглядаючи традиційний ліро-епічний жанр тужбалиць, переконуємося в тому, що традиційність жанру — це «специфічна форма народного життя, культури і побуту, форма їх руху» [48], передана в поетичній формі, а «новотвори, які виникають,— це перш за все зсунута й перетворена традиція», що визначає життєстійкість жанру тужбалиць, динаміка розвитку яких як жанрової системи з точки зору співвідношення її складових частин відбиває характер еволюції традиційного світогляду, коли «нове не усуває старе, а нашаровується на нього, додається до старого» [49], тим самим обумовлюючи закономірність історичного розвитку жанру в умовах сучасного фольклорного процесу.

О. О. МИКИТЕНКО

Київ

[45] *Орнатская Т. И.* Причитания в русской фольклорной традиции // Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— Л., 1969.— С. 13.
[46] *Шаулић Н.* Тужбалице // Зборник Етнографског музеја. — Београд, 1953. — С. 316.
[47] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы.— М., 1979.— С. 169.
[48] *Путилов Б. Н.* Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора // Проблемы фольклора.— М. : Наука, 1975.— С. 17.
[49] *Рыбаков Б. А.* Языческое мировоззрение русского средневековья // Вопросы истории, 1974, № 1.— С. 4.

НАРОДНІ ТАЛАНТИ

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ФАКТОР У ТВОРЧОСТІ МАЙСТРІВ ДЕКОРАТИВНОГО РОЗПИСУ

На XXVII з'їзді КПРС підкреслювалось, що активізація соціального фактору в розвитку нашого суспільства (звичайно, зумовлена об'єктивними причинами) відзначається посиленням ролі творчої ініціативи людини та її здібностей в системі суспільних цінностей як сили, що пізнає і перетворює дійсність. Якісна зміна індивідуального начала в змістовно-образній структурі мистецтва в цілому і народного мистецтва зокрема, є результатом дії об'єктивних історичних тенденцій суспільного розвитку, що в умовах соціалізму втілюються з найбільшою повнотою. В. І. Ленін, стверджуючи, що планомірна організація суспільного виробничого процесу призначена «для забезпечення *повного* добробуту і вільного *всебічного* розвитку *всіх* членів *суспільства*» [1], водночас підкреслював значення індивідуальних даних людини, внутрішніх якостей її особистості. «Коли соціалісти говорять про рівність, — писав В. І. Ленін, — вони розуміють під нею завжди *суспільну* рівність, рівність суспільного становища, а ніяк не рівність фізичних і душевних здібностей окремих осіб» [2].

У сучасному народному мистецтві, що історично пов'язане з традиційною селянською культурою, процес індивідуалізації особистості має загалом складне і неоднозначне вираження. Поряд із збереженням традицій, як варіативно відтворюваних форм, можна спостерігати їх неваріативне повторення, що веде до певної уніфікації. Поряд з виникненням нових жанрів і видів у результаті індивідуального тлумачення традиційних форм і збереженням їх системної якісності, трапляється чимало випадків порушення останньої, що сприяє появі в народному мистецтві окремих рис станкового самодіяльного і професіонального мистецтва. Характерно, що в творах деяких майстрів розпису вони сполучаються з казковим, алегоричним і фантастичним началами при збереженні орнаментальних принципів образного мислення. Натомість, безпосередній вплив професіонального мистецтва скоріше виявляється не в станковізації, а у зовнішній ускладненості окремих форм, схем і композицій (що досить часто не зумовлене внутрішніми причинами) та перебільшеній увазі до фактору виконаності, що нерідко веде до порушення органічної єдності між формою і змістом. Однак є випадки, коли ускладненість і фактор виконання виправдовуються завдяки таланту майстра, тонкому відчуттю ним матеріалу, змістовності поставлених завдань.

Традиційні форми, крім інших властивостей, несуть у собі пам'ять про минуле. Володіння ними — означає опанування певною продуктивною частиною народного художньо-естетичного досвіду. Проте останній був пов'язаний з функціональною специфікою речей, їх побутовим, святковим або обрядовим призначенням. Отже, втрата цієї частини змісту нерідко веде до послаблення в творах народних майстрів інформативно-художнього начала, до певного порушення їх цілісності, що може компенсувати лише талант майстра, його смак і, зрештою, творче ставлення до традицій. Такою своєрідною компенсацією є творчість багатьох відомих українських майстрів розпису, кераміки, різьблення по дереву, килимарства тощо. В їхніх роботах зовнішнє дотримання законів побудови традиційних форм поступається місцем творчому наслідуванню внутрішніх системно-якісних принципів, тобто набуває духовно-естетичного характеру. Такі твори, здебільшого не переступаючи меж традиційності, залишаючись у сфері національних смаків і уподобань та місцево-локальних ознак, водночас містять в образному контексті загальнохудожні інтернаціональні начала. Традиція в них втілюється у формах, що поєднують риси сьогодення і далекого минулого. В результаті, художньо-змістовне їх значення набуває додаткових рис і відтінків. Колективний та індивідуальний фактори виступають у новому співвідношенні щодо класичних традицій. До того ж, кожний з них зазнає внутрішніх якісних змін.

Ці тенденції в усій повноті й переконливості відбилися у творах, експонованих на виставці народного декоративного розпису в Черкасах (березень 1986 р.). Експонати

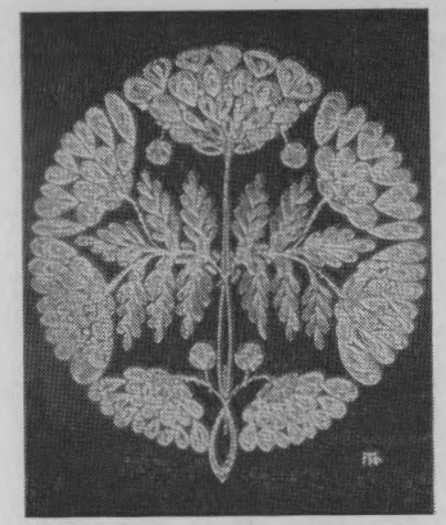
[1] *Ленін В. І.* Повне зібр. творів, т. 6, с. 218.
[2] *Ленін В. І.* Повне зібр. творів, т. 24, с. 346.

М. К. Муха. Лисиця і журавель. Папір, акварель. 1985.

спонукають до певних зіставлень ретроспективного характеру та деяких узагальнень. Особливо це стосується системи традиційних орнаментальних мотивів і елементів, що, підкреслимо, не замкнута в собі, а розімкнута в соціальне середовище. Властивість народного мистецтва своєрідно відображати дійсність (не побутову, просторово-часову дійсність предметних реалій, а історичне, соціальне і фольклорне середовище) вже майже не береться під сумнів. Історичний погляд на традиції, визначення закономірностей їх функціонування у різних видах народного образотворчого мистецтва, виявлення періодів активізації і відносної пасивності, продуктивного розвитку і збереження як естетичних елементів (канонів) народної пам'яті, пересвідчує в їх змістовній і формальній змінюваності й водночас — певній фольклорній та естетичній стабільності. Все це переконує в тому, що народна художня традиція не механічна сума найчастіше повторюваних та відтворюваних елементів, мотивів або найчастіше вживаних прийомів (як нерідко її розуміють окремі мистецтвознавці), а досить конкретний якісно-системний виразник історичної, духовної, художньо-світоглядної дійсності народу. Отже, з цих позицій і розглядатимемо існуючі тенденції в розвитку сучасного (останнього часу та кількох попередніх десятиліть) українського народного розпису на прикладі творів, експонованих на виставці в Черкасах.

Вона приваблює розмаїтістю робіт, що насамперед свідчать про широту тематичних інтересів учасників, оригінальність їх творчих почерків. Ще однією характерною особливістю виставки є відсутність в експозиції робіт так званого середнього рівня, які донедавна правили ледь не за еталони народного мистецтва. Маємо на увазі те, що певний час існувала тенденція надавати перевагу тим творам народного мистецтва, що з погляду традиційності були типовими зразками відомих центрів або осередків гончарства, розписів, ткацтва тощо. В цьому начебто проявлялося піклування про збереження традицій у їх чистоті й недоторканності. Однак насправді таке ставлення спонукало майстрів до повторення вже відомого, перетинало шлях пошукам, вирішенню нових змістовно-тематичних завдань. У результаті експонувалося чимало творів середнього рівня — формально традиційних, але емоційно збіднених, в яких творче ставлення підмінялося майже автоматичним копіюванням зовнішніх форм. Найголовніше, що такі роботи були позбавлені основних якостей народного мистецтва. Адже останнє, фольклорно-колективне за змістом, завжди відзначалося яскравим індивідуальним забарвленням, емоційною наснаженістю і пластично-кольоровою оригінальністю. Отже, всі твори даної виставки демонструють авторську небайдужість до традицій, прагнення, використовуючи колективне надбання народного мистецтва, його художньо-естетичні здобутки, виразити своє власне ставлення до життя, дійсності. Це пов'язано із значними труднощами, оскільки орнамент — основний мотивний компонент розписів — досить чутливий до нововведень і змін, вимагає особливого відчуття співвідношення між окремим елементом і композиційним цілим, органічних знань мотивно-пластичних закономірностей побудови. Слід констатувати, що всі учасники виставки — М. Муха, С. Гоменюк, Я. Гоменюк, Т. Гордова та В. Кузьменко-Волошина — в своїх творах виявляють глибоке відчуття структури українського народного орнаменту. В результаті кожний з них бере і розробляє з народних традицій саме те, що найбільше відповідає особливостям його таланту, художньому баченню та творчим установкам.

В експозиційній частині одного з найстарших і найдосвідченіших майстрів розпису М. Мухи поруч з традиційними «вазо-

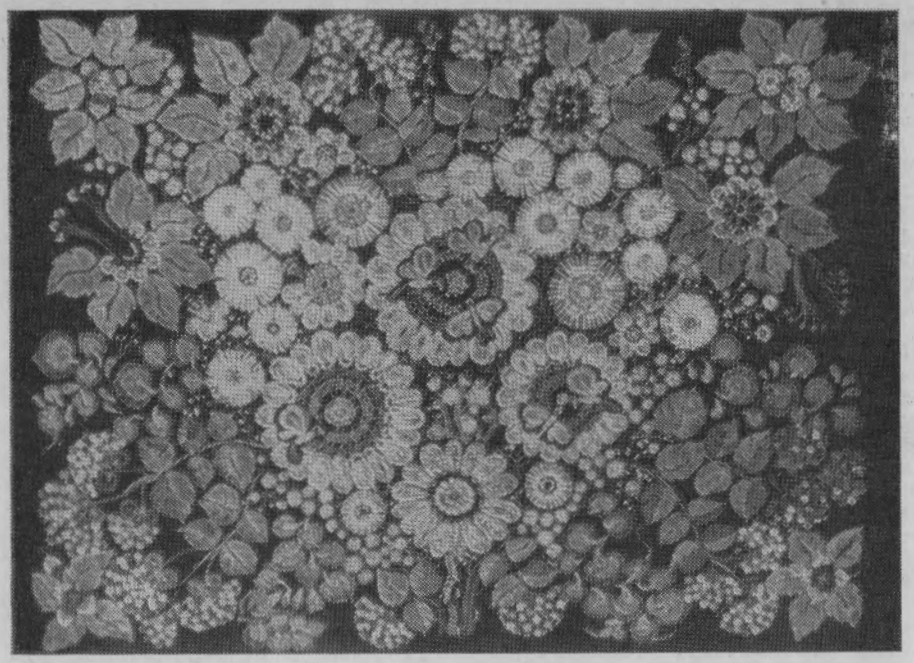


Т. Ф. Гордова. Декоративний розпис. Папір, темпера. 1986.

нами» представлені композиції на теми відомих українських казок і байок, роботи натурного характеру. І раніше, ще в 1950-ті роки, майстер вводив у орнаментальний мотив фігуративні елементи. Це надавало творам певної сюжетності. Таким є відомий його «Мисливець» (1955 р.). Однак композиція останнього ще має канонічно-традиційний характер. Центральне, вісьове місце в ній посідає домінуючий у народних розписах «вазон» — образ квітучого дерева з плодами і птахами в кроні. Майстерність автора, його індивідуальне ставлення до традиції виявлялися у розробці елементів «вазону», поєднанні пишних килимових квітів з майже реальним типізованим листям; у незначному порушенні симетрії, від чого і птахи і квіти вже не сприймаються як парно-симетричні застиглі елементи епічного дерева життя, а набувають руху. Роботи М. Мухи останнього часу також ліричні за настроєм, що однак більш стриманий і ніби ховається за оповідним сюжетом зображення казкових сцен. Так, у роботі «Лисиця і журавель» об'єднуючим композиційним центром є сюжетно-фігуративна сцена. На тлі чепурної біленької хатки під соломою лисиця пригощає журавля; біля хатки вишневий садок, квіти; між зеленою травою ростуть червоні гриби-мухомори. Ілюстрація це (хоч і станкового характеру) чи розпис? Можна з впевненістю сказати: розпис. Навіть з усіма рисами традицій хатнього настінного розпису, мальовки і «авторського» панно-розпису, оскільки головну емоціонально-смислову роль у ньому відіграє традиційний рослинний орнамент. Його елементи, введені у фігуративно-предметні деталі (лисиця, журавель, хата) надають їм умовно-казкового змісту. Квіти біля хатки, дерева — вишневий садок — парно-симетричні птахи на стрісі та деревах розроблені в плані традиційної мотивної орнаментики. Однак головну художньо-смислову роль відіграє квітковий орнамент, який суцільною стрічкою з акцентами на чотирьох кутах оточує композицію, беручи її в своєрідну рамку. Квіти рамки пишні, умовно-орнаментальні, проте виконані з характерною для М. Мухи виразністю, не тільки мотивно локалізують композицію, надаючи творові стильових ознак розпису, а й асоціативно об'єднують останній з попередніми роботами майстра. Отже, традиція в цьому творі набуває нових якісних ознак. Проте поряд з роботами ілюстративно-оповідного характеру М. Муха продовжує виконувати традиційні «вазони». Останні, однак, мають відбиток творчої індивідуальності майстра, виявляють результати його багаторічної роботи з орнаментальними формами — насиченими дією, рухом симетрично-асиметричними формами українського народного барокко і стриманими, симетричними, розвинутими за законами мотивної вертикалі формами настінних «вазонів».

Твори сестер С. і Я. Гоменюк становлять інший варіант розробки та індивідуально-авторського витлумачення традиційних настінних мотивів. Якщо художні основи орнаментів М. Мухи коріняться у розписах рідної його Кам'янщини, то С. і Я. Гоменюк продовжують і розвивають настінну орнаментику Уманщини — осередку своєрідного розпису, в якому органічно поєднані народний стиль орнаментів Поділля і декоративні елементи поширеного на початку XX ст. модерну. Останній у провінційному варіанті утворював основу фасадного декору багатьох міських будинків, зустрічався на посуді, тканинах та шпалерах. Вплив цього стилю деякими мистецтвознавцями заперечується або замовчується.

Однак сила народного мистецтва саме в тому, що воно здатне вбирати в себе здобутки течій і стилів професіонального мистецтва, своєрідно їх переробляючи, фольклоризуючи, збагачуючи і переводячи в площину іншого якісного виміру — національно-народних традицій. Експоновані твори Софії та Ярини Гоменюк оригінальні як за пластичною розробкою мотивів, так і за живописно-колористичним загальним настроєм. Власне про орнаментальний характер цих творів можна говорити умовно, оскільки традиційні мотиви («вазон», «віночок»), покладені в їх основу, зазнаючи перевтілення, набувають властивостей імпровізаційно-фантастичних рослин і водночас вражають своєю наближеністю до живої природи. Поєднання цих двох властивостей і становить результат індивідуального підходу майстрів до місцевих традицій. Якщо в творах М. Мухи орнаментальні квіти втілюються через декоративно-графічні прийоми розпису і зберігають видозмінені залишки елементів базового геометричного орнаменту, то в роботах С. і Я. Гоменюк завдяки живописно переданим враженням від природи квіти і листя не мають орнаментальної умовності, вона зовсім іншого плану — метафорична і наївно-натюрмортна. Особливо це стосується таких творів С. Гоменюк як «Вінок з різних квітів», «Вазон», «Моє село», «Ніжна», де орнаментально-мотивні (за принципом побудови) рослинні фантазії передають дихання землі, одухотвореної людською працею і любов'ю. Такий самий настрій проте переданий поєднанням прийомів народної картини, сучасного «наївного» живопису і орнаментальних принципів розпису, притаманний твору С. Гоменюк «Щасливе дитинство». Великі, написані «відкритими» фарбами, квіти на передньому плані і змен-



Т. Ф. Гордова. Декоративний розпис. Папір, темпера. 1986.

шений у перспективі будинок дитячого садка, оточений білорожевими квітучими деревами і зеленою травою, де граються діти, створюють святковий настрій звичайного мирного дня, відображеного рукою талановитого майстра-живописця, що володіє прийомами місцево-традиційного орнаменту розписів. Таке творче перевтілення традиційних форм, своєрідне перегрупування їх, поєднання з фігуративно-предметними деталями надає орнаментові нових якісних властивостей, переводить його в площину просторово-часових відношень картинного характеру.

Своєрідно використовує в своїх творах народні орнаментально-мотивні традиції Т. Гордова. Її декоративні композиції відзначаються чіткою побудовою, мотивними пропорціями, тонким знанням закономірностей взаємодії частини і цілого, елементу як «мотивної одиниці» й мотиву як розподіленої сукупності елементів, зрештою — знанням закону взаємозалежностей між образною деталлю і цілісним композиційно-мотивним образом. Такий підхід до традицій цілком природний для художниці, яка має спеціальну освіту. На відміну від живописно-декоративних розписів С. Гоменюк творам Т. Гордової характерні всі властивості декоративно-графічного розпису. Вона вміло використовує прийом ефекту тонового контрасту між темним тлом і світлим зображенням на ньому. Кольори останнього найчастіше ніжні, пастельні з ледь помітною грою зближених відтінків. Усе це надає композиціям Т. Гордової певної вишуканості. В них своєрідно естетизовані й зведені в якісну цілісність прийоми народної вишивки, витинанки, розписів на гончарних виробах та писанках, старовинна ювелірна техніка скані, тонкі узори мережива. І все ж основу цих творів становить традиційний образ народного «вазонного» та «килимкового» орнаменту. Це відчувається в кольоровому їх вирішенні, близькому до гами місцевих сільських рядян з тоновим поєднанням приглушених, майже пастельних кольорів. Також, щодо кольорових ефектів, можна провести паралель з настінними розписами південно-східних місцевостей України, де ще в 1920—1930-х роках орнамент на призьбах, фризовий всередині хат та «шпалерний» на стіні над ліжком, виконувався світлим по темному — глинами багатьох відтінків (від рожево-цегляного до сіро-жовтого), що називалися «земляними фарбами». Нерідко до кольорових глин додавалася крейда і тоді розписи на густо-чорному, синьо-оксамитовому та темно-вишневому тлі здаються ніби освітленими зсередини мерехтінням, як це спостерігаємо в творах Т. Гордової. Розробка кожної деталі, симетрична врівноваженість пропорцій та продуманість композиційних побудов, що, здавалося б, повинно суперечити імпровізаційному принципу народних розписів, призводити до невластивої для останніх переваги умоглядності над емоційним сприйняттям зображуваного (слід зазначити, що в окремих творах, наприклад у «Розмай-зіллі», цих вад не уникнуто) в більшості робіт Т. Гордової служать виявленню і підкресленню інтимно-ліричних начал, закладених у традиційних народних мотивних образах та елементах орнаменту. Художниця вдало використовує розчленовані та подрібнені форми, як це характерно для традиційних народних керамічних розписів (гребінці, рисочки, крапочки, зірки), так і для творчості окремих майстрів петриківського розпису. Однак головний її зв'язок з традиціями — у послідовному звертанні до мотивів «вазонного» характеру, до «килимкових» орнаментів. Це простежується у таких кращих, на наш погляд, роботах Т. Гордової, як «Чигирь-трава», «Цвіте земля», «Квіти України», «Суниці», «На межі». Отже індивідуаль-

ний підхід Т. Гордової до традицій виражається в рефлективному узагальнюючому їх переосмисленні, від чого орнамент набуває індивідуально-стильових властивостей. Рослинні традиційні елементи гомоморфного характеру в ньому перетворюються на пластично та зображально акцентовані елементи, ізоморфні реальним рослинним «прототипам». Останні, проте, зберігають мотивно-змістовний зв'язок з народними традиціями. У цьому своєрідність творчого почерку Т. Гордової.

Складний шлях пошуків, знахідок і втрат пройшла в своєму творчому розвитку В. Кузьменко-Волошина. Однак її зростання як майстра декоративного розпису і живопису поза всяким сумнівом. Про це насамперед свідчать експоновані на виставці твори. Серед кращих робіт художниці можна відзначити «Заручини», «Молода калина», «Бабині онуки», «Наша дорога ясна», «Древо життя», килимок «Жоржини», «Пісня», «Гуцульська квітка», «Любисток» (другий варіант), «На майдані біля церкви». В них автор виступає як знавець народних традицій, шанувальник і продовжувач традицій станкового декоративного розпису, започаткованих творчістю Г. Собачко-Шостак, М. Приймаченко, С. та Я. Гоменюк. Ці майстри близькі В. Кузьменко-Волошиній, вона в них вчилася, проте це не завадило їй набути своєрідності в мотивно-композиційних побудовах, виробити своє власне живописне та пластичне осмислення традиційних орнаментальних форм, віднайти засоби вирішення (в окремих творах) просторових завдань. В. Кузьменко-Волошина полюбляє великі, компактні, з складною розробкою всередині рослинні форми, прагне якомога щільніше заповнити ними аркуш, надаючи композиціям певної пластичної та кольорової насиченості. Вона нерідко використовує контурне обведення і цим домагається більшої виразності звучання, пластичної цілісності творів. Її улюблена лінія — хвиляста, вигиниста; серед елементів «вазонного» мотиву вона найчастіше використовує «вертун» у багатьох його модифікаціях. Все це, до того ж навмисне порушення симетричності деталей навколо умовного чи наявного центру, вісьової лінії, створює враження руху і динамічної дії, посилених живописною грою кольорів тла і зображення. Зрештою, композиції В. Кузьменко-Волошиної, основу яких становлять усе ті ж «вазон», «віночок», «килимок», набувають образних якостей алегорично-казкового характеру з лірико-романтичним, ліричним, а іноді драматичним забарвленням. Все, про що зазначалося, характеризує кращі твори В. Кузьменко-Волошиної. Проте в неї є роботи і невдалі, більшість з яких належать до раннього періоду творчості.

Набутий В. Кузьменко-Волошиною творчий досвід реалізувався в органічне відчуття закономірностей ритмічно-пластичної організації орнаментальних мотивів. Проілюструвати це можна розглянувши її «Діти радості», де в близькій до народних настінних розписів композиційній схемі мотиви «віночка» і «вазону» (останній у вигляді весільного деревця із стрічками, фольклорного рай-дерева, «гільчастої різки») поєднані із характерними для «базарних» картин, килимів на папері «сентиментальними» лебедями. Однак поєднання це органічне, змістовно і пластично виправдане. Зображення лебедів надає традиційній мотивній схемі нового смислового забарвлення, що сприяє художньому збагаченню твору в цілому. Одним з кращих творів В. Кузьменко-Волошиної можна назвати експоновані на виставці «Квіти». Тут художниця чи не вперше звертається до суто живописної техніки виконання, до, так би мовити, натюрмортно-натурної інтерпретації рослинного мотиву. Гадаємо, що на цьому шляху, започаткованому К. Білокур, своєрідно продовженому М. Тимченко, ця талановита художниця матиме нові творчі здобутки та відкриття.

Для майстрів декоративного розпису, творчість яких здебільшого пов'язана з орнаментальними традиціями настінних розписів, килимарства, вишивки і розписів на керамічних виробах, індивідуальний підхід до орнаменту здебільшого виражається у введенні його в композиції сюжетно-тематичного характеру та в живописному і графічному образному перетворенні. В цих творах обігруються, або навіть ілюстративно відтворюються теми та сюжети народних казок, пісень, історичних переказів, легенд. Теми, підказані сучасною дійсністю, нерідко вирішуються за допомогою фольклорних символіко-метафоричних прийомів. При цьому орнамент, уже перебуваючи поза системою нормативно-традиційної орнаментики, продовжує зберігати пластично-образний зв'язок з традицією. Водночас станковість таких робіт на відміну від творів професіонального мистецтва та народної картини, позначена певною жанровою невизначеністю. Так, живописно-декоративні букети М. Приймаченко, Софії та Ярини Гоменюк, В. Кузьменко-Волошиної, П. Хоми, М. Буряк та інших майстрів, утративши формальні зв'язки з традиційними «вазонами» настінних розписів, тим часом не набули характерних для професіонального мистецтва жанрових ознак натюрморту[3]. При наявності в кожного з названих майстрів власного творчого почерку та індивідуальних тематичних уподобань, їх об'єднує однаковий, або майже однаковий підхід до традиційного орнаменту. А саме — виділення з його системи окремого мотиву як автономного сюжету і акцентуюче посилення його образності живописно-декоративними засобами. Так, традиційний «вазон», зображений на аркуші ватману, виведений з функціональних сфер середовища, вилучений з художньо-смислового ансамблю інтер'єра або екстер'єру селянської хати, набуває рис казковості, стає чарівним букетом, ніби оживає під пензлем майстра, так само й типізовані птахи настінних розписів або умовно-схематичні птахи розписів на гончарних виробах перетворюються на пишних павичів, казкових жар-птиць, сумних зозуль. Тут індивідуальне начало, не виходячи за типологічні межі традиційності, вносить щось своє оригінальне. Отже, умовна образність орнаментальної системи, властива для колективного художнього

[3] Подібні твори, в залежності від характеру виконання та рівня майстерності, можна відносити до сучасного народного і самодіяльного мистецтва, що виникло на основі народних традицій.

світогляду, зібрана індивідуальним началом у фрагменті, набуває нової змістовної якості — фольклорно-метафоричної або фольклорно-символічної. Все це зумовлене не тільки внутрішніми потребами сучасного народного мистецтва в новій образності, а й потребами в емоційно-художньому впливі на глядача — представника різних соціальних груп нашої країни, який має індивідуальні критерії сприйняття.

Особливий напрям сучасного народного мистецтва становлять композиції майстрів розпису, розроблені в дусі орнаментованої української народної картини. В них помітно проявляються тенденції художників, вихованих на традиційному народному мистецтві, до використання прийомів і засобів вираження станкового мистецтва. Однією з перших розробила цей принцип М. Приймаченко. Люди, предмети та деталі пейзажу в її творах побудовані з дещо спрощених елементів орнаменту, що надає їм певної фольклорності, мелодійно-пісенного настрою. Орнаментальна розробка деталей та пейзажних планів у розписах М. Тимченко, М. Мухи, сестер С. і Я. Гоменюк, В. Кузьменко-Волошиної, робить їх казковими, нерідко й фантастичними. Однак визначальним стильовим принципом у таких творах є не індивідуальний підхід до традиційного орнаменту, а образно-смислове витлумачення художнього простору. Саме характер просторово-предметної організації твору В. Фаворський вважав основною стильовою ознакою. «Стиль твору в просторовому вираженні, — підкреслив він, — може бути осмислений як відношення предмету до простору»[4]. Зазначимо, що художньо-образне осмислення простору залежить від значимості колективних та індивідуальних факторів у світогляді тієї чи іншої епохи, від якісного їх розподілу в призначенні творів мистецтва, характеру впливу останніх на глядача. Колективний фактор найкраще реалізує себе в системі умовностей, не потребуючи при цьому ілюзорного відтворення предметно-просторових реалій в узагальненій їх подібності. Внаслідок цього зображення є ніби типізованим фрагментом певного семантичного (або естетичного) цілого. Воно звичне, знайоме, оскільки навики, необхідні для його створення і впізнання, виробляються паралельно. Індивідуальний фактор прагне конкретизувати те, що зображується, а також ввести в узагальнюючий контекст об'єктивного навколишнього середовища.

Повертаючись до станкових розписів народних майстрів, зазначимо, що індивідуальне подолання в них позапросторової об'єктивності орнаментальних традицій відбувається не шляхом їх руйнування, а завдяки якісному переосмисленню їх принципів та емоціональному прилученню до проблем і потреб сучасного життя. Звідси простір у творах цих майстрів художньо передається з порушенням послідовності в розподілі планів залежно від змістовної значимості останніх. Така, зовні довільна, розстановка образних і смислових акцентів сприяє досягненню значної виразності, допомагає повніше й чіткіше розкрити зміст твору. В сюжетних роботах М. Приймаченко, М. Мухи, С. Гоменюк, М. Тимченко простір, в якому відбувається дія, художньо осмислюється за орнаментальними принципами. Це здебільшого — горизонтальний поділ композиції на кілька образно-смислових частин, збереження площинності, ритмічна упорядкованість, тяжіння до симетрії, декоративність, використання орнаменту в зображенні дерев, хат, людей, звірів, птахів.

Отже, в творчості майстрів розпису і живопису, яка становить один із визначальних напрямів сучасного розвитку народного мистецтва, посилення індивідуального фактору супроводжується ставленням художника до життя, змістовно-образного бачення дійсності. Якщо в традиційних настінних розписах, мальовках та інших видах народного мистецтва індивідуальний фактор виступає носієм варіативного розмаїття зображень, проявляється в особливому відчутті пластично-образних начал і ступені майстерності володіння формами, в чому своєрідно виражається зв'язок з дійсністю (опосередкований — через колективне художнє світосприйняття), то творчість сучасних майстрів розпису, при збереженні багатьох названих властивостей, насамперед позначена не варіативним, а усвідомлено-авторським ставленням до традиційних форм. Водночас, таке ставлення до них в умовах довгого зберігання функціонально-смислової та художньої єдності речей і зображень на них привело їх до смислового та образного поновлення, значно розширило коло тематичних інтересів майстрів. Однак при такій функціональній активізації індивідуального фактору (зумовленій піднесенням ролі творчого начала в нашому суспільстві) колективний, як у станкових розписах, так і в усьому сучасному народному мистецтві, не зникає, а набуває інших якісних критеріїв, продовжуючи існувати як основний в народному художньо-образному мисленні.

О. С. НАЙДЕН

Київ

[4] Декоративное искусство СССР, 1971, № 9. — С. 20.

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

ГОБЕЛЕНИ ІВАНА ЛИТОВЧЕНКА

Одним з небагатьох художників, який усе життя поглиблено і цілеспрямовано працює над формуванням національного стилю в декоративно-прикладному і монументально-декоративному мистецтві, є Іван Семенович Литовченко. Його закоханість у художнє ткацтво триває вже протягом тридцяти років. З початку 60-х років і до наших днів створені ним гобелени складають невід'ємну частину національної художньої культури.

Він — відомий представник української школи декоративного мистецтва, зокрема гобелена. Його творам притаманні традиції народної творчості. Це пояснюється тим, що побут, звичаї і мистецтво свого народу він знає не з музеїв та виставочних залів, не з книг і етнографічних музейних експозицій, а з власного життя — художник виріс в незаможній родині сільського столяра. Ця любов до народного побуту відбивається в багатьох його творах, що мають суто національний характер. Риси народності в його творах виявляються по-різному. Тут і яскравий колір, характерний оптимістичному й життєствердному українському мистецтву, і тонкий гумор, і потяг до глибокого філософського змісту, і застосування народних засобів ткацтва.

Митець творчо ставиться до художньої спадщини. З надзвичайно багатої скарбниці національних традицій він відбирає те, що співзвучне сучасним уявленням про красу, тобто яскраву декоративність, простоту, цільність й закінченість композиційного вирішення, образність, значимість сюжетів, що притаманне творам декоративно-прикладного мистецтва. Саме творче поєднання цих сучасних національних рис надає його гобеленам «Україна в сім'ї братніх республік» (1958 р.), «Радянська Україна» (1960 р.), «Навіки разом» (1954 р.), «Музами натхненна» (1969 р.) і багатьом іншим свіжості й привабливості, чарівної неповторності. Так, у ряді його ліричних, фольклорних гобеленів, пов'язаних з літературними образами «Іван-Побиван» (1974 р.), «Ранок» (1968 р.), «Верховина» (1964 р.), «Пісня про козака Вуса» (1971 р.), відображені народні риси, які художник трансформує в особистому баченні через прийоми ткацтва, тему твору, яскраву, колориу побудову композиції. Метафора, символіка, доброзичлива усмішка, а часом і гротеск допомагають автору розкрити ідею і зміст кожної роботи. Важливі теми сучасності, пульс нашого космічного віку — час прискорення і прогресу художник творчо втілює і в деякі сюжети монументальних гобеленів: «Творчість» (1982 р.), «Люди Черкаської землі» (1984 р.), «Світанок Батьківщини» (1985 р.), «Земля квітує» (1978 р.), «Гімн життю» (1970 р.), у співавторстві з В. Прядком та М. Литовченко). Як бачимо, вже в самих назвах цих робіт розкриваються конктекст змісту і специфіка творчості Івана Семеновича Литовченка.

Образне вирішення гобелена «Творчість» для інтер'єра лекційного залу Будинку культури у м. Прип'ять Чорнобильської АЕС стало творчою вдачею художника. В ритмічній і пластичній побудові композиції зображення, в емоційній художній вразливості сучасного Прометея науки відбивається буремність нашого «атомного» віку, його неспокій і сила. Як правило, майже всі монументально-декоративні гобелени І. С. Литовченка відзначаються цільністю тем, глибокою змістовністю, високим патріотичним пафосом і надзвичайною художньою виразністю.

Здавна класичний гобелен відображав ідеологію правлячих кіл, суспільства в цілому, передавав «настрій епохи». Сучасні гобелени подружжя Литовченків зберігають і продовжують цю традицію лише з тією різницею, що своєю композиційною завершеністю вони викликають у нас ширший діапазон відчуттів, оскільки стверджують найголовніше — наш соціалістичний лад, значущі історичні події, людину нової формації, і в цьому їх величезне значення та духовна сила. Культурна і художня цінність унікальних гобеленів І. С. Литовченка перевірена часом, завданнями ленінського плану монументальної пропаганди. Не випадково, вже перший монументальний гобелен «Навіки разом» (1954 р.), експонований на виставці, присвяченій 300-річчю возз'єднання України з Росією, а незабаром і другий — «Україна в сім'ї братніх республік» (1958 р.), виготовлений до 40-річчя Великого Жовтня, засвідчили, що в українське монументально-декоративне мистецтво прийшов обдарований митець. На новому етапі розвитку українського образотворчого мистецтва в 60-ті роки, молодий художник зовсім не

І. С. та М. Т. Литовченки. Гобелен «Ленін з нами». Вовна, ручне ткацтво. Київ, 1970.

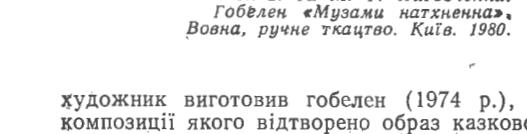
намагався проявити себе оригінальним, переконати глядача в неповторності своєї творчої індивідуальності й здобути першість серед відомих на той час митців. Іван Семенович дуже багато і плідно працював, шукаючи свій шлях у мистецтві.

В його творах «Карл Маркс» (1957 р.), «Радянська Україна», що експонувалися на Декаді української літератури і мистецтва в Москві (1960 р.), в монументальному гобелені «Шевченко і Україна» (1960 р.), виконаному до 150-річчя з дня народження поета, бачимо нові творчі знахідки як у композиційній побудові, так і в художньому вирішенні теми та розкритті образів. Трактування цих творів, сміливе і емоційно виразне, дуже відрізнялось від сталих уявлень тих років. Хоча на наш погляд вони були дещо літературно-ілюстративні і водночас живописні, що наближає їх до станкових творів. Але тоді цілком об'єктивно вони виявляли новий напрямок у гобелені, його ідеологічну спрямованість, філософський контекст. Таким чином, І. С. Литовченко розвиває жанр героїко-патріотичного гобелену, що в його трактуванні набуває монументальності. З повагою до сьогодення, художник підходить до розкриття в гобеленах сюжетів історичного змісту. Та його пошуки і експерименти часом сприймаються невірно, розглядаються як інструмент дуже активного психологічного впливу на глядача. Саме це в 60-ті роки надало його творам рис полемічності та протиріччя.

На початку 1970-х років в українському радянському гобелені відбулися помітні зміни як у виборі тем, так і прийомах зображення, техніці виконання, що було пов'язано з розвитком архітектури та художнім вирішенням інтер'єрів громадських споруд. У цей час гобелени подружжя Литовченків посідають чільне місце в архітектурі, стають невід'ємною частиною синтезу мистецтв, окрасою будинків культури і клубів, музеїв та бібліотек, Палаців одруження. Активно розвиваючи зв'язки з архітектурою, Іван Семенович успішно підкреслює природні якості гобелена, виявляє його декоративні риси, стає провідником народних традицій в архітектурі. Гобелени «Три сестри» (1969 р.), «Весілля» (1969 р.) та ін. для громадських інтер'єрів, експоновані на І-й Всесоюзній виставці «Гобелен-71» (останній було нагороджено Великою золотою медаллю ВДНГ СРСР), у яких відчувається справжній національний характер українського гобелена, стали класичними і ввійшли у фонд сучасного радянського образотворчого мистецтва.

Прикладом синтезу мистецтв став зал урочистих подій в Палаці громадянських обрядів у м. Олександрії Кіровоградської області, де прекрасний за змістом і образним трактуванням гобелен «Гімн життю», а також жанровий, насичений теплотою народного гумору гобелен «Пісня про козака Вуса» стали окрасою інтер'єра, невід'ємною частиною його ансамблю.

Конкретне призначення приміщення зумовило вибір сюжету і теми гобелена, його зв'язок з архітектурою і взаємодію з іншими видами мистецтва в інтер'єрі. Одним з перших у республіці І. С. Литовченко вводить гобелен у громадський інтер'єр як засіб художньої виразності, ідейного і духовного виховання людини. Так, для обласної дитячої бібліотеки в м. Хмельницьку



І. С. та М. Т. Литовченки. Гобелен «Музами натхненна». Вовна, ручне ткацтво. Київ. 1980.

художник виготовив гобелен (1974 р.), в композиції якого відтворено образ казкового героя Івана-Побивана. Цей твір став засобом розкриття теми інтер'єра.

Аналіз робіт художника стверджує, що в дієвість його монументальних творів вкладається певна система уявлень митця, який з фантастичною реальністю і сміливістю поєднує образи своїх монументально-декоративних творів з архітектурою, ландшафтним середовищем і людиною, з тим, щоб вони стали виразником його психологічної концепції, творчих ідей. Художник-монументаліст за духом, Іван Литовченко активно формує наші сучасні уявлення, відтворює проблеми часу в образах і темах своїх творів. Кожна нова робота, кожний гобелен — це своєрідна «лабораторія» перетворень, що починається з чистого аркуша паперу, з легкого олівцевого начерку першої думки, ідеї твору і втілюється в багато варіантів, пошуків, фрагментів, завершуючись серйозним, обдуманим, а часом і вистражданим твором мистецтва, яке не потребує ні стилістичної, ні образно-сюжетної спадкоємності.

Порівнюючи ряд ранніх робіт з творами митця останніх років, із здивуванням виявляємо втілення його могутньої ідеї в реальні образи, зображені в гобеленах «Дружба народів», «Ленін серед нас» (1979 р.), «На землі Черкаській» (1984 р.), «Земля квітує», що були виготовлені для інтер'єрів громадських споруд, музею, клубів тощо. Розкриття задуму художника бачимо в образах поетів і письменників, народних героїв і космонавтів, солдатів, робітників, шахтарів, колгоспників, а також в образах історичних осіб, воєначальників. Літописом нашого віку можна назвати гобелени «Дружба народів», «На землі Черкаській». Через образи історичних осіб передано велич нашої доби, славних своєю працею людей, що зробили внесок у розвиток нашої культури. Серед них чільне місце посідають образи Б. Хмельницького, І. Гонти, М. Залізняка, М. Бутурліна і О. Пугачова, декабристів. У центрі композиції гобелена зображено українського поета і художника Т. Шевченка, композиторів П. Чайковського і С. Гулака-Артемовського, письменників М. Гоголя і М. Горького, М. Коцюбинського і П. Мирного. Завершують верхню частину гобелена зображення наших сучасників: космонавтів і героїв праці—кращих людей Черкащини. Площина гобелена поділена на чіткі, замкнуті частини, об'єднані ідейно-художнім задумом і композиційною побудовою. Кольорова витонченість твору підсилюється збільшеними площинами синього кольору і орнаментально-декоративними вставками із стилізованим зображенням зораної землі.

Величний груповий портрет історичного плану, зафіксований у гобелені, примушує нас уважно вдивитися в обличчя тих, хто свого часу чимало зробив для розквіту нашої Батьківщини, і замислитися над буремними подіями сьогодення. Головна ідея твору—братерське єднання двох великих народів, що поклало початок новій історії розвитку і російського, і українського.

І. С. Литовченко утверджує наш час як новий щабель потягу людей до знань. Створення монументально-декоративних гобеленів для громадських споруд — не самоціль художника, а бажання впливати на формування естетичного середовища, на виразність художнього образу інтер'єра, на розвиток культури нашого суспільства. В цьому він вбачає свій громадянський обов'язок, який реалізує програмно і послідовно.

Нещодавно, на республіканській виставці, присвяченій XXVII з'їзду КПРС і XXVII з'їзду Компартії України, демонструвався новий твір І. С. Литовченка «Світанок Батьківщини» (1986 р.), де алегоричний образ Батьківщини вирішено в образі молодої жінки, яка радісно простягає руки назустріч сонцю, що заливає своїм промінням фабрики і заводи, колгоспні поля і ниви, прекрасні міста. В сяйві рожево-блакитного ранку починається новий трудовий день, а з ним і нові звершення Батьківщини. Гобелен цікавий за композицією — поєднує зображення у двох планах, що створює відчуття простору, наповнює твір реальністю середовища, легкістю і достовірністю. В кожний елемент композиції вкладено глибокий зміст, пафос звеличення Батьківщини, прагнення надати частковому узагальненості. Варто відзначити і чудово знайдені масштабні співвідношення зображення, міцний і впевнений рисунок, кольорову побудову твору.

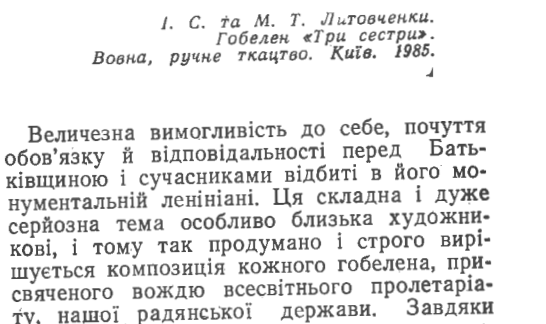
Аналізуючи гобелени Івана Литовченка, не можна не згадати плідної роботи в монументальному жанрі. Понад сто його творів монументально-декоративного мистецтва прикрашають міста України. Використовуючи смальту, метал, камінь, кераміку, будуючи свої композиції на складних колористичних нюансах, І. С. Литовченко створив багато героїчних і ліричних національних образів. Так, наприклад, скульптурні рельєфні мозаїки художника вражають глибиною задуму і живописним вирішенням, своїм органічним поєднанням з ландшафтним середовищем, де вони виконують естетично-виховну функцію. Декоративно-фігуративні рельєфи із смальти прикрашають фасад Ворошиловградського шахтоуправління та інші будівлі [1].

Наш час осмисленого зближення архітектури, дизайну і пластичних мистецтв І. С. Литовченко розглядає як процес створення єдиної гармонійної гуманістичної канви міст. За три десятиріччя художником створено багато. Його роботи насичені високим оптимізмом і громадянським пафосом, постійним пошуком нового і художньою завершеністю. Вони являються яскравим прикладом творчої праці радянського художника-монументаліста, який глибоко усвідомлює свій обов'язок перед народом і часом, своєю Батьківщиною. Гідно продовжує творчу естафету батька Наталя Литовченко, що заявила про себе як про серйозного, талановитого майстра українського гобелена, послідовника творчої спадщини своїх батьків.

Дотримуючись традицій і у відповідності з епічною послідовністю сюжетів гобеленів, можливо, слід було б глибше проаналізувати кожний твір художника, але це складне завдання, напевно, можна вирішити лише в монографії про художника. У даній статті коротко повідомляємо лише про те, що зроблено митцем в галузі художнього текстилю, де його талант розкривається щедро і яскраво.

Понад тридцяти гобеленів, створених паралельно з рядом великих монументальних творів, переконливо свідчать про здібності й ступінь творчого самовираження митця. Серед них гобелени «Дружба народів» (за який художника було відзначено урядовою нагородою орденом «Знак Пошани»), експонований на Всесоюзній виставці «Ми будуємо комунізм» у Москві, а також на виставці, присвяченій 325-річчю возз'єднання України і Росії; інший твір — «Дружба — союз непорушний» (1982 р.) демонструвався на Всесоюзній виставці «Наша Батьківщина» у 1982 р., присвяченій 60-річчю утворення СРСР, а потім на виставці «Мистецтво Радянської України» у 1985 р. Нині цей гобелен прикрашає інтер'єр Державного комітету у справах поліграфії, видавництв і книжкової торгівлі при Раді Міністрів СРСР і досить вагомо заявляє про художника-новатора, який виступає посередником у надзвичайно складному діалозі з часом і людиною. Ці та інші гобелени засвідчують, що суть творчості І. С. Литовченка полягає не в бажанні процитувати себе, висловити своє суб'єктивне ставлення до дійсності, а в безкінечному і невпинному пошуку нового, оригінального, що відповідає сучасним вимогам життя й творчості.

[1] *Скляренко Г. Я.* Монументально-декоративне мистецтво у формуванні ідейно-естетичного середовища. — Народна творчість та етнографія, 1986, № 5.



І. С. та М. Т. Литовченки. Гобелен «Три сестри». Вовна, ручне ткацтво. Київ. 1985.

Величезна вимогливість до себе, почуття обов'язку й відповідальності перед Батьківщиною і сучасниками відбиті в його монументальній ленініані. Ця складна і дуже серйозна тема особливо близька художникові, і тому так продумано і строго вирішується композиція кожного гобелена, присвяченого вождю всесвітнього пролетаріату, нашої радянської держави. Завдяки вільному і широкому творчому мисленню, таланту й ерудиції, художній інтуїції митця були створені унікальні за образним та пластичним вирішенням гобелени «Леніни з нами» (1974 р.), «Кантата про вождя» (1970 р.), вперше продемонстрований на Всесоюзній виставці «30 років Перемоги» і нагороджений Дипломом Академії мистецтв СРСР, а також «Він живий наш Ілліч у мільйонах сердець, у мільйонах облич» (1973 р.) і «Ленін і діти» (1986 р.). Ці монументальні значущі твори становлять синтез національного та інтернаціонального, наочну демонстрацію ствердження національної самобутності й тих народних джерел, що живлять фантазію художника і беруть початок з українського фольклору.

Іван Семенович Литовченко своєю творчістю славить радянську землю і людей своєї Батьківщини. Філософія його творів пов'язана з історією нашої країни, працею вчених і робітників, творців й підкорювачів космосу, вона розкриває в художніх образах ідеологію нашого суспільства.

Світогляд художника формувався в постійному спілкуванні з людьми і природою, накопичувалися враження і досвід. Чи не від того так мудро вирішені теми гобеленів «Земля квітує», «Люди Черкаської землі», які називають текстильним літописом

нашого часу. Гобелен для луцького Палацу одруження, над яким зараз плідно працює митець, також тісно пов'язаний з народними традиціями, народженими на оновленій землі Волині. Його композиція складається з кількох частин, що відтворюють героїку війни і буднів нашої Батьківщини, її історичні завоювання, кращих людей. Центральний фрагмент композиції розкриває велич нашої Батьківщини-матері й трактується в образі жінки, осяяної світлом вільного життя. Розливається рожево-блакитними колами веселки ранок Батьківщини, що наповнює композицію гобелена свіжістю, надає йому ліричності, емоційного забарвлення. Плавно танучи в просторі, промені вранішнього сонця освітлюють фігуру жінки, надають їй величі і краси. Цільність і образність композиції, прийом метафори, місткий символ, художнє вирішення твору використані митцем для досягнення вищої форми розкриття задуму— все найпрекрасніше в житті починається з сили і могутності Батьківщини. Повага до народного побуту, звичаїв і традицій сприяли неповторності художньої інтонації гобелена, який можна назвати апогеєм творчості митця. Працюючи над композицією цього монументального твору (понад 60 кв. м), І. С. Литовченко не звертається до випадкових предметів, продиктованих модою, він цікавиться і старанно відбирає тільки те, що найбільш характерно відображає історію Волині, українських селян, робітників і інтелігенції, яскраво розкриває ідею твору — єднання народів у дружбі і братерстві, узагальнений образ Батьківщини і її синів і дочок.

Сам художник відзначає, що він не має потягу до ліричних образів, бо його мислення монументаліста підпорядковують своїй логіці емоції, надають переконаності й правдивості розповіді про людські долі з прямотою, яка базується на баченому, а часом і вистражданому. Лейтмотив його творчості — люди, готові до трудових і бойових подвигів, що гідно і чесно живуть, прикрашають своєю працею землю — чим саме визначається для художника духовне багатство людини.

Вже зрілим художником з великим життєвим досвідом, із сталими філософськими і естетичними поглядами звертається І. С. Литовченко до визначної теми, що близька і зрозуміла йому—солдату, учаснику Великої Вітчизняної війни, який зустрів перемогу в Берліні.

У гобелені «Слава переможцям» (1985 р.) сюжет дещо автобіографічний, зафіксований для спадкоємців. Тема війни хвилює багатьох художників. Та не всі спроможні вирішити її в художніх образах. Твір, присвячений солдату-переможцю, вимагав щирості серця і тепла сильних, працьовитих рук. Іван Семенович працював довго і плідно, часом поривчасто, бувало, цілими днями не виходив з майстерні. З ним завжди поруч надійний помічник, співавтор багатьох робіт — його дружина і прекрасний художник — Марія Тимофіївна. Вони разом обговорюють ідеї нових творів, шукають у сотнях варіантів одне-єдине вірне вирішення. Так, не поспішаючи і терпеливо збирався матеріал для гобеленів «На варті миру» (1965 р.) і «Слава переможцям», що експонувався на всесоюзній виставці «40 років Великої Перемоги».

Це — одна з найскладніших у професіональному вирішенні робота. Багато хто з художників знає, як складно створити узагальнюючий образ воїна-переможця, передати в гобелені стан стомленої, але щасливої людини, через нюанси палітри, що складається з сотень тонких кольорових ниток. І знайдене вирішення ще більш відповідальне, бо для глядача важливо побачити в цілому салют Перемоги, втому солдата і радість життя, важкий час війни і сподівання на щастя. В гобелені відтворено тільки один епізод повоєнного року — повернувся з фронту солдат-переможець. Освітлений святковим салютом, оточений радісним натовпом, солдат втомлено сидить на плащ-палатці, в задумі схиливши голову. Мир. Тиша. Так, за це варто було б віддати найдорожче — життя! Спокійно і ясно течуть роки. І в цьому є його заслуга, його праця і натхнення. Цей складний твір можна вважати творчою вдачею художника.

Думкою, що людина сильна своїм зв'язком із землею, пройняті всі твори художника. І хоч І. С. Литовченко працює в різних видах і жанрах образотворчого мистецтва, його творчість відзначається надзвичайною цілісністю і неповторністю, що виявляється в чіткому самобутньому почерку художника, в щирості його творів і в стабільності гуманістичних тенденцій його мистецтва.

Діалог з глядачем, який він веде протягом багатьох років, має різні аспекти, але головне в ньому — постійно присутнє почуття патріотизму, любові до своєї Батьківщини. Творчість Івана Семеновича Литовченка, члена Спілки художників СРСР, понад тридцять років впливає на розвиток українського монументально-декоративного мистецтва сучасного гобелена, який посідає гідне місце в радянському образотворчому мистецтві. Старійшина української школи гобелена, І. С. Литовченко вчить молодих тому, що вже давно є його життєвою і художньою програмою: закоханості в свій край, повазі до людини і народу, вірі, що завдяки мистецтву можна стверджувати добро і високу мораль.

Н. С. ГАССАНОВА

Київ

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

МОНОГРАФІЯ ПРО УКРАЇНСЬКИЙ ФАРФОР

Петрякова Ф. С. Український художній фарфор. Кінець XVIII — початок XIX ст. К.: Наук. думка, 1986.—221 с.

З часу виходу першої книги Ф. С. Петрякової «Українське гутне скло» минуло десять років. За цей період дослідниця зібрала матеріал і підготовила нову працю «Український художній фарфор. Кінець XVIII—початок XIX ст.». Дане дослідження відзначається глибиною, скрупульозним викладом матеріалу, належним ідейно-теоретичним і науковим рівнем.

Зазначимо, що відомості про давні фарфорові виробництва на Україні розпорошені в різних статистико-економічних, географічних, краєзнавчих виданнях XIX—початку XX ст. Наукове вивчення цього виду мистецтва розпочалося тільки в радянський час. Навіть у спеціальних виданнях (наприклад, Л. Долинський «Український художній фарфор» («Наукова думка», 1963) розвитку стародавнього фарфору відводилося недостатньо уваги. Ф. С. Петрякова, використовуючи багатий архівний та речовий матеріал, послідовно розкриває різні аспекти розвитку даного виду декоративного мистецтва України, з'ясовуючи його місце в історії європейського фарфору XIX — початку XX століть.

Це видання — чітке за структурою. В кожному з п'яти розділів, присвячених характеристиці окремих фарфорових центрів (Корця, Баранівки, Городниці, Волокитина та ін.), подано відомості про їх історію, економіку і структуру, кількість та характер виробів. Автор посилається на джерела, що створюють надійне підгрунтя для наступних досліджень. Монографія містить детально опрацьовані й докладно викладені питання історіографії, бібліографії, методики вивчення історії дорадянського фарфору України. Велика попередня праця автора над збором матеріалу, каталогізація виробів 50 музейних та приватних збірок УРСР, Москви, Ленінграда, Варшави, Кракова, порівняльні методи опрацювання конкретних даних,— усе це дало змогу виявити цінні фактологічні відомості, що розширили уявлення про місце і роль українського художнього фарфору в системі європейського. Було досліджено близько п'яти тисяч одиниць виробів, у тому числі зовсім невідомих (Романів, с. Киянка). Звичайно, ці матеріали ще не вичерпні. Адже залишились недостатньо опрацьовані колекції Ермітажу, Державного російського музею та музею російського мистецтва в Києві. Посилання на музейні збірки дають уявлення про колекції українського фарфору, чому сприяють чітка систематизація матеріалу, вивчення історії фабрик, опис форм виробів, їх декору та особливостей. Уточнюючи розвиток фарфору в часі, що є головним, автор не залишає поза увагою щонайменші деталі, цифри, дати, окремі прізвища, посилання на архівні документи.

Вивчаючи «низові» нашарування матеріалу, Ф. С. Петрякова розкриває проблеми естетики фарфору України як художньої підсистеми загальноєвропейського. Окремої уваги заслуговує невеликий розділ «Каталог марок», де зібрано основні типи фабричних клейм на фарфорових та фаянсових виробах. Докладний опис кожної марки каталогу (як і загальної системи знаків на провідних виробництвах України) поєднаний у монографії з факсимільним відтворенням сигнатур. Вперше в практиці фарфорознавства при каталозі було застосовано фотоспосіб, що надає йому абсолютної достовірності і стає першим помічником для музейних працівників та колекціонерів.

У книзі розповідається про основні віхи фарфорового виробництва в Корці, цій колись відомій на Україні мануфактурі. Багато місця відведено дослідженню відомого Баранівського фарфорового виробництва. Екскурси в різні періоди існування підприємства, відомості про продукцію та докладне висвітлення стилістики декорування, класифікація побутуючих форм посуду, — все це розширює наші уявлення про вироби знаменитого Баранівського заводу, якому вже понад 180 років. Винятковку увагу присвячено городницькому і волокитинському центрам фарфорового виробництва. Детально вивчаються композиції фарфорової пластики у Волокитині, що дає змогу порівняти їх з іншими, а також виявити рівень масової продукції даного осередка.

Поруч з великими фарфоровими центрами на Україні було чимало підприємств і мануфактур, що виникали під впливом значних осередків. «Невеликі, малопродуктивні виробництва функціонували в різний час протягом майже ста років,— пише дослід-

ниця.— Різними були цілі, що ставили перед собою фундатори, розпочинаючи виробництво і розвиваючи його в руслі різних економічних і художніх завдань» (с. 164). Далі Ф. С. Петрякова слушно зазначає, що без великих капіталовкладень створення фарфорових виробництв було неможливим. У першій половині XIX ст. вони виникали в панських маєтках, орієнтуючись на вироби відомих і популярних на той час осередків. Такі заводи були в Емільчині, Белотині, Барашах, Камінному Броді, Довбиші, Полонному та ін. Наведені автором відомості проливають світло на діяльність Київо-Межигірської фаянсової фабрики, існування якої припинилося через банкрутство в 1877 р.

Широка бібліографія засвідчує глибину наукових пошуків і робить монографію цінним посібником для практиків і тих, хто вивчатиме творчість майстрів фарфору.

Привертає увагу значна кількість ілюстрацій, виконана для монографії на високому професіональному рівні з врахуванням сучасних поліграфічних і дизайнерських вимог. Майстерне оформлення всієї книги, суперобкладинка, численні заставки роблять її привабливим подарунковим виданням, що є властивим для стилю багатьох праць, які виходять у видавництві «Наукова думка».

О. К. ФЕДОРУК

Київ

КНИГА ПРО УСНІ НАРОДНІ ОПОВІДАННЯ

Мишанич С. В. Усні народні оповідання. Питання поетики. К.: Наук. думка, 1986.—326 с.

Про усні народні оповідання, які здебільшого виникають в процесі невимушених розмов, дедалі частіше з'являються дослідження, які розглядають цю своєрідну периферійну частину фольклорної прози. Увага до її джерел сприяє глибшому з'ясуванню зв'язку усної колективної творчості з повсякденним побутом народного середовища, мовним спілкуванням у ньому, а також розкриттю закономірностей розвитку естетичного начала в поліфункціональних жанрах фольклору. Таким дослідженням і є дана монографія. Виходячи з того, що в народній творчості нема жанрової ієрархії, і вона виявляється не лише в «чисто художніх» жанрах, автор включає в науковий обіг різноманітний багатовіковий (XVI—XX ст.) український матеріал імпровізаційних діалогів, сповідних оповідань, оповідань-роздумів, родинних спогадів, товариських бесід, оповідей бувалих людей. Аналізовані основні тексти із друкованих і рукописних джерел склали виданий 1983 року фундаментальний збірник С. В. Мишанича «Народні оповідання», що з'явився в багатотомній серії «Українська народна творчість». Дослідження здійснено в історичному аспекті, спираючись не лише на попередні праці фольклористів, але і на ряд досліджень етнографів, мовознавців, психологів (з питань соціальної психології, теорії пам'яті, теорії інформації), естетиків; літературознавців — з ухилом у поетику. При цьому чітко проявляється прагнення автора досліджувати усні народні оповідання в комплексі народної культури.

Як показано у «Вступі», усна документально-мемуарна проза східних слов'ян має свою давню історію, яка може бути частково простежена в її відображеннях у літописах, починаючи з XI століття, а потім у актових судових книгах XVI—XVIII століть. Збирання ж, публікація і систематизація українських усних оповідань як етнографічного, історичного та лінгвістичного джерела, джерела пізнання селянського світосприймання і матеріалу для літературного опрацювання розгорнулася з середини минулого століття. Це було пов'язано із активною роллю народних оповідань у становленні нової національної української літератури. Такі письменники як І. Котляревський, П. Гулак-Артемовський, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко, пізніше І. Франко не просто опрацьовували матеріал усної народної документалістики, але і навчалися у народних оповідачів їх мистецтву, творчо використовували естетичні потенційні можливості усних оповідань, розвиваючи композиційно-стилістичні принципи, засоби експресивної виразності. Переконливо підтверджується це наведеними в монографії прикладами, зокрема із творів І. Франка.

В кінці XIX — на початку XX століття (переважно завдяки працям І. Франка, В. Гнатюка) і особливо в радянський час українські усні оповідання стали предметом вивчення як «зерна культурної історії і психології народу» (так називав їх І. Франко), своєрідна форма творчого вираження духовної культури народу. Разом з тим посилився науковий інтерес до особливостей структури різних видів наукової прози, до її міжжанрових взаємодій, до її місця в народному побуті, — дослідження в цих напрямах проводилися за останні десятиліття інтенсивно і вітчизняними і зарубіжними фольклористами на різномовному матеріалі. Короткий огляд сучасного стану вивчення усних оповідань у «Вступі» безпосередньо підводить до проблем, яким присвячено основні розділи.

Народне оповідання розглядається в них в контексті невимушеної розмови. Від її архітектоніки, розмовної побутової ситуації і всієї її атмосфери залежить зміст, словесна структура оповідання, інтонаційний лад і навіть паузи, міміка, рухи оповідача, який перебуває у живому спілкуванні з слухачами. Таким чином народне мовлення входить в оповідання найбезпосередніщим шляхом. Враховується, що в той же час впливають на композицію, тональність (драматичну, епічну, ліричну) і на інші особливості конкретного усного оповідання того чи іншого виду, тип народного оповідача, його здатність до творчої уяви і до відтворення чутого (вербальна пам'ять) і баченого, пережитого (емоційна пам'ять), майстерність слова, артистичність виконання. Творчою індивідуальністю оповідача зумовлені можливості переходу побутової мови в художню, своєрідність художньої трансформації життєвої правди. Тому в потоці мовного побутового спілкування, поряд із позбавленими чи майже позбавленими естетичної значимості аморфними оповіданнями від першої особи (т. зв. меморатами) виникають і такі усні оповідання про пам'ятне бачене, пережите, передумане, які становлять художню цінність — цікаві відбором, виразністю зображення характерних подій і дійових осіб, імпровізаційним поєднанням документальності з вимислом. Але і в звичайній усній інформації можуть приховуватися зачатки і елементи образного мислення, тенденції до типізації. Це обґрунтовано в монографії прикладами так само, як і те, що в усному оповіданні художність може проявлятися особливим чином, порівняно з літературним оповіданням і фольклорною казкою. Адже не піддаються фіксації записувача характерні для зразкового оповідача-імпровізатора внутрішні жести, емоційні впливи на слухача, пов'язані з впливовістю його довірливо-інтимного духовного спілкування з ними як свідка і дійової особи зображуваних подій.

Текстуально аналізуючи типові та індивідуальні особлнвості поетики численних українських усних оповідань, С. В. Мишанич робить цікаві спостереження над відображенням в них образу оповідача, над манерою оповідання, побудовн монологів і діалогів, роллю імпровізації, асоціативного принципу оповіді в творах різних вндів і тональностей, а також спостереження над неоднаковим співвідношенням в окремих текстах епічної, драматичної і ліричної тональностей (наприклад, в оповіданнях про спалені фашистськими окупантами села).

В останньому розділі монографії досліджуються зв'язки позбавлених жанрової стійкості усних оповідань і власне фольклорної прози. Тут підкреслено, що на відміну від оповідача усного оповідання казкар використовує здавна існуючу сюжетну основу, традиційні типи персонажів із закріпленими за ними функціями, стереотипні стилістичні формули та інші відшліфовані елементи традиційної форми, він є таким чином творцем варіанту, а не нового в усіх відношеннях зразка, не входить в його сюжет дійовою особою. Звертається увага на трансформацію усного оповідання в соціальнопобутову казку. Відзначено конкретні випадки такої трансформації і взаємодії українських усних оповідань і казок.

У взаємодіючих з усними оповіданнями переказах і легендах С. В. Мішанич відзначає передусім велику дистанцію між часом оповідання і часом зображуваннх у них подій: предмети оповіді виходять за межі баченого, пережитого оповідачем. Тому перекази і легенди звичайно не обмежуються, на відміну від меморатів, репертуаром одного оповідача, мають варіанти, і в них відносно часто, широко переосмислюються традиційні фольклорні мотиви і образи; провідну роль в сюжетній побудові легенди набуває чудесне. Звідси закономірності досліджуваних на конкретному матеріалі трансформацій деяких чуток, родинних спогадів, оповідань про недавні події в перекази, легенди.

Згадуються в монографії і такі усні оповідання про події, які виходять за межі репертуару одного оповідача. Лише згадуються, а не аналізуються у різноманітності їх варіантів, в творчому процесі ускладнення новими мотивами і жанрової стабілізації. Тим часом «відірвавшись» від особи оповідача — очевидця, учасника описуваної події, творчо опрацьовані усні оповідання — фабулати значно частіше, ніж меморати, набувають рис художності, меморати безпосередньо не трансформуються в традиційні фольклорні жанри, а лише після того, як вони перетворилися в фабулати, що набули масового поширення. Це обставина в монографії належно не враховується і допускається певний відрив меморатів від найбільш споріднених їм оповідань — фабулатів (більш спорідненнх, ніж перекази, легенди, казки), що суперечить прагненню автора розглядати оповідання — меморати в цілісній системі усної народної творчості. Адже перекази і легенди про опришків Довбуша, Шугая, про походження яких говориться в останньому розділі, склалися протягом певного часу на основі наявних фольклорних текстів, які набули самостійного побутування, варійованих рядом (кількома поколіннями) оповідачів — не безпосередньо із меморатів, що виникли із товариських бесід.

Думка про відсутність чіткої межі між мовною діяльністю і художньою творчістю, яку розвиває автор монографії, не викликає заперечення, оскільки вона стосується аналізованих меморатів, які не є суто фольклорними жанрами, але яким художність (її елементи) не чужа. Але це однак не означає, що весь прозовий фольклор походить від побутового мовного спілкування, від якого начебто тягнеться прямий (іманантний) шлях до таких високохудожніх жанрів як фантастичні, новелістичні казки. Поява таких фольклорних жанрів стала можливою лише на певному досить високому етапі суспільного розвитку і історії художньої культури, усної і писемної. Естетика незвичайного, причинність чудесного і підпорядкована їм складна художня структура класичної казки — Мерхен, в якій напруженням творчої уяви сяє віра в умовний чудесний світ, протистоїть установці на достовірність і простоту її вираження в мемуарному усному оповіданні. Ця складність взаємозв'язків, які породжуються мовою повсякденної діяльності простих усних оповідань і жанрів казкової прози, на наш погляд, нечітко розкривається в останньому розділі. Створюється враження, що С. В. Мишанич певною мірою схиляється до теорії походження всіх художніх фольклорних жанрів з «простих форм» А. Джоллеса (*Jolles A.* Einfache Formen.— Halle, 1929). Ця теорія, як відомо, вразлива і була піддана грунтов-

ній критиці. Проте, оскільки автор рецензованої праці залучає для зіставлення не весь казковий масив, а тільки ту його частину, що стоїть на межі власне казки і інших різновидів народної прози, то з вихідними положеннями і висновками розділу можна погодитися, вважаючи при цьому, що проблема вимагає подальшого вивчення в інших аспектах та з залученням ширшого матеріалу.

При всій широті проблематики рецензованої монографії вона, зрозуміло, не могла охопити всіх питань поетики усних українських оповідань. Думаємо, що черговим актуальним завданням є продовження вивчення поетики на матеріалі варійованих не мемуарних усних оповідань, що ввійшли в репертуар багатьох оповідачів: поетика меморатів і фабулатів певних тематичних циклів, про Велику Вітчизняну війну вимагає цілісного освітлення. Актуальне завдання вивчення змін в поетиці українських усних оповідань в історичному розвитку і в порівнянні з усними оповіданнями інших народів, передусім східнослов'янських. Якщо питання про творчі опрацювання і використання українських оповідань дореволюційними письменниками у монографії С. В. Мишанича певною мірою висвітлений, то ще зовсім не вивчені взаємозв'язки творчості українських радянських письменників і усних народних оповідань.

Монографічним дослідженням С. В. Мишанича покладено початок фундаментальному аналізу поетики українських усних оповідань. Воно має теоретичне значення і є помітним внеском в сучасну радянську фольклористику.

Л. Г. БАРАГ

Уфа

ДОРОБОК РУМУНСЬКИХ ПАРЕМІОГРАФІВ

Muntean George, Proverbé românești. Bucureşti: Editura Minerva, 1984.— 414 p.

Найпоширенішими творами фольклорних жанрів є прислів'я та приказки. Далеко не кожна людина здатна проспівати пісню, розповісти казку чи переказати легенду, проте важко уявити собі, щоб хто-небудь не вживав у мовному спілкуванні народних прислів'їв. Дослідження Г. Л. Пермякова показали, що в активному користуванні нашого сучасника нараховується в середньому понад 800 паремій різного роду [1]. Тому проблеми пареміології дедалі більше привертають увагу фольклористів, а збірки прислів'їв та приказок цікавлять дедалі ширші кола читачів. Причому посилений інтерес до паремійних жанрів фольклору не обмежується національним матеріалом. Про це переконливо свідчить велика популярність серії «Мудрість народна», яку випускає видавництво «Дніпро», і де сьогодні вийшло близько сорока збірників прислів'їв та приказок народів СРСР та багатьох країн світу, у тому числі й соціалістичних. Братня Румунія представлена в ній збіркою «Румунські прислів'я та приказки» (упорядкування та переклад С. В. Семчинського), матеріал до якої добирався з різних збірників, зокрема й видання «Румунських прислів'їв» (1967), підготовленого свого часу Г. Мунтяном — укладачем рецензованої книги.

Ім'я Георге Мунтяна добре відоме читачам у Соціалістичній Республіці Румунії. Він автор численних робіт з питань теорії та історії літератури, естетики, історії, фольклористики (частина з них перекладена англійською, французькою, німецькою, іспанською, угорською, російською та киргизькою мовами); член Спілки письменників СРР; лауреат премії Академії СРР за 1977 рік; тривалий час працював редактором журналу «Contemporanul» та головним редактором академічного журналу «Revista de istorie şi teorie literară». У галузі фольклористики Г. Мунтян працює в основному у двох напрямках: вивчення питань фольклорно-літературних взаємин та коментування видання фольклорних матеріалів, серед яких особливе місце займають паремії. По кількості опублікованих збірок народних прислів'їв Г. Муитяну належить одне з чільних місць у румунській фольклористиці, яка має загалом вагомі здобутки в галузі пареміології та пареміографії.

Хоча окремі записи паремій фольклористики СРР простежують ще в текстах XVI ст., перші збірки румунських прислів'їв та приказок з'являються лише в кінці першої пол. XIX ст. у записах Т. Ціпарю та Й. Голеску. 1847 р. виходить перше видання тритомної праці «Збірка прислів'їв, або Історія слова» одного з найвизначніших збирачів румунських паремій, письменника Антона Панна. В скарбницю світової пареміографії по праву ввійшла монументальна 10-томна праця Юліу А. Заине «Прислів'я румунів» (1895—1903), для підготовки якої укладач використав 294 публікації та матеріали 340 збирачів-кореспондентів. Як зазначив Г. Мунтян у передмові до згаданої збірки, значна частина матеріалу взята ним також із видання Ю. Занне.

У повоєнний час фольклористична робота в СРР, діставши всенародну підтримку, помітно активізується. Продовжуючи прогресивні дослідницькі традиції своїх попередників, сучасні румунські вчені здобули певні успіхи в атрибуції жанру прислів'їв та його різновидів (Г. Врабіе, Ов. Пападіма, М. Поп), вивченні поетики жанру (Ов. Бирля, П. Руксендою, Ч. Табарчі), аналізі ідейно-тематичного змісту паремій (Д. Станчу), дослідженнях компаративістського характеру (Й. Кіцімія, Н. Рошіяну). Паралельно з пареміологією невпинно розвивається й румунська пареміографія. З'являються збірки, що представляють весь національний матеріал («Загадки та прислів'я», 1957; «Румунські прислів'я», 1967), або ж носять регіональний («Прислів'я та приказки з Банату», 1974) чи тематичний характер («Жінки в прислів'ях світу», 1975; «Прислів'я та афоризми про батьківщину», 1977). Перевидаються кращі пареміографічні роботи XIX ст.— Й. Голеску (1973, 1975), А. Панна (1976) та ін. Лише за останнє десятиріччя окремими виданнями вийшли в світ перекладені румунською мовою арабські, бенгальські, вірменські, іспанські, латинські, давньоєгипетські прислів'я та афоризми. Активно продовжується видання дво- і навіть тримовних словників прислів'їв та приказок: румунсько-угорський, німецько-румунський, румуно-французький та франко-румунський, румуно-англійський, румуно-російський, іспано-португальсько-румуиський, які мають велике значення не лише для фахівців-фольклористів, а й найширших кіл читачів.

І все ж, незважаючи на наявність десятків друкованих збірок, румунська пареміологія на сьогодні ще не розв'язала остаточно питаиия наукової класифікації прислів'їв та приказок, а в пареміографії триває пошук нових форм видань паремій, які б оптимально поєднували і науковість, що повністю б задовольняло фахівців, і разом із тим були б зручними у користуванні для багатьох любителів народної творчості.

Таку ж мету ставив перед собою й Г. Мунтян, укладаючи рецензовану збірку. Вибравшн серед критеріїв систематизації прислів'їв алфавітний і тематичний, він не прагнув бути оригінальним. Так, за свідченням фінського ученого Матті Куусі, який грунтовно вивчив майже двісті пареміографічних збірок, в 33% розглянутих робіт використовується алфавітний принцип розміщення матеріалу, у 18% — тематичний, а в 42% — обидва одночасно [2]. Проте упорядинк все ж наголошує в передмові на експериментальному характері представленого видання. І він має на це підстави.

Передусім відзначимо компактність розміщення матеріалу: при обсязі лише в 414 сторінок невеликого формату рецензована робота містить понад 8,5 тисяч паремій, відібраних Г. Мунтяиом з великої кількості маловідомих і класичних збірок, рукописних і архівних матеріалів. Упорядник включив кращі зразки народної мудрості від найдавніших до найновіших за походженням і записами. Укладено збірник за алфавітним принципом, тобто за першими літерами кожної з прислівникових одиниць, що є, на думку дослідиика, найбільш послідовним і позбавленим суб'єктивізму. Однак алфавітне розміщення матеріалу, хоча й зручне для користування, не могло розв'язати тих широких (у тому числі й наукових) завдань, що стояли перед укладачем. Адже одна з основних вимог до такого типу видань полягає в тому, щоб читач міг відшукати текст, який його цікавить, без необхідності проглядати весь матеріал чи якісь його великі розділи, частини. Тому Г. Мунтян подає паралельно й тематичний покажчик (120 одиниць), згрупований також у алфавітному порядку, за яким по порядковому номеру паремій легко знайти потрібні. Наприклад, прислів'я «Друзів за гроші не купиш» можна знайти за гаслами «Дружба» та «Гроші» під номером 6312.

Крім максимально повної і зрозумілої алфавітної макроструктури, рецензоване видання має й порівияно широкий науковий апарат, що полегшує роботу з виданням. У передмові Г. Мунтян докладно обгрунтовує обраний ним принцип подачі матеріалу, види (арабська та римська) нумерації текстів, критерії відбору паремій, способи запису та текстологічні особливості видання, назву збірки. Цінну інформацію для найповнішого використання в науковій практиці зібраних у книзі матеріалів знайде читач у коментарі до тематичного покажчика. Значно полегшить роботу й словник старорумунських та діалектних слів, мета якого полягає в поясненні незрозумілих слів у пареміях, що утруднюють мовне сприймання прислівних текстів (адже деякі з них датуються ще XVII—XVIII ст.). На жаль, подана в кінці бібліографія питання далеко не повна, хоча й нараховує 58 позицій. Справа в тому, що лише в 70-х роках XX ст. у СРР було опубліковано майже три десятки тільки пареміографічних видань і близько двадцяти робіт з пареміології. На нашу думку, інформативна цінність рецензованої праці значно зросла б, якби укладач розширив бібліографію, більше подавши хоча б повоєнних видань. Досить вдалим, нам здається, відсилання за джерелами наведених у збірці паремій до видання 1966 р., на що укладач (за угодою з видавництвом) пішов з метою скорочення загального обсягу роботи. Для неакадемічного видання такий підхід вирішив проблему: фахівець без особливих труднощів має можливість знайти необхідні дані, а для широких кіл читачів — це додаткова (і досить значна!) кількість сторінок із кращими зразками народної мудрості.

Збірку супроводжує грунтовна післямова, в якій розглядається історія збирання та вивчення паремій у Румунії в контексті розвитку європейської фольклористики, основні проблеми пареміології, питання походження та джерела збагачення фонду прислів'їв, поетика жанру та його ідейно-тематичний зміст, зв'язок прислів'їв із близькими до них літературними формами (сентенціями, висловами, афоризмами), генетичні та компаративістські дослідження жанру паремій. Прислів'я в сукупності, зазначає Г. Муитян, — створюють образ життя народу, широку панораму його взаємозв'язків із світом, суспільством. Адже багато поколіиь вкладало в ці мудрі вислови досвід прожитих літ, свої біди й радості, мрії та сподівання, палку любов до рідного краю. Національний колорит паремійних образів зумовлений тим, що вони взяті безпосередньо з оточуючого середовища: природи, побуту і звичаїв румунів. Предмети вжитку, домашні тварини, звірі, птахи, рослини, національні страви, одяг — все це фігурує, живе в

[1] Пермяков Г. Л. 300 общеупотребительных русских пословиц и поговорок.— М., 1983.

[2] *Кууси Матти.* К вопросу о международной системе пословичных типов // Паремиологический сборник. — М., 1978. — С. 54.

прислів'ях та приказках, створюючи «румунську» галерею образів: «Зосталася у нього тільки шворка, щоб мамалигу різати», «Як маєш вівці, то маєш повну хату», «Повіз воду до Дунаю», «Яка голка, такий і кожух виходить», «Мамалижних берегів і молочної річки ще ніхто не бачив», «Турки за зайцями на возі ганяються», «Хто чув про Пекале, той знає й про Тиндале»[3] та ін.

Не позбавлена збірка й певних недоліків. Так, дещо побіжно охарактеризовано в післямові стан сучасної румунської пареміології, основні напрямки її наукових пошуків, тенденції розвитку пареміографії. Не було згадане ім'я П. Руксендою, який багато років плідно працює в галузі пареміології. Його праці («Прислів'я як жанр фольклору», «Метафоричний аспект прислів'їв», «Прислів'я, елемент виховання», «Соціальна функція прислів'їв» та інші), безумовно, варті уваги.

Рецензована книга вийшла у добре відомій і популярній у СРР серії «ARCADE» («Зводи») видавництва «Мінерва», емблема якого стала для румунів символом органічного поєднання наукового характеру видання з урахуванням інтересів масового читача. Зважаючи на специфіку серії та вимоги видавництва, Г. Мунтяну вдалося в цілому знайти при економному розміщенні досить великого за обсягом матеріалу те оптимальне співвідношення всіх складових частин роботи, яке дозволяє говорити про неї, як про помітний внесок у розвиток румунської пареміографії. Досвід укладання такого типу збірок прислів'їв, безумовно, повинен ставати якомога швидше предметом обговорень та аналізу фахівцями-фольклористами й в інших країнах, де здійснюється широке наукове видання паремій. Адже, як слушно відзначив угорський фольклорист Вільмош Фойт[4], незважаючи на те, що вчені-пареміологи різних країн часто по-різному підходять до питань вивчення та видання прислів'їв, всі вони розвивають одну й ту ж загальну теорію паремістики, уточнюючи та доповнюючи один одного.

В. Є. ШАБЛІОВСЬКИЙ

Київ

[3] Персонажі румунських народних сатиричних казок.

[4] Фойт Вильмош. Разработка общей теории пословиц // Паремиологический сборник.— М.: Наука, 1978.— С. 237.

ПІСНІ ПРО ГЕОРГІЯ ДИМИТРОВА

Койнаков Иван. Знаме се развява. Народни песни за Георги Димитров. Пловдив: Издательство «Христо Г. Данов», 1986.—214 с.

Збірка болгарських народних пісень Івана Койнакова «Знамено розвивається» швидко після виходу стала рідкістю — її тираж порівняно невеликий, а шанувальників фольклору в країнах соціалістичної співдружності з кожним роком стає усе більше, попит на подібні видання зростає, особливо, коли в них мова йде про визначних історичних осіб. Окремі народні пісні про Георгія Димитрова раніше зустрічалися в тематичних збірках 1954, 1958 років та найбільше їх в добірках і книгах, упорядкованих одним з провідних сучасних фольклористів братньої Болгарії доцентом Пловдивського університету ім. Паїсія Хілендарського Іваном Койнаковим — «Народні пісні антифашистської збройної боротьби Пловдивського округу» (1954), «Соціалістичне будівництво в піснях трудящих Пловдивського округу» (1957), «Партизан іде на бій» (1957), «Болгарські народні пісні про Радянський Союз» (1960), «Ставайте, брати болгари!» (1968) та ін.

Збірка пісень про Георгія Димитрова складається з докладної передмови упорядника «Живий в піснях народу», обсягом понад 40 сторінок, розділів «Під знаменом вірні друзі», «Вірні Георгію Димитрову», «Він буде сонцем для нас», «Хай живе справа Димитрова!» та приміток.

В назву книжки і розділів винесено назви окремих творів про Димитрова, або рядки з народних пісень.

У передмові упорядник дає грунтовний аналіз перших пісень про Г. Димитрова, простежує процес їх виникнення, зупиняється на художніх особливостях цих народних творів. Ще в статті 1967 р. «Георгій Димитров в піснях болгарського народу» (Език и литература, 1967, № 4, с. 34—48), а потім і в передмові до збірки пісень «Знамено розвивається» Іван Койнаков переконливо ствердив, що Георгій Димитров став героєм народних пісень безпосередньо після Вересневого повстання 1923 року, яке тривало близько двох тижнів і було залите кров'ю монархо-фашистами. Очолювали повстання Г. Димитров, В. Коларов і Г. Генов.

Іван Койнаков розглядає цікаві випадки запису пісень про Георгія Димитрова. Наприклад, 1957 року в с. Литаково зафіксована пісня, яку виконувала Банка Христова Дивановська. Пісня співалася на мелодії пісень періоду Балканських і першої світової воєн. Це пісня «Знамено розвивається», що відкриває збірник, надрукована на суперобкладинці (художник Ангел Домусчиев).

Знамено розвивається
В полі Фердинанським.
І під знаменом
вірні друзі,
вірні друзі.

Всі комунари.
На чолі їх були
Георгій Димитров.
Його помічник
Василь Коларов...(с. 45)

Характерною рисою внутрішньої ритмомелодики цієї пісні є силаботонічне віршування з елементами граматичних та ритмічних наголосів (у болгарському мовленні). Більшості болгарських пісень про Георгія Димитрова властиві саме такі мовно-конструктивні особливості. Герой наділяється традиційно-пісенними рисами мужності, відваги, готовності до самопожертви, високого розуміння обов'язку і служіння народній справі. Різноскладовість окремих рядків болгарських пісень про Г. Димитрова робить їх близькими до українських історичних пісень і дум, ріднить їх художніми засобами.

В тій же пісні «Знамено розвивається» є повтори і порівняння, епітети, метафори та інші прості тропи, властиві народним пісням.

Георгій Димитров
На ногу зводиться,
на ногу зводиться
і до них промовляє:

«Гей ви, товариші,
вірні комунари,
гей, та підем
до вокзалу Бойчиновці!» (с. 45)

У такому ж народному ключі славиться Г. Димитров у багатьох інших болгарських піснях. Цікава «Пісня про товариша Димитрова», яка була популярною в 1942—1944 роках серед політв'язнів монархічного уряду. Пісня виникла серед політв'язнів Варненської та Плевенської тюрем грецькою мовою, виконувалася болгарською на мелодію популярної російської пісні «Красная Армия всех сильней». Вона долинула до батьківщини Георгія Димитрова, і незважаючи на недовершеність перекладу, здобула широку популярність. «Пісня про товариша Димитрова», як і інші пісні збірника, мовами народів Радянського Союзу ще не друкувалася, а в ній народ славить подвиг свого героя на Лейпцігському процесі 1933 року.

Гігант з гігантів є Димитров,
По суті гранітною є скелею.
Суддів убиває гнівом-словами,
Гітлера і Герінга топче ногами (с. 67)

Ще одна пісня зацікавить радянських дослідників пісенного фольклору — «Молода гвардія», що в своїй суті є запозиченням російського літературного тексту (на слова Олександра Безименського). Текст мовою оригіналу і ноти пісні були надруковані в журналі «Младеж» в № 4 за 1922 р., пізніше в цьому ж журналі Іван Добрєв опублікував переклад болгарською мовою. Переклад був позитивно сприйнятий братнім народом, поступово пісня зазнала змін і прижилася як власне болгарська. На відміну від свого попередника болгарська пісня складається з чотирьох, але не восьмирядкових строф-куплетів (два останні рядки повторювалися двічі), а десятирядкових — повтор набув такої форми:

Ми — молода є гвардія,
І вождь наш — Димитров! (с. 70—72).

Музична основа пісні залишалась російською. Останні записи варіантів болгарської «Молодої гвардії» здійснено 1955 року, що свідчить про тривале її життя.

Кілька пісень збірника баладно-епічного плану розповідають про героїв — соратників Георгія Димитрова, які після антифашистського повстання 1923 року емігрували до Радянського Союзу, потім загинули в горнилі битв другої світової («Нас ніколи не забудуть», с. 49—58), деякі, як свідчать примітки, виконувалися на мелодії із радянських кінофільмів, що демонструвалися в Болгарії до війни («Наше знамено», с. 73—74); значна кількість оригінальних болгарських пісень збірника продовжують традиції історичних та героїчних творів фольклору, в деяких чітко простежується вплив гайдуцьких пісень («Так гинуть лише герої», с. 109—113).

Однак немало пісень дуже специфічних, оригінальних, в яких мова йде про життя і діяльність безпосередньо Георгія Димитрова і його близьких. Пісні «Матуся Георгія думає» (с. 59), «Мати Георгія думає» (с. 60), «Його товариші Димитров і Коларов» (с. 61—63) та інші свідчать про сталість образу улюбленого героя в скарбниці болгарського фольклору, про традиційно-пісенне розкриття окремих рис образу специфічними засобами пісенності, що формують уявлення про цілісну, історичну достовірність великого друга Радянського Союзу, визначного діяча міжнародного комуністичного і робітничого руху Георгія Димитрова.

Збірка Івана Койнакова — значний внесок в фольклористику, вона вперше об'єднала наявні твори про Г. Димитрова, а кваліфікована передмова виразно висвітлила образ вічно живого в піснях болгарського народу, великого сина робітничого класу Георгія Димитрова.

На закінчення слід зауважити, що, коли вже готувалася така збірка, фактично єдина у своєму роді, гадаємо, було б доцільним подати в ній ще один невеликий розділ — улюблені пісні Георгія Димитрова («Пісня старих комуністів», «Човен гойдається», «Тихий є Дунай» та ін.), від чого, на наш погляд, книга набула б остаточної довершеності. Проте і у наявному вигляді збірка Івана Койнакова «Знамено розвивається» є свідченням розвитку фольклористики братньої Болгарії.

Д. Т. ФЕДОРЕНКО

Кривий Ріг

ХРОНІКА

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ЯК ФАКТОР ПРОГРЕСУ СОЦІАЛІСТИЧНОГО СУСПІЛЬСТВА

У квітні 1986 року в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР проведено наукову конференцію молодих вчених «Художня культура як фактор прогресу соціалістичного суспільства». Крім співробітників інституту, у ній взяли участь молоді вчені інших наукових установ та вищих навчальних закладів республіки.

Вступним словом конференцію відкрив директор інституту С. Д. Зубков, який відзначив актуальність її проблематики в світлі рішень XXVII з'їзду КПРС, що висунув перед суспільствознавчими науками завдання вийти на конкретні потреби практики, чутливо реагувати на зміни в житті.

З доповіддю «Суспільні науки і практика культурного будівництва при соціалізмі» виступив голова Ради молодих вчених інституту С. Тримбач. Він підкреслив, що в умовах, коли партія поставила питання про докорінне поліпшення роботи в сфері соціально-культурного розвитку, від суспільствознавців вимагається особливо пильна увага до практики культурного будівництва, сміливa, ініціативна постановка нових проблем, енергія і цілеспрямованість у їх теоретичній розробці.

Перший день роботи конференції було присвячено питанням перебудови в сфері художньої культури. В центрі уваги знаходилися процеси, які відбуваються в театрі та кінематографії. У розгорнутих повідомленнях завідуючої кафедрою організації, планування і управління театральною справою Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого В. І. Заболотної та провідного інспектора відділу театрів Міністерства культури УРСР В. В. Неволова було розкрито основні аспекти експерименту по наданню театрам більшої творчої та економічної самостійності. В експерименті, який почався з січня цього року, візьме участь і ряд українських театрів. Ефективність заходу значною мірою залежатиме від того, наскільки дієвими будуть стосунки сучасного театру і його аудиторії. У доповіді аспіранта Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого А. Лягущенка «Театр і глядач на Україні. Аспекти вивчення: вчора, сьогодні, завтра» дана проблема розглядалася в історичному аспекті.

В обговоренні питання «Режисер у сучасному театрі і кіно» взяли участь працівники кіностудії ім. О. П. Довженка режисери О. Ітнгілов, А. Матешко, редактор Ю. Морозов, мистецтвознавці О. Рутковський, О. Саква, Ю. Гаврилов. Було переглянуто та обговорено ряд фільмів молодих режисерів А. Матешка та О. Ігнатуші.

Наступне засідання учасників конференції було присвячене проблемі «Народне і професіональне мистецтво в ідейно-політичному, естетичиому і художньому вихованні мас». У доповіді співробітниці Київського філіалу Львівського поліграфічного інституту ім. І. Федорова І. Грабовської «Особистість як джерело творення культури соціалізму» наголошувалося, що особистість митця в соціалістичному суспільстві визначається цінністю і значимістю суспільного ідеалу, умінням предметно виразити його, донести до свідомості мас. Проблемам масовості в соціалістичній художній культурі присвятила свою доповідь аспірантка ІМФЕ ім. М. Рильського Н. Мусієнко.

Однією з найважливіших категорій мистецтвознавства є категорія стилю, якій і присвятив свою доповідь «Стиль фольклору і проблема масовості в художній культурі» аспірант ІМФЕ ім. М. Рильського Я. Пилинський. Стиль фольклору, на його думку, необхідно вивчати системно, і на рівні окремого твору, і на рівні певного циклу, окремого жанру, виду. В такий спосіб можна домогтися вивчення і предметного описання стилетворчих елементів фольклору певного національного і соціально-культурного типу.

Науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, кандидат історичних наук Г. Бондаренко виступила з доповіддю «Нові радянські обряди: сучасний стан і проблеми розвитку». Створення комісій по радянських святах та обрядах, широкої мережі залів, палаців урочистих подій, підкреслила вона, особливо позначилося на розвитку сімейно-побутових і календарно-трудових обрядів. Так, за даними ЦСУ за останні 2—3 роки 89% шлюбів і 73% народжень реєструються з проведенням обрядів. Ефективність нової обрядовості можлива тільки за умов її високої мобільності, пристосування до соціальних потреб, зростаючих культурних запитів населення.

У доповіді завідуючої сектором етнографії Музею народної архітектури та побуту УРСР І. М. Щербак «Вироби народних майстрів — активний компонент інтер'єра сучасного сільського житла» основну увагу звернено на зміни, що відбуваються у сфері функціонування народно-декоративних виробів. Головна причина таких змін пов'язана з підвищенням інтересу урбанізованого суспільства до речей, які урізноманітнюють побут, перенасичений масовою стандартною продукцією.

Факторам формування культури споживання присвятив свою доповідь науковий співробітник Українського філіалу Всесоюзного науково-дослідного інституту по вивченню попиту населення на товари народного споживання і кон'юнктури торгівлі С. В. Горський. Докладно було висвітлено значимість одного з таких факторів — моди, що характеризує зовнішнє надання переваг і зміни стилю діяльності людини у сфері побуту. Результати проведених опитувань дають підстави для висновку про велику зацікавленість модою всіх груп населення — про це заявили 62,4% опитаних. Дещо несподіваним виявився той факт, що на ставлення до моди не справляють особливо помітного впливу ні місце проживання, ні рівень прибутків.

Специфіку відображення матеріальної і духовної культури болгарського народу в його загадках розглянув співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського А. Єрьома. Говорячи про сучасне побутування загадок, доповідач відзначив перерозподіл функцій, зумовлений зміною суспільних відносин і специфікою цього жанру. Суть перерозподілу полягає передусім у тому, що загадка поступово втрачає роль складової частини обряду і набуває дедалі більше розважальних ознак, а також переходить у сферу дитячого фольклору.

Виховній ролі іншого фольклорного жанру присвятив свою доповідь «Народна казка: соціальний ідеал справедливості» співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського В. Шабліовський. Цілісність буденної свідомості на рівні народної казки, відзначив він, виявляється в тому, що вона володіє не лише функцією відображення буття, а й виконує одночасно ціннісно-орієнтаційну функцію. Взагалі усна народнопоетична творчість — казки, пісні, прислів'я — є своєрідним сховищем змісту буденної свідомості, це різні рівні систематизації і організації буденних знань народних мас.

Проблеми розвитку української радянської опери 20-х років у контексті становлення радянської художньої культури було висвітлено у доповіді наукового співробітника ІМФЕ ім. М. Т. Рильського М. Беляєвої. Українська опера першого десятиліття Радянської влади в цілому успішно вирішила завдання по створенню принципово нового типу героя — колективу, народної маси та розробці елементів національного оперного стилю, виходу на більш масову аудиторію.

Зв'язок митця і аудиторії проаналізувала у своїй доповіді «Сценографічне вирішення вистави і глядач (на прикладі останніх робіт Д. Лідера)» аспірантка ІМФЕ ім. М. Т. Рильського О. Ковальчук. Дослідження творчого процесу в театрі показує, що поєднання дієвої сценографії і режисури у виставі створює особливу енергію образу, здатного впливати на глядача, чиї установки також значною мірою складають образ вистави.

Виховну роль натюрморту (на прикладі українського радянського живопису) розкрив аспірант ІМФЕ ім. М. Т. Рильського Е. Димшиць. Він відзначив пожвавлення інтересу до цього жанру за останне десятиліття, що, на думку доповідача, пояснюється тяжінням сучасного мистецтва до більшої різноманітності тем, образів, творчих індивідуальностей, зростанням інтересу до специфічних можливостей окремих жанрів в естетизації, гармонізації середовища, підвищенні загальної культури глядача. Тема доповіді аспіранта Інституту філософії АН УРСР М. Молчанова — «Рок—музика в системі ідеологічних відношень та проблеми естетичного виховання молоді». Автор вважає, що назріла необхідність методологічного осмислення цього явища, в тому числі ідеологічних функцій рок-музики.

Заключний день роботи конференції був присвячений темі «Художній процес і розвиток соціалістичного суспільства». Науковий співробітник Інституту філософії АН УРСР В. Козловський виступив з доповіддю «Культурно-історична зумовленість мистецького твору», в якій обстоювалася думка, що твір мистецтва є складовою не тільки сучасних соціокультурних процесів, він включений у значно ширший культурно-історичний контекст, поза яким неможливе повноцінне вивчення мистецтва та його взаємин з аудиторією.

Звичаї, обряди і норми культури минулого становлять науковий інтерес з погляду їх використання як будівельного матеріалу при створенні культури соціалістичного і комуністичного суспільства. Про це говорив у своїй доповіді «Роль традиційної культури в створенні культури соціалістичної» співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського В. Балушок. І надалі роль традиційних засобів в акумуляції і діахронній трансмісії культури зростатиме.

Цю думку доповідача підтримала і співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського О. Немкович. Вона наголосила на необхідності активізації пошуків в галузі методології мистецтвознавчого і культурологічного дослідження, враховуючи при цьому здобутки попереднників.

Роль української радянської масової пісні 20-х років у становленні нового способу життя висвітлила викладач Полтавського музичного училища ім. М. В. Лисенка Г. Дзюба. Легендам та переказам про Велику Вітчизняну війну присвятила свою доповідь студентка філологічного факультету Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка Н. Пазяк. Проблема вивчення народної прози про Велику Вітчизняну війну належить до числа малодосліджених у сучасній фольклористиці: досі не визначено різновиди жанрів, не висвітлено їх поетику. За своєю сутністю ця проза є якісно новим етапом у радянському фольклорі, проте основою її формування були традиційні жанри. Важливим завданням є

вивчення зон розповсюдження, процесу функціонування та впливу фольклору воєнної пори, який відіграв почесну роль у перемозі над фашизмом.

Значення архітектурної культури 1930—1950-х років для розвитку сучасного будівництва розкрила аспірантка Науково-дослідного інституту теорії, історії і перспективних проблем радянської архітектури Т. Жаворонкова. Ніколи раніше ансамблеві вирішення не мали таких глибоких ідейно-художніх передумов, як у будівництві соціалістичних міст, що розгорнулося в 1930—1950-і роки. Для цього часу властивий пошук відповідних ідейному змісту епохи нових матеріально-технічних можливостей будівництва, форм архітектурно-художньої виразності.

З доповіддю «Форми побутування і тенденції розвитку сучасного гончарного промислу Лівобережної України» виступив старший науковий співробітник Музею народної архітектури та побуту УРСР О. Пошивайло. Він відзначив, що основною прогресивною формою організації гончарного виробництва залишаються гончарні майстерні (цехи, заводи), що функціонують у кількох осередках гончарства (Опішня, Олешня, Глинськ). Проте і на їх роботі позначилася недооцінка специфіки народного мистецтва, ототожнення художнього промислу з виробничою діяльністю промислових підприємств, стилізація під народне. Ці та інші негативні тенденції ведуть до нівелювання традиційних прийомів роботи, форм посуду, орнаментальних систем, тобто всього того, що складає основу і цінність художнього промислу. У зв'язку з цим необхідно переглянути застарілі погляди на статус і завдання промислів, вдосконалити їх організаційну структуру.

Головна увага у виступі завідуючого сектором Музею народної архітектури та побуту УРСР О. Петросюка «Синтез мистецтв і завдання гуманізації житлового середовища» була зосереджена на архітектурних композиційно-образних умовах реалізації гуманістичних функцій монументального мистецтва. Було зроблено висновок про необхідність розробки архітектурно-художньої концепції простору житлових районів.

Проблеми збереження та музеєфікації пам'ятників археології на Україні були порушені у виступі завідуючого сектором Музею народної архітектури і побуту УРСР В. Останіна. На прикладі вітчизняного та зарубіжного досвіду музейного будівництва висвітлено основні принципи формування археологічних музеїв-заповідників та музеїв, що є провідними формами збереження і показу археологічних пам'ятників.

Трансформації традиційної народнопісенної символіки в сучасній українській поезії (60—80-і роки) присвятила свій виступ співробітниця ІМФЕ ім. М. Т. Рильського Т. Шевчук. Для українського фольклору, підкреслила вона, характерна розгалужена система символів (символічні предмети, картини, ситуації). Цю традицію сприйняла і розвинула українська література. І сьогодні майстрів слова приваблює символіка народної лірики— не в останню чергу тому, що вона збагачує арсенал засобів впливу на читача, його духовний світ, інтенсивність використання бази його асоціативного сприйняття.

Проблема взаємодії традиції і новаторства в об'ємно-просторовій структурі історичного міста (на прикладі Києва) була основною в доповіді аспірантки Науково-дослідного інституту теорії, історії і перспективних проблем радянської архітектури І. Мицик.

Роль телебачення у розвитку соціокультурних процесів розглянув режисер Українського телебачення В. Зінченко. Він зазначив, що телебачення є грандіозним експериментальним цехом культури на базі науково-технічного прогресу, місцем, де випробовуються нові моделі соціокультурного буття, реалізуються можливості, які відкриває перед людиною соціалістичне суспільство.

Робота конференції підтвердила зростання зацікавленості молодих науковців процесами, що відбуваються нині в художній культурі нашого суспільства, потребу осмислення найважливіших і найгостріших суперечностей, що склалися в цій сфері суспільного життя.

С. В. ТРИМБАЧ

Київ

СВЯТО ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА

Півстоліття тому, влітку 1936 року в Москві відбулася перша Декада української літератури і мистецтва. В Центральному парку культури і відпочинку ім. Максима Горького була відкрита перша виставка українського народного мистецтва, яка репрезентувала тисячі різноманітних виробів понад 600 майстрів, виготовлених у 164 селах і 57 артілях системи Промкооперації республіки. Багато учасників виставки були відзначені урядовими нагородами, удостоєні почесних звань. Серед них — Надія Білокінь, Параска Власенко, Наталія Вовк, Ганна Павленко, Тетяна Пата, Марія Приймаченко, Ганна Собачко, Марія Щур та ін.

В аванзалі виставку відкривали десять панно, присвячених найважливішим галузям народного мистецтва — килимарству, гаптуванню, різьбярству, плетінню з лози, настінному розпису, гончарству, ткацтву, столярній справі. Особливе враження справляли рушники і килими, оздоблені простими й водночас вишуканими орнаментами і соковитими узорами. Значну частину килимів-гобеленів виготовили народні майстри за ескізами видатних художників — Василя Касіяна, Михайла Дергуса, Анатолія Петрицького, Івана Падалки, Василя Седляра. Велику майстерність виявляли народні умільці у керамічних виробах, розписі посуду, виготовленні скульптури малих форм — Анастасія і Ярина Герасименко, Іван Гончар та інші.

Знайомив з виставкою короткий путівник, виданий у Москві. Його обкладинку прикрашав кольоровий відбиток з гравюри художника К. Козловського, створеної за малюнком колгоспниці, учасниці виставки Ганни Павленко.

Тоді ж було випущено збірник «Українська народна пісня» (обсягом у 650 сторінок). Він складається з чотирнадцяти тематичних розділів: пісні про кріпацтво, козацтво, чумацтво, рекрутство і царську солдатчину, родинне життя, кохання, колискові і дитячі, окремо сатиричні, гумористичні, жартівливі, а також пісні літературного походження (на тексти Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Євгена Гребінки, Леоніда Глібова, Степана Руданського) та зразки пісень революційного підпілля і народні пожовтневої доби — «Пісня про Леніна» в літературній обробці Максима Рильського, музика Левка Ревуцького.

Кожний розділ збірника починається з нового аркуша. Його назва оригінально оздоблена візерунковим картушем з елементами народного декоративного орнаменту. Подібні мотиви використані для заставок і кінцівок до кожної окремої пісні, представленої паралельно нотами і текстом. Майстерно виготовлені суперобкладинка та малюнок на оправу Параскою Власенко. Малюнок форзаца і футляра зробила Ганна Пилипенко. В оформленні книги також взяли участь Надія Білокінь, Тетяна Пата, Ганна Павленко, Ярина Пилипенко. Більшість малюнків виконано за зразками народної творчості під керівництвом професора В. Кричевського. Полотняна оправа кожної книжки (п'ять тисяч примірників) дбайливо вишита руками колгоспниць з Харківщини. Нині один примірник цього видання експонується в Державному музеї книги і друкарства УРСР.

М. М. ГЛАМАЗДА

Київ

ХОРОВІ КОНЦЕРТИ В КИЄВІ

Кому з нас не відомо, яке велике враження на слухача робить пісня, якщо вона виконана щиро й натхненно, на високому мистецькому рівні. Під таким враженням були всі, хто побував на концерті народної самодіяльної хорової капели АН Латвійської РСР, що відбувся на початку травня минулого року в Будинку вчених АН УРСР. Дещо згодом в кінці червня кияни мали можливість послухати спів болгарського самодіяльного хору. Ці виступи справили незабутнє враження на слухачів. Вони були справжнім святом братніх культур на українській землі, де задушевно лунали українські, російські, латиські та болгарські народні пісні, а також твори визначних композиторів світу.

Особливо хочеться зупинитись на концертах болгарського хору, які відбулися в Колонному залі імені Лисенка Київської державної філармонії. Самодіяльна хорова капела «Дунайські звуки» заснована 1936 року при Зразковому народному клубі «Ангел Кенчев» в м. Русе. Сьогодні в хорі 120 співаків. За свої заслуги в 1962 році він нагороджений орденом Кирила й Мефодія II ступеня.

Хор — лауреат усіх республіканських та ряду міжнародних фестивалів. Йому присвоєне звання «Взірцевий хор». Цей прекрасний колектив, витонченої виконавської вокальної культури, неодноразово одержував призи на міжнародних конкурсах, що проходили в Радянському Союзі (Москві, Ленінграді, Києві, Тбілісі, Єревані, Талліні, Ризі), а також в Угорщині, Румунії, Польщі, Австрії, Англії, Греції, Франції.

У репертуарі хору болгарські народні пісні та твори видатних композиторів — «Дев'ята симфонія» Л. Бетховена, «Реквієм» Дж. Верді, «Стабат Матер» Дж. Россіні, «Реквієм» В. Моцарта, «Іван Грозний» С. Прокоф'єва. Усі ці твори виконувалися із симфонічними оркестрами у ряді міст Болгарії та за її межами — Румунії, НДР, Франції. Цікаво відзначити, що на запрошення французького радіо ораторію С. Прокоф'єва «Іван Грозний» хор виконував у 1984 році разом з оркестром «Національ де Франс» і хором Паризького радіо. Диригував всесвітньо відомий італійський диригент Рікардо Муті.

26 червня Колонний зал імені Лисенка Київської державної філармонії заповнили любителі музики і хорового співу. На сцені Державний академічний заслужений симфонічний оркестр УРСР. Затамувавши подих, зал слухає «Дев'яту симфонію» Л. Бетховена. Велично звучить твір у виконанні оркестру під вправною рукою художнього керівника і головного диригента народного артиста УРСР Ф. Глущенка. У фіналі на сцену під оплески виходять артисти з братньої Болгарії. Від імені господарів їх тепло вітають народний артист УРСР С. Козак та заслужений артист УРСР В. Мальцев. Звучить могутня мелодія четвертої частини твору «Ода радості». Наступного дня у філармонії виступала хорова капела «Дунайські звуки». Художній керівник капели — заслужений артист Болгарії, диригент Софійського оперного театру М. Ангелов, концертмейстер — Ж. Бенун.

Концерт розпочався величальною «Піснею про Батьківщину» В. Стоянова. В його програмі чимало обробок народних пісень: «Дем'ян танок водить» А. Марфова, «Нестенарська» М. Голенинова, «Тобі співаємо» П. Динаєва, «Бре, Петрунко» Ф. Кутева, «Дафино вино», «Херувимська пісня» № 2 Д. Христова. У цей вечір величаво й прекрасно прозвучали «Реквієм» Дж. Верді, «Алілуя» Г.-Генделя, «Вступ до опери «Мойсей» і «Стабат Матер» Дж. Россіні.

Артисти тонко передали дух болгарської пісні, пройнялися її глибинним змістом, що відлунює сивою давниною, героїкою народних месників-гайдуків, які мужньо боролися за соціальне й національне визволення рідного краю. Слухачів зачарували заду-

шевні мелодії самобутнього болгарського пісенного фольклору, його своєрідна гармонія то унісонна, то багатоголосна, яка так натхненно й художньо-витончено зазвучала у виконанні митців.

Особливе пожвавлення відчулося в залі, коли виконувались українські та російські пісні — «Києве мій» І. Щамо, «Зимова дорога» В. Шебаліна, російська народна пісня «Донці-молодці» в обробці О. Свєшнікова, а також знаменита російська народна пісня, яка захоплювала М. Горького і була улюбленою в репертуарі Ф. Шаляпіна, «Дубинушка». Вона була виконана в обробці А. Новикова.

Окрасою концерту був спів солістки Софійського оперного театру В. Попової. Слухачів полонив не лише її чарівний голос, але й надзвичайна скромність і та зовнішня привабливість, яка так гармонійно поєднувалась з багатим мистецьким обдаруванням.

Після виступу хору народний артист УРСР С. Козак від імені присутніх подякував друзям з Болгарії за прекрасний концерт, наголосивши на великій ролі пісні в житті народу.

Прощаючись з друзями з Болгарії, С. Козак наголосив, що велику добру справу роблять вони, пропагуючи пісню, бо це не тільки велика насолода всім — і тим, хто виконує, і тим, хто слухає. Це щось більше. Адже пісня — це голос любові, голос дружби, голос миру між народами.

З Києва болгарський хор виїхав до Макарівського району Київської області, щоб і там цілющою піснею підбадьорити людей, які зазнали великого горя у зв'язку з аварією на Чорнобильській АЕС.

За своє високе мистецтво хоровий колектив «Дунайські звуки» до своїх багатьох нагород прилучив у Києві ще одну — Почесну Грамоту Президії Верховної Ради Української РСР. То нехай же «Дунайські звуки» і надалі приносять людям втіху, звеселяють і єднають їхні серця, дають наснагу в їхньому житті.

М. В. ГУЦЬ

Київ

ВИСТАВКА ТВОРІВ ТРЬОХ НАРОДНИХ МАЙСТРІВ

У невеликому адміністративному приміщенні Музею народної архітектури та побуту УРСР по вулиці Енгельса влаштовуються цікаві виставки. Їх популярність пояснюється добре організованою експозицією.

От і нещодавно тут відбулася виставка робіт трьох народних майстрів з різних регіонів. З Івано-Франківщини представляла вишивку майстер народної творчості Михайлина Сабадаш, кераміку — Олександра Селюченко (Опішня) і Володимир Борозенець з Києва.

На цій виставці експонувалися нові зразки вишивки Михайлини Сабадаш. Майстер добре знає специфіку вишивок різних регіонів України— техніку виконання, малюнок та колірне вирішення, що і відчувається в її роботах. Асортимент виробів дуже великий і різний — вишиті плаття, сорочки (чоловічі та жіночі), рушники, скатерки, серветки, наволочки, портьєри. Оригінальні сорочки за мотивами космацької вишивки. Малюнок немов бісером «викладено». Вишукані співвідношення більших форм до менших, але при цьому зберігається чіткість конструкції геометричного орнаменту. Майстер досконало знає різні техніки вишивання. Мало хто з молоді шиє так званою «низзю», або «низинкою». Це складна і дуже копітка техніка, але які ж чудові, вишукані, немов графічні, малюнки виходять на виробах. Сорочка або рушник, виконані цією технікою, відрізняються особливою красою. Найчастіше і низзю і низинкою шиють одним кольором — чорним. І де-не-де як цяточку вшиють маленьку деталь червоним чи жовтим кольором. Цією складною технікою вишита, зокрема, скатертина.

Глянувши на твори Олександри Селюченко одразу відчуваєш Опішню, стародавню полтавську землю, яка прославилася майстрами кераміки, вишивання та килимарства. Ціла плеяда відомих керамістів і зараз працює в Опішні. Твори О. Селюченко вишукано прості, мають м'які плавні форми. Якщо це коні, то вони немов пливуть по луках. Якщо «баріні» або «кавалери», а їх багато, то в них якась гостра повага до себе, спокій у руках, велич. З добрим гумором майстер виконує ці невеличкі керамічні твори, використовуючи всього два-три кольори, що доповнюють образне вирішення твору.

Володимир Борозенець бере участь у виставках декоративного мистецтва десь 5—6 років. Його роботи — це скульптурки натурального кольору жовто-червоної обпаленої глини. Немає в творах доповнюючого кольору. Майстер уміє наділити героя свого твору характерними рисами. Це яскраво

В. Т. Борозенець. Свинарка. Кераміка. Київ. 1981.

простежується в роботах «Чорт та Вакула», «Чорти» та інші за творами М. Гоголя. Образно, з добрим відчуттям гумору В. Борозенець відобразив сцени українського ярмарку («Куди їдеш, Явтуше», «На базарі», «Циганський торг»). Окремий цикл складають його роботи, присвячені подіям війни. Хоч у ті роки було багато тяжкого в солдатських буднях, але завжди знаходилось гостре гумористичне слово. Так він і відобразив своїх героїв у творах «Грай, мій баяне», «Повар», «Солдат відпочиває», «Гопак».

Виставка творів трьох народних майстрів мала великий успіх у киян завдяки таланту і працелюбності авторів та великій шані до народного мистецтва організаторів виставки.

Л. Є. ЖОГОЛЬ

Київ

НА СВЯТІ РЕМЕСЕЛ ТА ФОЛЬКЛОРУ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ

Ще не стихли останні акорди мистецького свята «Вересневі струни» на Прикарпатті, як мешканців обласного центру порадували яскраві афіші, що сповіщали про свято ремесел та фольклору.

Цьому заходу передували масові народні свята та гуляння, проведені в усіх районах Івано-Франківщини. Вони стали прекрасною формою дозвілля, виявленням творчого потенціалу народної культури в сфері етнографії і фольклору, самобутніх джерел масової творчості.

Культосвітні працівники Прикарпаття обрали місцем проведення обласного свята Парк культури і відпочинку ім. Т. Г. Шевченка. Сюди зібралися самодіяльні митці з усіх історико-етнографічних регіонів області — Гуцульщини, Бойківщини, Покуття, Опілля.

Учасники свята демонстрували поширені на Івано-Франківщині види прикладного мистецтва — вишивку, ткацтво, різьбу, гончарство, бондарство, кушнірство, шевство, лозоплетіння, художнє в'язання, писанкарство тощо. Майстри показували традиційні процеси виготовлення народних виробів. З цікавістю відвідувачі спостерігали за роботою народної майстрині села Войнилова Софії Гресько, яка працювала за гончарним кругом. Кольорами веселки вигравали узори космацьких писанок Анни Чонтуляк, милували око чепурні постоли (жіноче взуття), виготовлені Михайлом Юсипчуком, вишивка Олени Васкул з Косівщини. Із захопленням, особливо малеча, спостерігала, як «оживають» дитячі іграшки — вироби із сиру — в Марії Матвійчук з с. Брустурова. Степан Козак показував, як із звичайної лози можуть народжуватися кошики, Євдокія Капустинська з Бортників Тлумацького р-ну — демонструвала виготовлення витинанок.

Справжнє свято не обходиться без співів, музики, танків. Перед глядачами виступили фольклорно-етнографічні колективи, хорові капели, троїсті музики, окремі виконавці. Вони показували тематичні композиції, фрагменти традиційних обрядів — зокрема весілля у постановці аматорів із с. Нижнього Березова, гагілки та інші пісні, пов'язані з порами року, у виконанні фольклорних ансамблів із Снятинщини та Городенківщини, фольклорно-етнографічну композицію «Вечорниці» у постановці учасників художньої самодіяльності с. Чесників Рогатинського р-ну тощо.

Присутні на святі мали можливість скуштувати традиційні народні страви — борщ із печеною картоплею, кулешу із бринзою, бануш.

Це свято стало не тільки підсумком, а й вагомим стимулом до подальшого розвитку кращих зразків етнографії та фольклору.

Л. Д. ВАРДЗАРУК

Івано-Франківськ

З НАШОЇ ПОШТИ

МАЙСТЕР ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ ЯКІВ ПАДАЛКА

Цього року Яків Іванович Падалка розміняв сьомий десяток. Народився він на Сумщині, в селі Межиріччі. Змалечку з захопленням придивлявся до роботи свого діда та батька, що були гончарами.

Гончарів у Межиріччі жило чимало. Село ніби на два світи ділилося — до одного належали ті, що хліб ростили, до другого — ті, що глину місили. Між собою тих двоє світів ніколи не доходили цілковитої згоди. Хлібороби казали, що їхнє діло головне і що лише вони землю по-справжньому цінують і люблять. А гончарі доводили, що земля тільки їм дива свої відкриває та виказує, і тільки їм дано глибинну її суть збагнути. Хто правий?

Історія розсудила так: у тих книгах, де зафіксовано імена видатних людей, поруч з славетними хліборобами значаться й талановиті гончарі.

У «Словнику художників України» (1973 р.) є прізвище Федота Романовича Падалки, який у 1887 році на виставці кустарів у Харкові був нагороджений срібною медаллю за посуд особливої, витонченої форми, незвичайного кольору. Поруч з іменем Федота Романовича — ім'я його правнука, Якова Івановича Падалки.

Твори Якова Івановича можна побачити в багатьох музеях — у Києві, Полтаві, Чернігові, Сумах. Вони експонувалися на виставках у Франції, Швеції, Фінляндії, Уругваї.

Самобутній почерк майстра визначають несподівана форма предметів, пластичне багатство композиції. Він створив цілі серії, простіше сказати — сім'ї кумедної звірини і фантастичних птахів, скульптурні композиції за мотивами творів Івана Котляревського («Наталка і возний», «Еней у пеклі»), Лесі Українки («Мавка і Лукаш», «Той, що греблі рве», «Лісовик»). Оригінальні його свічники, кумаиці, попільнички, горнятка паровані.

Дуже веселі козаки, ліплені за «Енеїдою», — вони лукаво всім підморгують. А лев так сердито на вас косує, і хоч він хижий і страшний, але по натурі своїй лагідний, те ви враз зрозумієте, бо, взагалі, усе, що виходить з-під рук Якова Івановича, завжди перебуває в доброму гуморі: творам своїм передає він у спадок жартівливо-ліричну, ласкаво-романтичну вдачу.

Ось красивий, тонкої форми, барвисто-синій глечик. Він так і проситься до рук. Виразно проступають літери: «Напийся і не облийся». А в шийці глечика продовговаті дірочки. Як же не облитись? Покумекайте, люди добрі, прндивіться: глечик з хитринкою! На обідкові, збоку, маленька дірочка, біля ручки — друга. Затиснеш оцю дірочку пучкою, і з першої сміливо пий воду, навіть не перехиляючи глечика.

Яків Іванович незмінно добрий у своєму мистецтві. І ще він кожною своєю річчю обов'язково хоче бути корисним людям. Птахи його й звірі не просто прикраси, вони — то куманці різних розмірів, то глечики, сільнички, підсвічники. Ось «Риба-химера». По боках її отвори для ручок, олівців, на спині можна ставити чашки. Зручна річ і красива. Як і всі інші. И кожна несподіваної форми, а часто й несподіваного кольору — сиво-зеленого, синьо-рожевого, сріблясто-сталевого. Речі всі порожнисті всередині, тому легкі й витончено красиві.

Живе Яків Іванович у Віті-Поштовій Києво-Святошинського району на Київщині. Живе під самим лісом. У гарній його хаті все зроблено власними руками. Керамічні плитки, якими обкладено для зручності окремі місця на кухні та в кладовці, такі барвисті, такі на них симпатичні жар-птиці, такі веселі квіти, що мимоволі всміхаєшся їм.

Сад коло хати садив і викохував Яків Іванович разом з дружиною Марією Савівною, яка багато років працювала у Віті-Поштовій вчителькою, та двома синами. Сини повиростали, живуть тепер окремо, а у Якова Івановича, як і тоді, коли вони були маленькими, купа глини на подвір'ї біля будиночка-майстерні, де випалювальна піч, гончарний круг, лавки, горшки і горшечки, риночки, куманці...

— Отак і не зраджували ніколи гончарству та глині? — запитую його.

— Пробував — не вдалося, сміється Яків Іванович. — В армії чудову здобув спеціальність — механіка. З цією спеціальністю мені, звільненому в запас, на кількох київських заводах роботу пропонували. А я поруч, що під Києвом, то оце тут, у Віті-Поштовій, артіль гончарів організувалась, а діло в них не дуже клеїться, — і полетів сюди, як на крилах. Озвалося дідове й батькове ремесло в

мені, з малолітства я глину копав, носив, просівав, місив, промивав, цідив, м'яв, ліпив. Скільки я змалечку свистунців виліпив! Тато миски й горщики, а я — свистунці. Веселі, голосисті виходили в мене свистунці. Ідемо якось з батьком. За село вийшли. «Ану, сину, — каже батько, — набери оцих камінців у торбину. Спробуємо...». Дробив я ті камінці вдома, розтирав на порошок, пересіював той порошок на решеті по багато разів. Важка робота! Мені вона велику істину відкрила: справді красиве народжується в труді до сьомого поту!

— Порошок з тих камінців згодився?

— Додав його батько до глини, наробив мисок, то всі гончарі збіглися: «Де такої глазурі дістав?»

— Талант мав батько. У вас він озивається...

— Талант, кажете? То звичка до праці в мені озивається. До красивої праці. До праці з вигадкою, пошуком, експериментом. В артілі я працював доти, доки не прислали штампувальну машину. Як перейшли на штамп, занудьгував я. Підказали мені: є в Києві Софіївська керамічна майстерня, там гончарі потрібні. Знайшов. Дивлюсь, за гончарним кругом один чоловік, другий... «Чого, чоловіче, треба? — мене запитують. — Може, за круг сядеш?»— всміхаються. «А чого ж, сяду»,— кажу. Сів і — забув про все на світі. Дивлюсь — коло мене всі стоять.

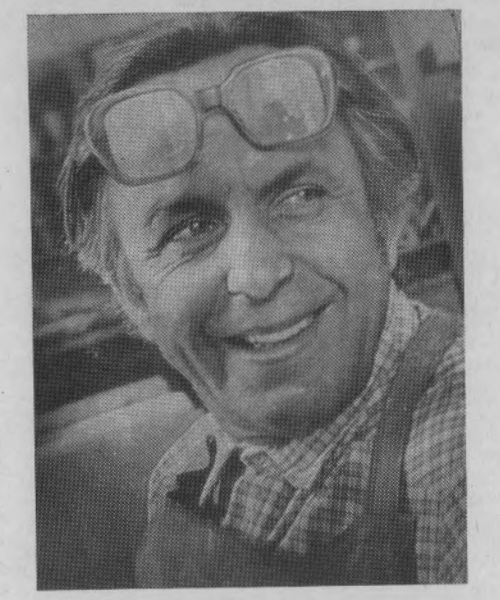
Керамічна майстерня, про яку розповідає Яків Іванович, — це лабораторія архітектурної художньої кераміки Київського зонального інституту типового та експериментального проектування. Він у ній працював з 1968-го по 1986 рік. Працював творчо, талановито. В багатьох прекрасних будовах Києва є речі, деталі, зроблені руками цього чудового майстра. В Будинку кіно, наприклад, у готелях «Київ», «Русь».

На підвіконні в його хаті помічаю продовгуваті керамічні плитки. Вони ніжних, пастельних кольорів. Уявляю, яким красивим буде приміщення, оздоблене цими плитками!

— Дорого, певно, обходяться? — запитую.

— Ні, відповідає Яків Іванович, — вони значно дешевші за ті плитки, які випалюються, до яких ми звикли. Тільки виробництво їх потребує чистої, тонкої роботи. Найменше відхилення від рецепта — і плитка не вдасться.

Про Якова Івановича писали газети. Є статті про його творчість і в журналах. Один з авторів назвав його дуже ефектно:



Я. І. Падалка. Фото. 1986.

Я. І. Падалка. Слоник. Кераміка. 1986.

«чарівник глини та вогню». А він не чарівник. Він просто великий трудівник. Людина талановита і дуже добра. Закохана у ліс і квіти. Їх багато росте коло його хати. І є в нього мрія: в саду, під деревами, серед зелені й квітів «оселити» різних звірят, пташок. Вони прийдуть сюди з казок, а якими їм бути, підкаже багата уява чудового майстра.

Київ *Л. Я. ШАХОВА*

КИЛИМАРНИЦЯ МАРИНА ГОРДОВА

Твори Марини Мукіївни Гордової з'явилися на виставках в останнє десятиріччя. Марина Мукіївна показує безліч ескізів, в яких вона обдумує, зважує, порівнює, а вже потім виготовляє останній варіант. Так для тематичного килима «Канівський музей народного декоративного мистецтва» було виконано кілька зразків. В останньому центрі в обрамленні українського орнаменту знаходиться монументальний силует музею. Її ткані гобелени, або як їх вона називає, ряднини, сповнені філософського змісту художньо довершені. На одному з них зображено портрет Т. Г. Шевченка, на іншому — хата поета вся в соняхах. У доробку майстра є великий

самотканий рушник, вишитий хрестиком червоно-чорними нитками. Основний мотив декору на рушникові — червона калина та вірш

Щасливою годиною
В Тарасовім краю
Милуюся калиною,
Рушник вишиваю.
Подивися на свій Канів,
На Черкаське море.
Чи почуєш дзвін кайданів,
Чи побачиш горе.

Килимок «Як рідні сестроньки», присвячений 325-річчю возз'єднання України з Росією, та інші роботи є зразками традиційного ткання в смужку, що дуже поширене майже в усіх районах України. Ці витвори передані музею на Тарасовій горі.

На одній з республіканських художніх виставок профспілок експонувався гобелен М. М. Гордової. На темно-коричневому тлі яскраво-жовте сонце, на ньому кармінно палахкотять маки на тендітних ніжках з зеленавим зубчастим листям, а під ними вірш:

Чи сонце маки багрянить,
Чи розмальовує природа,
Чи, може, кров людська горить
У віках пролита за свободу.

Цей гобелен М. М. Гордова присвятила своєму батькові М. І. Чорноморцю, який в громадянську був порубаний шаблюками білобандитів. Майстер гончарства рано помер від тяжкої праці і невигойних ран, залишивши двоє малолітніх діток.

Закоханість у мистецтво вишивки та ткання передала Марині Мукіївні її мати. В родині ткали та вишивали, в селі майже в кожній хаті вишивали у часи дозвілля та на досвітках, стиха співаючи задушевно-сумовитих пісень про кохання та дівоче щастя. З теплотою згадує Марина Гордова сільську ткалю Василину Головко, в якої вона багато чому навчилася. Її роботи ще до війни були на різних виставках.

М. М. Гордова продовжує кращі традиції українського килимарства. Нині в Музеї народної архітектури та побуту УРСР в Києві представлені два великих килими. Перший «Сонячна Україна» характерний охристо-золотистим тлом, по якому палахкотять червоні квіти, обрамлені темно-червоною каймою і золотистим листям. Другий «Червона калина» відзначається темним тлом, по якому розкидані кетяги червоної калини і білі суцвіття калинового квіту. Його обрамляє вохристо-червоне калинове листя. В цьому ж музеї експонуються її три налавники і сім доріжок.

С. В. ЛАТАНСЬКИЙ

Запоріжжя

МАЙСТЕР ВИШИВКИ ОЛЬГА КУРИК

Вишивальний цех Міліївського будинку побуту Вижницького райпобуткомбінату очолює Ольга Антонівна Курик. Вперше її роботи здобули визнання 1972 року. На обласному конкурсі мод у Чернівцях гофрована спідничка і барвисто вишита сорочка, виготовлені майстром, одержали перший приз. Про О. А. Курик були організовані передачі по радіо, надруковані матеріали в пресі. Почали надходити все нові й нові замовлення. Вона виготовила костюм для Софії Ротару до Міжнародного конкурсу «Золотий Орфей», що відбувся у Варні, у дні Всесвітнього фестивалю молоді в Болгарії. Майстер вклала все своє вміння і фантазію в убрання для співачки, і буковинські орнаменти засяяли на ньому барвами веселки, що дуже їй імпонувало при виконанні пісень рідного краю.

Ольга Антонівна виконує замовлення для Заслуженого Буковинського ансамблю пісні й танцю Української РСР та Заслуженого народного самодіяльного ансамблю танцю Української РСР «Ятрань». Характерно, що і буковинські і полтавські костюми оригінально і якнайповніше відображають колорит даних місцевостей.

Велика творча дружба єднає її з відомим народним самодіяльним ансамблем танцю «Смеречина» Вижницького районного будинку культури. Керівник цього ансамблю заслужений працівник культури Української РСР Валерій Васьков знаходить у Ольги Антонівни постійну підтримку у виготовленні замовлень для свого колективу. А їх багато, адже ансамбль протягом багатьох років успішно здійснює закордонні виступи на фольклорних конкурсах у Чехословаччині, Польщі, Югославії, Франції. Він учасник Всесвітнього фестивалю молоді в Москві. О. А. Курик володіє не лише специфікою крою, особливостями орнаментики і секретами колористики, вона знає також вимоги сцени. Тому виготовлений нею одяг елегантний і танцюристи почуваються себе в ньому добре. Нерідко приїжджає на концерти, щоб поглянути, як виглядає її робота на сцені. Траплялося, що після концерту забирала вбрання для усунення виявлених недоліків.

О. А. Курик уважна і доброзичлива до своїх співробітників. Вона охоче ділиться з ними багатим досвідом, особливо із закоханими у мистецтво вишивки та кравецтва. Наставниця довіряє своїм вихованцям складні процеси виконання — добір кольорів, вирішення орнаменту та крою і вимагає, щоб усе було зроблено досконало, елегантно, з дотриманням народних норм крою та шиття. Під її керівництвом вони набувають досвіду і стають хорошими майстрами. Однак майстер строгий і вимогливий. У колективі доброзичлива, ділова атмосфера. Замовлення надходять з багатьох куточків України і Молдавії.

Праця О. А. Курик відзначена високими урядовими нагородами — орденом Знак Пошани і Трудового Червоного Прапора. Її удостоєно почесного звання «Відмінник служби побуту України» 1967 р., «Майстер першого класу служби побуту Української РСР» 1973 р., «Майстер вищого класу Союзу РСР» 1977 р. Вона — ударник комуністичної праці дев'ятої та десятої п'ятирічок. На шестидесятиріччя Ольги Антонівни приїхало багато шанувальників її таланту. Серед них заслужений Буковинський ансамбль пісні і танцю Української РСР на чолі з народним артистом УРСР, лауреатом Шевченківської премії Андрієм Кушніренком.

А. Ф. ЯКІВЧУК

Чернівці

СВІТ ОБРАЗІВ ВАСИЛЯ ШПАКА

Як відомо, процес формування художнього образу — складний і до кінця не збагненний навіть у наш час — науково-технічного прогресу. Донедавна окремі дослідники вважали, що такий він тільки у професіональних художників. У народного ж майстра, нібито, творча лабораторія простіша, доступніша для проникнення. І це тому, що народний майстер творить у руслі традицій, де естетичні принципи, закони формотворення, колористика, орнамент, матеріал — здавна апробовані середовищем, у якому він живе й працює, а впроваджувані ним інновації — не що інше, як життєво зумовлена закономірність постійного збагачення традицій усіх видів художньої творчості народу.

На виставках народного образотворчого мистецтва дедалі частіше експонуються твори, що за ідейним спрямуванням, глибиною розробки художнього образу та довершеністю виражальних засобів рівняються з роботами професіональних художників. Їх автори — народні майстри, які не мають спеціальної освіти, крім загальноосвітньої середньої школи або профтехучилища. Вони працюють надомниками в різних організаціях, найчастіше в системі Художнього фонду республіки; більш відомі виконують замовлення Міністерства культури УРСР. Народні майстри беруть участь у художніх виставках, часто — закордонних. Неабияке значення в їх ставленні до власної творчості відіграють засоби масової інформації, передусім — телебачення.

До деякої міри стереотипом такого народного майстра є Василь Дем'янович Шпак — різьбяр з Прикарпаття (з 1955 року працює в м. Трускавці). На його формування як митця вплинули всі названі фактори.

Професію червонодеревщика В. Д. Шпак набув у Яворівському профтехучилищі. Після його закінчення служив у лавах Радянської Армії. Перші кроки на обраному шляху допомогли йому зробити об'єднані в артілі ім. 9-го лютого в м. Трускавці різьбярі-лемки. Вони ділилися з ним багатим досвідом, розкривали тонкощі лемківської різьби з характерним для неї вигладжуванням поверхні виробів. Виготовляли в основному продукцію сувенірного призначення, переважно фігурки та композиції на теми карпатської природи. Вже через кілька років відчув бажання і можливість вийти за рамки цієї тематики, спробувати свої сили у розв'язанні більш значущих тем. Майстер вдається до літературних джерел, передусім української класики. В цей час (початок 1960-х років) з'являються його роботи «Кобзар», «Тарас Бульба» та інші. Вирізьблені ним композиції були не більш як спрощеними у своїй образній суті скульптурними ілюстраціями до відомих творів. З того, як сприйняли їх спеціалісти, В. Д. Шпак зрозумів, що навіть найдосконаліша його пластична інтерпретація літературного героя, не є справжнім мистецьким твором. Тільки активний зв'язок з життям, вміння побачити в ньому значимі явища можуть забезпечити успіх.

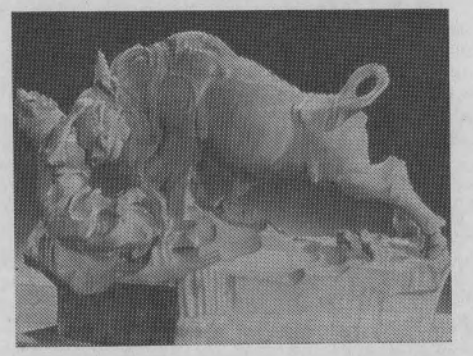
З кінця 60 — початку 70-х років на виставках з'являються його твори, в яких постають досить переконливі в своїй життєвій правді образи сучасників. Саме так вони засвідчують про себе в «Телятниці» (1967 р.), «Бокораші» (1969 р.), «Світло в нашому селі» (1970 р.), «Будівельницях» (1971 р.) та інших. Проте в окремих роботах ще відчутні елементи ілюстративності, які дещо спрощують образи. Наприклад, деталізований одяг жінок з підкреслено чіткими атрибутами праці в «Будівельницях», етнографічно достовірне вбрання бокораша та ін.

В наступних творах майстрові вдається зосередити увагу глядача на внутрішньому світі персонажів. Він прагне зовнішніми рисами виявити найсуттєвіші риси їх характер, глибше і об'єктивніше розкрити ситуацію. І, як правило, домагається цього композиційною побудовою, точно переданим жестом героя, виразом обличчя. Вже в таких творах як «Прометей», «Катерина», «Кобзар», «Мені тринадцятий минало» та ін. він досягає значних успіхів у виявленні внутрішнього стану своїх персонажів. Його завдання ускладнюється ще й тим, що розміри створюваних ним фігур невеликі. Об'єми голів, наприклад, рідко коли виходять за розміри волоського горіха. Отже, стає зрозумілою виконавська складність моделювання обличчя. Тут буде доречним зауважити, що В. Д. Шпак ніколи не вдається до інших знарядь, крім стамесок. Щоб осягнути задумане, він інколи шукає потрібної розв'язки в ескізі з пластиліну, глини — етапу в творчості народних скульпторів, практикованого дуже рідко. Цей процес дає йому можливість знаходити кращі варіанти композиційних розв'язок, передбачати хід інструмента в бруску, що має неабияке значення для роботи в дереві.

Статуетки, фігури композицій, створені В. Д. Шпаком впродовж останніх кількаднадцяти років, захоплюють виразом облич. Вони завжди виявляють почуття радості, щастя.

Герої його творів так чи інакше зв'язані з селом. Відчуття цього контакту йде не тільки від зовнішності персонажів, а

В. Д. Шпак. Династія лісоруба. Дерево, різьблення. 1972.



В. Д. Шпак. Поєдинок. Дерево, різьблення, 1978.

від переданого майстром природного їх стану, продиктованого зображуваною ситуацією. З побутом, психологією трудівників майстер зрісся з дитинства: народився і виріс в с. Чесновці на Черкащині. Тому такі переконливі, наприклад, образи двох селянок («Сусідки», 1975 р.), які вранці зустрілися біля колодязя і обмінюються новинами, пастуха, що пасе худобу («Перед полуднем», 1980 р.), візника, який сидить на возі з бідонами («З ферми», 1979 р.). І хоча такий спосіб транспортування молока вже давно не практикується, майстер відтворює його, щоб нагадати про інші темпи життя в недалекому минулому, про близькість до природи і дороге для нього та багатьох нинішніх жителів міст, які народилися в селі.

Багато років різьбяр В. Д. Шпак плідно і натхненно працює в анімалістичній тематиці. У різьбяра немає фігурок чи сценок із звірями і птахами, де б вони були зображені статично. І не тільки тому, що цього вимагали ситуації казок І. Франка, за мотивами яких він різьбив. Його олені, зубри, дикі кабани, кізочки, лисиці, півні, навіть монументально-величні орли передані в русі. Наприклад, у невеликих композиціях, створених за мотивами казок («Два півники горох молотили...», «Пан Коцький», «Лисиця і Півник», «Заєць та Їжак» та інші), майстер тонко передає ситуацію вмілим підкресленням характерів казкових героїв. Сповнені експресії і фігури вовка і зубра в роботі «Поєдинок» (1973 р.). Симпатії автора на боці зубра.

Створювані В. Шпаком образи в скульптурі надзвичайно правдиві. Це — результат тривалої, вдумливої, копіткої праці автора, відбору найбільш типового, характерного, а водночас — і глибокого знання анатомії, психології чи поведінки зображуваних. В. Шпак в своїх роботах широко використовує світлотіньові ефекти, створювані виступами, врізами, що чергуються з гладенькими площинами. Він ніколи не впадає в натуралізм. Більшість його творів позначена декоративністю.

Помітна роль у всіх його роботах відводиться підставці, яка трактується майстром як фрагмент конкретного середовища. Виявляє це він дуже умовно, здебільшого декоративно. Навіть усі бокові частини основи композиції різьбяр вкриває нарізами різних форм і пластичної активності, що посилює емоційність твору.

Ще одну характерну художню якість мають вироби В. Д. Шпака: фактура їх поверхні, залишаючись завжди «дерев'яною», має приємний для ока полиск. Це досягається технікою різьблення майстра. Тільки створювана стамескою температура при швидкості зрізу, що вимагає неабиякої вправності й не допускає похибок в обраному напрямку, надає поверхні такого привабливого полиску.

Починаючи з 1964 року, твори В. Д. Шпака демонструвалися на багатьох ювілейних художніх союзних та республіканських виставках, а також за кордоном — в Югославії (1979 р.), Монголії (1980 р.) та ін. Вони зберігаються в багатьох музеях республіки. Останні твори В. Д. Шпака відзначені дипломами. Дійсність постійно живить творчу уяву цього народного майстра. Трансформуючи в художні образи, він втілює її в свої скульптурні твори. Саме в цьому В. Д. Шпак вбачає своє покликання, свій основний громадянський обов'язок.

М. І. МОЗДИР

Львів

З давніх-давен хліб був і лишається головним продуктом харчування, основою життя і матеріального добробуту. Недарма хліб у народі називають святим, а працю хлібороба — однією з найблагородніших.

Тисячолітня землеробська культура створила велику кількість знарядь, різні способи обробітку землі, породила багато обрядів, звичаїв, вірувань. Хліб і зерно є символами щастя, здоров'я, достатку. З хлібом у минулому виходили зустрічати весну чи дорогих гостей, ішли до новонародженого, на новосілля. Зерном, як правило, засівають на Новий рік, обсипають на весіллі молодих тощо.

У всіх слов'ян землеробська культура має багато спільного. Це відбилося, зокрема, і в назвах виробничих процесів та знарядь. Спільнокореневими є слов'янські терміни: «рало», «серп», «коса», «жнива», «сніп», «хліб», «жито», «пшениця», «зажинок», «обжинок» і т. д.

Тема землі, хліба, хліборобської праці — одна з провідних у нашій художній літературі та мистецтві, в етнографічній та історичній науках. Важливе місце вона займає і в експозиціях краєзнавчих музеїв.

Нещодавно перших відвідувачів прийняв Музей хліба в Переяслав-Хмельницькому. Протягом 20 років місцеві краєзнавці на чолі з директором Музею просто неба М. І. Сікорським, зібрали понад три тисячі пам'яток хліборобської культури різних епох, серед яких чимало унікальних. Відкрито Музей хліба і в Києві, на Подолі, який відображає, зокрема, складну еволюцію вирощування зерна та випікання хліба, від найдавніших часів до сьогодення.

На території Музею народної архітектури та побуту УРСР постійно влаштовуються виставки «Народна землеробська техніка Полісся в дожовтневий час». При цьому цікаво спостерігати, як реагують відвідувачі на виставлені експонати. Старші люди, вихідці з села, вдаються до спогадів, розповідають онукам про призначення тих чи інших знарядь, про побут і хліборобську працю в минулому. Адже це частка нашої історії, і знайомство з нею виховує почуття любові й поваги до землі, до людей, що своєю працею вирощують хліб.

Проте для ознайомлення з побутом та культурою минулого недостатньо самих лише експонатів. Незрівнянно більше дає показ їх у дії. Тим-то працівники Музею за участю народних майстрів намагаються показати ті чи ті трудові процеси. У «Дні народних ремесел» тут можна на власні очі побачити працю ткаль, вишивальниць, гончарів, ковалів тощо, а також спостерігати обряд жнив.

...Зранку в суботу та неділю на житній лан виходять групами женці з серпами та граблями — всі в білих полотняних сорочках з підтиканими вишиваними подолами, пов'язані білими хусточками, а за ними чоловіки в солом'яних брилях з косами. Поруч їде запряжений віз, який везе дерев'яне барило з водою, великий казан для кулешу тощо. Над полем зринає розлога гуртова пісня:

За нашою слободою росте жито з лободою.
Ой там Галя жито жала,
в правій руці серп держала.
В правій руці серп держала,
а лівою підбирала...

Прості, невибагливі слова, а скільки в них любові до землі, до нелегкої хліборобської праці!

За давнім звичаєм, женці з хлібом нарушнику підходять до житнього поля і урочисто зжинають перші стебла, перев'язуючи їх стрічкою. «Зажинкові» належить стояти до кінця жнив на покуті в світлиці.

І ось уже женці зайняли лан з одного боку, косарі — з іншого, і закипіла робота. Тільки видно здалеку, як серед колосся біліють хусточки, чути, як дзвенять коси, і на стерні один за одним виростають полукіпки. За косарями жінки в'яжуть тугі перевесла цурками, інші зносять снопи, складають їх у півкопи, звозять у стіжок до двору. А молоді дівчата у вінках із голубих волошок підносять воду стомленим косарям і жницям.

Нарешті прийшла обідня пора, можна й перепочити. Під копою та біля воза розстеляють білі скатертини, у великому дерев'яному ковші ставлять пахучий польовий куліш. До гурту жінок з піснею йдуть косарі:

Ой чиє то сіно лежить на покосах;
Чия то дівчина розпустила коси.
Козакове сіно лежить на покосах,
Козакова дівчина розпустила коси.
Мати ж моя, мати, що маю діяти:
Вже й літа минають, а я не жонатий.
Вже й літа миная́ть, а я нежонатий.
Насіяв пшениці — нема з ким збирати.

Жінки у відповідь співають своєї:

Ой літає соколонько по полю
Та й збирає челядоньку додому.
Іди, іди, челядонько, додому,
Вигуляла все літечко по полю.
Вигуляла все літечко ще й жнива,
Заболіла голівонька ще й спина.

По обіді всі знову беруться до роботи. Полукіпки звозять на тік, під дах — там уже почалася молотьба. Усе більше дає знати втома, і мимоволі спливають у пам'яті давні жнивні пісні:

Котився снопочок по полю,
Просився женчичок додому:
— Візьміть мене, женчики, додому,
Положіте мене в стодолу.
Я в стодолоньці погощу,
Та й на нивоньку знов піду...

Нарешті жнива скінчено і наступає радісне, любе серцю хлібороба свято — «обжинки». Дівчата сплітають із колосся великий вінок, прикрашають його квітами і всі з піснями вирушають на подвір'я до господаря:

Котився вінок з лану
Та й попід саму браму.
З-під брами й у світлицю,
На білі паляниці.
Господар молоденький,
Під ним кінь вороненький.
По подвір'ячку грає,
Женчиків виглядає.
— Вийди, господарю, з хати —
Женчиків привітати.

А на полі з останніх незжатих стеблин залишають перев'язану стрічками «бороду» — символ достатку й родючості. Це

для того, «щоб на той рік урожайна нива ще багатший урожай вродила».

Ось так здавна народ славив і возвеличував у своїх піснях та звичаях землю, хліб, роботящі руки. Тут ми відтворили лише невелику частку численних ритуалів та пісень, пов'язаних із хліборобською працею. Охопити їх водночас неможливо, бо кожна місцевість мала свої пісні.

Спільним для них є те, що народ не просто шанував працю, він її опоетизовував. Таке ставлення до праці було закладене в народному світогляді, в принципах виховання молоді. Як не згадати з цієї нагоди слова-звертання до сучасників О. П. Довженка: «Любіть землю! Любіть працю на землі, бо без цього не буде щастя нам і дітям нашим ні на якій планеті!».

Л. Г. ОРЕЛ

Київ

СПІВЕЦЬ ІЗ ЛАВІРКОВОГО

В серії ілюстрацій до стародавніх українських народних пісень відомого художника Амвросія Ждахи, які були надруковані 1911 року на поштових листівках, є пісня «Три сестриці-жалібниці у поход брата виряджали». На малюнку зображені молодий козак з конем і три дівчини в народному вбранні, а вгорі — рядки музичних нот. Пісня ця є свідком подій далекого минулого, і в народному репертуарі зустрічається нечасто. Але ось під сріблясті передзвони бандури полинули її задумливо-сумні слова:

Що найстарша сестра йде — коня веде,
Середульша сестра йде — зброю несе,
А найменша сестра йде — листа дає...

Співав цю пісню у колгоспному селі Лавірковому Талалаївського району на межі Сумської і Чернігівської областей самодіяльний бандурист Ігор Карпович Рачок — дорожний робітник на талалаївській шляховій дільниці Ромни — Прилуки — Київ.

Народився І. К. Рачок у 1937 році в Лавірковому — великому стародавньому селі, яке на кілька кілометрів простяглося уздовж дороги. Бабуся Ігоря і дід були закохані у народну пісню, батько Карпо добре співав під гітару і гармонію. У воєнне лихоліття, як Ігор ще був малим хлопчиком, батько співав про козаків Байду та Залізняка, про народних месників Кармалюка і Довбуша. І нині Ігор Карпович згадує, як ці пісні про звитяжну оборону народу від лютих ворогів-загарбників збуджували гнів проти ворога у поневолених людей. Він добре пам'ятає, як з матір'ю та односельчанами доводилося ховатися по різних нетрях від фашистів, які, проїжджаючи шляхом, часто грабували село.

Після війни, коли вже добре були засвоєні батьківські пісні, молодий Ігор познайомився зі старим кобзарем з сусіднього села Березівки і захопився бандурою. Відтоді вона стала його подругою і порадницею на все життя. Ігорю Карповичу пощастило — недалеко від Лавіркового, в тій же Березівці, кобзарював Федір Співак (часто селище те називали Співаків Хутір), а в недалеких Ромнах жили відомі кобзарі Євген Адамцевич і його славний побратим Іван Петренко. Ці старі співці взяли Ігоря в науку і виявили в ньому здібного учня. Він придбав бандуру чернігівського виробництва і вільний час присвячував навчанню. Трудився він тоді у місцевому колгоспі, який пізніше було реорганізовано у радгосп імені XXIII з'їзду КПРС. Працював добре, як і нині, доглядаючи шлях на дільниці Ромни — Прилуки — Київ.

Від кобзарів Адамцевича, Петренка і Співака молодий бандурист перейняв основний кобзарський репертуар — народні думи і пісні найрізноманітніших жанрів, що складають золотий фонд кобзарства. Щодо обсягу і повноти репертуару, І. К. Рачок є одним з небагатьох носіїв кобзарської пісні. Звичайно, майже всі ці думи і пісні записані і опубліковані разом з нотами в різних збірниках, але традиційну їх виконавську інтерпретацію можна почути лише від безпосередніх учнів кобзарів старшого покоління, одним з яких і є І. К. Рачок. Проте його репертуар не обмежується кобзарськими творами. Він переймає пісні з нот та на слух у живій передачі чи з музичних записів. І. К. Рачок стежить за новою музичною літературою, відшукує і використовує нові джерела поповнення свого кобзарського репертуару.

Старший науковий працівник Роменського краєзнавчого музею, Ф. Сахно якось склав список народних дум та пісень у виконанні І. К. Рачка, що, як виявилося, налічує близько двохсот творів. Основу цього списку складають думи «Невільницький плач», «Про Марусю Богуславку», «Про козака Голоту», «Про вдову і трьох синів», «Про братів самарських», «Про козака-бандуриста», «Про Федора Безрідного», історичні пісні — «Байда», «Кармалюк», «Довбуш», «Сава Чалий», «Супрун», «Нечай», «Бондарівна» та інші, багато пісень козацьких — «Максим козак Залізняк», «Запорізький марш», «Засвистали козаченьки» тощо. Значну кількість становлять пісні чумацькі — «Ходив чумак сім літ на Дон», «Було літо, було літо», «Гуляв чумак на риночку» та ін. За ними низкою йдуть пісні бурлацькі, сирітські, побутові, є кілька колядок. Окремий розділ складають пісні літературного походження на слова Котляревського, Франка, Руданського, Олеся, Щоголева та інших поетів. Але найбільше в цьому розділі пісень на слова Великого Кобзаря: «Заповіт», «Думи мої, думи...», «Перебендя», «Реве та стогне...», «Садок вишневий коло хати», «Ой три шляхи», «Гомоніла Україна», «Тече вода в синє море», «Зоре моя вечірняя», «Ой гоп гопака», «Плавай, плавай, лебедонько» та багато інших. А ще Ігор Карпович грає і співає пісні про самого Т. Г. Шевченка: «На смерть Шевченка», «Зійшов місяць, зійшов ясний», «На високій дуже кручі», «Сподівання Шевченка», «Пісня про Шевченка», «Розмова Шевченка з дубом» та інші. Виконує Ігор Карпович також багато пісень сучасних, особливо ліричного циклу: «Верховину», «Черемшину», «Ой на горі, на горі...», «Дніпро-Славуту», «Кучеряву Катерину» та інші.

Вивчаючи кобзарську творчість, І. К. Рачок спостеріг цікаву особливість: старовинні думи і пісні звучать краще під гру саморобних бандур з основними струнами на дерев'яних кілочках, без приструнків. Саме на таких кобзах грали чернігівські кобзарі старого часу — Вересай, Пархоменко й інші. Він замовив через київського кобзаря Г. К. Ткаченка таку бандуру у одного старого майстра, опанував її. Тепер старі думи і пісні виконує на ній, а новіші та літературного походження грає на кобзі сучасного чернігівського виробництва.

Виконавча манера бандуриста має індивідуальні риси. Нам пощастило слухати таких видатних кобзарів як Мовчан, Адамцевич, Ступак, Яцик — усі вони мали свій власний виконавський стиль. Має його й І. К. Рачок. Голос у нього добре поставлений і достатньо сильний, з виразною дикцією і м'яким ліричним забарвленням. Музичний слух чудовий і вловлює найтонкіші ноти. Відзначає його спів внутрішня схвильованість і експресивність. Звучання струн і модуляція голосу поєднуються в мелодійній гармонійності. В цілому кобзарське виконання Ігоря Карповича оригінальне і самобутнє.

Бандурист буває гостем в Талалаївці, Ромнах, в навколишніх селах—Харковому, Локві, Новоселівці та відвідує клуби і краєзнавчі музеї. Так, на 75-річчя видатного співця Євгена Адамцевича Роменський краєзнавчий музей влаштував великий ювілейний концерт, на якому Ігор Карпович виступав як кращий учень кобзаря. На концерті йому допомагали грати і співати Ф. Сахно та учні роменських шкіл — юні бандуристи. Концерт мав великий успіх.

У святкові дні влітку Ігор Карпович грає і співає на своєму дворищі біля чималої пасіки, до якої прикладає свої добрі руки. Досвід пасічництва він перейняв від відомого бджоляра Макара Гвозди з села Бубни, де закінчував семирічну школу. До оселі кобзаря надходять сусіди, слухають його гру і співи.

Про І. К. Рачка не раз писали газети. Так, наприклад, у Талалаївській районній газеті «Трибуна хлібороба» від 25 лютого 1984 року полтавський краєзнавець П. Ротач (родом з цих місць) розповідає: «Згодом зазнайомився я з учнем Адамцевича, лавірківським кобзарем Рачком, знавцем багатьох дум і народних пісень, продовжувачем традицій роменської школи українського кобзарства. Немало щасливих годин подарував мені цей щирої душі талановитий чоловік і своєю грою на бандурі та співом (а тепер і на старовинній кобзі, яку опановує), і згадками про кобзарів, у яких він навчався — Адамцевича, Петренка, Співака».

Лавіркове належить нині до Чернігівщини. Цей край здавна відомий як осередок кобзарства традиційної школи, а нині він славиться самодіяльним мистецтвом бандуристів. Лавірківський бандурист доносить до нас особливості і специфіку кобзарського виконавського мистецтва в поєднанні з сучасними способами гри і співу. На зміну кобзарям прийшла нова формація самодіяльних митців, які нічим не нагадують знедолених співців минулого. І. К. Рачок — бандурист нашого часу, він хороший виробничник, член трудового колективу, в якому користується авторитетом і повагою.

Свого часу деякі дослідники народної музики називали Остапа Вересая (1803—1890) останнім кобзарем на Україні. Але вони помилялися. Від часу смерті Вересая минуло майже сто років, а українське кобзарське мистецтво продовжує жити. Мистецька діяльність І. К. Рачка свідчить саме про це.

У робочі дні Ігор Карпович виводить на шосе потужний мотоцикл і об'їздить на ньому свою семикілометрову дільницю по дорозі Ромни — Прилуки — Київ, ремонтує та підправляє полотно і шляхові знаки, щоб потік автотранспорту безпечно провозив пасажирів і вантажі. А у вихідні дні і в свята він часто бере одну із своїх бандур і в Лавірковому чутно чарівні звуки кобзи і спів про минуле нашого народу і про його щасливе сьогодення.

І. В. БУГАЄВИЧ

Чернігів

ГОСПОДАРСЬКА СПОРУДА XVIII СТ. В КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКІЙ ЛАВРІ

Історично створений протягом дев'яти віків (XI—XX ст.) ансамбль Києво-Печерської лаври складається з різних споруд— культових, оборонних, адміністративних й господарчих, що мають значну архітектурно-історичну цінність.

Однією з таких будівель монастиря кінця XVIII ст., що характеризує передусім його побут і господарчу діяльність, є великий цегляний льох для зберігання продуктів. Його збудовано на території саду приблизно в 70-ти метрах на південь від будинку митрополита. Ця споруда, що збереглася в первісному вигляді, становить значний інтерес, оскільки господарські будівлі цього типу на Україні майже не збереглися.

Прямокутне в плані приміщення льоху розділене великою аркою на дві частини й перекрите циліндричним склепінням. До льоху веде нешироний коридор із сходами та пандусом.

Подібні льохи були й в інших місцях на території монастиря: «За каждою келлиею

находятся особые дворы, именуемые задворки, с садиками и... погребами, в иных местах ледниками и разными выходами»,— зауважує автор «Описания Киево-Печерской лавры...» початку минулого сторіччя Е. Болховітінов, торкаючись келій духовенства вищих рангів [1]. Проте більшість підземних лаврських споруд, в тому числі й льохи, що мали не тільки господарче, але й військово-оборонне значення, або засипані, або ще не виявлені.

Цінні відомості про будівництво цього льоху знаходимо в архівному документі лаврського фонду Центрального державного історичного архіву УРСР — «доношение» будівничого «каменного строения мастера» Степана Ковніра митрополитові та відповідь на нього. Текст «доношення» повідомляє: «По благославению вашей архипастырской святыни изделал я нижайний в задворку покоевом ліох каменний на которое дело принял я нижайший ко употреблению в расход с казны монастырской разновременно четыреста рублев, истого числа за выноску фундаменту и за очистку места к деланию ліоху уплатил работникам 50 руб. За положение в фундамент каменя с нагрузом под девять саженей по одному аршину в глиб всего за три кубических сажени всякий сажень по 2 руб. 50 коп. уплатил 9 руб. За положение при делании ліоху кирпича трехсот тысяч всякую тысячу по 1 руб. 20 коп. уплатил 341 руб. да к сему числу своими деньгами доплатил я 19 руб. и всех денег на вышеприписанное дело употреблено 419 руб. которые мне деньги 19 руб. приозначенном деле в доплату издержание повелеть милостиво отколь надлежит мне нижайшему выдать...» [2]. Датовано «доношение» листопадом 1760 р., а 11 грудня цього ж року майстрові було повернуто 19 карбованців, що йому належали до виплати [3].

Отже, льох збудований восени 1760 року. Варто наголосити, що це був період найбільш інтенсивного будівництва на території монастиря. На той час Києво-Печерська лавра стає одним з найбільших феодалів-кріпосників на Україні. Їй належали три міста, сім містечок, сто двадцять сіл і хуторів, декілька приписних монастирів та пустинь з їх володіннями, безліч промислових і торговельних підприємств. Понад 56 тисяч кріпаків були зайняті різноманітними роботами у володіннях лаври [4].

Маючи величезні кошти, лаврське духовенство могло вибудовувати кам'яні будівлі в характерному для епохи архітектурному стилі барокко, що відповідав могутності й багатству Російської імперії та її ідеологічній основі — православній церкві. Для зведення споруд запрошувались найкращі будівничі, інженери, муляри, художники, майстри різьблення по дереву й каменю та ліплення, ювеліри, які своїми ро-

[1] *Болховитинов Е.* Описанне Киево-Печерской лавры с присовокуплением разных грамот. — К., 1847. — С. 35.
[2] ЦГИА УССР, ф. 128, оп. 1 (вотч.), д. 4546, л. 1.
[3] *Там же,* арк. 2.
[4] Див.: *Ернст Ф.* Київ — К., 1930. — С. 487.

ботами свідчили про талант і велику майстерність трудового народу. Більшість цих будівничих були лаврськими кріпаками, які входили до числа монастирської бригади «муровщицкого художества» [5].

Таким представником народу, колишнім кріпаком [6] Києво-Печерської лаври, був і будівничий «митрополичого продовольчого льоху»—видатний український зодчий Степан Дем'янович Ковнір. Його архітектурно-будівнича діяльність тривала понад 60 років, починаючи з 20-х років XVIII століття. Працюючи під керівництвом таких кваліфікованих архітекторів, як І. Шедель, І. Мічурін, І. Григорович-Барський, інженерів Д. Дебоскета та С. Челапаєва [7], С. Ковнір на практиці здобув великий досвід. При неабиякому таланті та творчій енергії це дало йому змогу стати автором ряду чудових споруд. У «доношении» від 1785 року він повідомляє про цікаві факти з свого творчого доробку: «...Приобучивши себя при строениях лаврских каменщицкому мастерству производил оное, елико мог с усердием к лавре святой, был в строениях большой колокольни, ключни, клова, на Дальних и Ближних пещерах колоколен, в Китаевской пустыне и в местечку Василькове божых церквей, в поправлении от бывшего пожара типографии и всех прочие многоразличные внутре и вне лавры строения ж каменные... исправлял, будучи настоящим мастером...» [8].

Льох митрополичого дому С. Д. Ковнір у вищезгаданому «доношении», безумовно, відносить до різних будівель лаври. На жаль, текст документу не дає змоги зробити висновок про те, в який період С. Д. Ковнір був автором будівель, а коли будівничим-виконавцем. Нема в розпорядженні дослідників якихось інших документів на підтвердження його авторства тих чи інших споруд, або креслеників з власноручним підписом майстра. І це викликає сумнів у деяких дослідників щодо його авторства, тим самим бачачи у Д. С. Ковнірі лише звичайного виконавця будівельних робіт [9]. Але в архівних документах, що стосуються спорудження льоху, записано лише одне прізвище С. Д. Ковніра як «каменного строения мастера» [10]. Слід підкреслити, що в XVIII ст. таке звання було рівнозначне званню архітектора [11].

М. Г. ДЕГТЯРЬОВ

Київ

[5] Див.: *Крицкий Б. А.* Народные мастера архитектуры XVIII в на Украине. — К., 1953 (диссертация). — С. 128.
[6] На час будівництва льоху С. Д. Ковнір, завдяки своїм заслугам видатного будівничого, був звільнений від кріпосної залежності.
[7] Див.: *Колессо С. К.* Киево-Печерская лавра. — М., 1975. — С. 76.
[8] ЦГИА УССР ф. 128, оп. 1 (послушнические), д. 16, л. 3.
[9] ЦГИА УССР ф. 128, оп. 1 (вотч.), д. 4546, л. 1.
[10] Див.: *Холостенко М. В.* Зодчий П. І. Нейолов у Києві. — Архітектура Рад. України, 1940, № 2. — С. 30—33.
[11] Див.: *Бессонов С. В.* Крепостные архитекторы. — М., 1938. — С. 7.

НАШІ АВТОРИ

ГРЕБІНЬ І. Ф., науковий співробітник відділу етнографії Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР

ДУДКО В. І., аспірант Інституту світової літератури ім. О. М. Горького АН СРСР

ЛЯШЕНКО І. Ф., доктор мистецтвознавства, завідуючий відділом теоретичних проблем художнього розвитку мас, Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць: «Народність і національна характерність музики» (1957 р.); «Музика в житті людини» (1963); «Національні традиції в музиці як історичний процес» (1973 р.), «Естетика ленінізму і питання музичної культури» (1980 р.), «Українська радянська музика в системі соціалістичної культури» (1984), «Интернационализм советской музыкальной культуры: традиция и современность» (1986).

МАРУНЕВИЧ М. В., кандидат історичних наук, ст. науковий співробітник відділу етнографії та мистецтвознавства АН Молдавської РСР.

НАЙДЕН О. С., кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу теоретичних проблем художнього розвитку мас Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праці «Барви щедрої землі» (1971) (у співавторстві), упорядник збірника «Доби нової знак» (у співавторстві) та ін.

ФЕДАКА П. М., кандидат історичних наук, заст. директора Ужгородського краєзнавчого музею.

ЧОБОТАР С. С., науковий співробітник відділу етнографії та мистецтвознавства АН Молдавської РСР.

НА ОБКЛАДИНЦІ: І с. — Тріо бандуристок Буковинського ансамблю пісні і танцю. Чернівці. Фото *В. С. Полюха.* 1983. 4 с. — *В. Ф. Кузьменко.* Декоративне панно. Папір, темпера. Фоторепродукція *О. С. Найдена. НА ТИТУЛІ: М. К. Муха.* Вазон. Папір, акварель. Черкаси. 1970. *У РУБРИКАХ: В. Є. Перевальський.* Ілюстрації до українських народних пісень та дум. Гравюри. Київ. 1985.

В ЖУРНАЛЕ

НАУКА И СОВРЕМЕННОСТЬ. 3. *Ляшенко И. Ф.* XXVII съезд КПСС и художественно-творческая активизация масс. *В ЕДИНЕНИИ С БРАТСКИМИ КУЛЬТУРАМИ.* 12. *Гребинь И. Ф., Маруневич М. В., Чоботар С. С.* Отображение молдавско-украинских этнокультурных взаимовлияний в народном жилище. *ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА.* 18. *Федака П. Н.* Зависимость между формами семьи и народного жилища украинских Карпат (вторая половина XIX — начало XX в.). 25. *Дудко В. И.* Митрофан Александрович как фольклорист и этнограф. *У ФОЛЬКЛОРИСТОВ БРАТСКИХ РЕСПУБЛИК.* 32. *Федосик А. С.* Основные направления работы белорусских фольклористов. 35. *Ботезату Г. Г., Морару С. Т.* Достижения молдавской фольклористики. *ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ.* 39. *Сироткин В. Н.* Пословицы и поговорки как источник изучения этико-правовых обычаев и представлений украинского народа. 43. *Никорак Е. И.* Тенденции развития современного ткачества Карпатского региона. 46. *Завада В. Т.* Народные традиции в монументальном деревянном строительстве украинского Полесья. 52. *Ковач А. А.* Параллели одной карпатской баллады. 56. *Микитенко О. О.* Сербские тужбалицы как жанр традиционного фольклора. *НАРОДНЫЕ ТАЛАНТЫ.* 62. *Найден А. С.* Художественные традиции и индивидуальный фактор в творчестве мастеров декоративной росписи. *ХУДОЖНИК И НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО.* 68. *Гассанова Н. С.* Гобелены Ивана Литовченко. *ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ.* 73. *Федорук А. К.* Монография об украинском фарфоре. 74. *Бараг Л. Г.* Книга об устных народных рассказах. 76. *Шаблиовский В. Е.* Достижения румынских паремиографов. 78. *Федоренко Д. Т.* Песни о Георгии Димитрове. *ХРОНИКА.* 80. *Тримбач С. В.* Художественная культура как фактор прогресса социалистического общества. 82. *Гламазда Н. Н.* Праздник литературы и искусства. 83. *Гуць М. В.* Хоровые концерты в Киеве. 84. *Жоголь Л. Е.* Выставка работ трех народных мастеров. 85. *Вардзарук Л. Д.* На празднике ремесел и фольклора Ивано-Франковщины. *ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ.*

IN THIS ISSUE

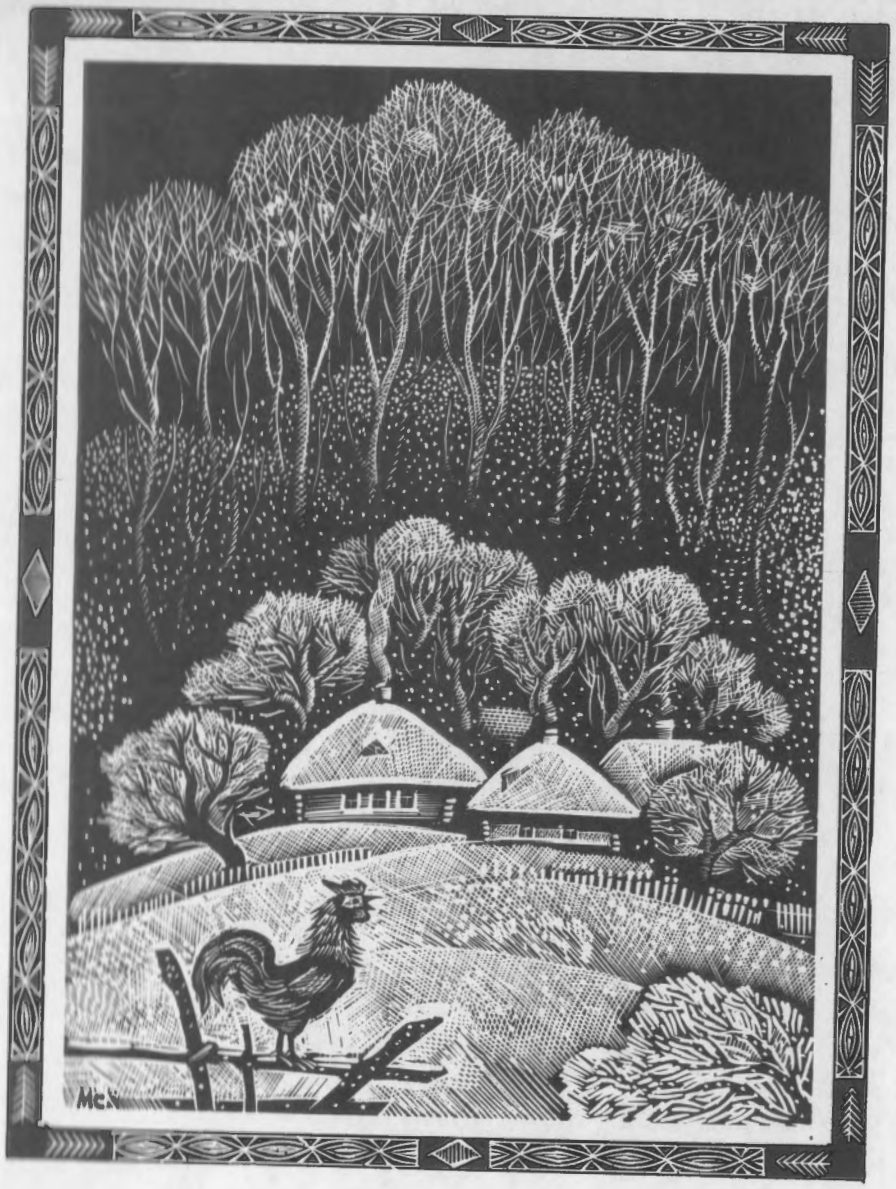
SCIENCE AND THE PRESENCE. 3. *Lyashenko I. F.* The 27th Congress of the CPSU and Art-Creative Activization of Masses. *IN UNITY WITH FRATERNAL CULTURES.* 12. *Grebin I. F., Marunevich M. V., Chobotar S. S.* Reflection of Moldavian and Ukrainian Ethnocultural Mutual Effects in the Folk Dwelling. *FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE.* 18. *Fedaka P. M.* Dependence Between Forms of Family and Folk Dwelling in the Ukrainian Carpathians (the Later Part of the 19th and Early 20th Century). 25. *Dudko V. I.* Mytrofan Oleksandrovych as a Folk-Lorist and Ethnographer. *IN FOLK-LORISTS OF FRATERNAL REPUBLICS.* 32. *Fedosyk A. S.* Main Directions in Work of Byelorussian Folk-Lorists. 35. *G. Botezatu, S. Morfu.* Achievements and Prospects of the Moldavian Folk-Lore Science. *TRIBUNE OF THE YOUNG RESEARCHER.* 39. *Syrotkin V. M.* Proverbs and Sayings as the Source for Studying Ethic and Legal Customs and Notions of Ukrainian People. 43. *Nikorak O. I.* Tendencies of Development of the Modern Weaving in the Carpathian Region. 46. *Zavada V. T.* Folk Traditions in the Monumental Wood Construction of the Ukrainian Polissya. 52. *Kovach A. A.* Parallels of One Carpathian Ballad. 56. *Mykytenko O. O.* Serbian Tuzhbalytsi (Weeping) as a Genre of the Traditional Folk-Lore. *FOLK TALENTS.* 62. *Naiden O. S.* Artistic Traditions and Individual Factor in the Creative Activity of Masters of Decorative Painting. *MAN OF ART AND PEOPLE'S ART.* 68. *Hassanova N. S.* Gobelin Tapestry of I. S. Litovchenko. *SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS.* 73. *Fedoruk O. K.* The Monograph About Ukrainian Porcelain. 74. *Barah L. H.* A Book about Verbal Folk Stories. 76. *Shabliovsky V. E.* Heritage of Rumanian Specialists in Proverbs' Study. 78. *Fedorenko D. T.* Songs about Heorhij Dimitrov. *NEWS ITEMS.* 80. *Trymbach S. V.* Artistic Culture as a Factor of Progress of the Socialist Society. 82. *Hlamazda M. M.* A Holiday of Literature and Art. 83. *Huts M. V.* Chorous Concerts in Kiev. 84. *Zhohol L. E.* The Exhibition of Works of Three Folk Craftsmen. 85. *Vardzaruk L. D.* At the Holiday of Trades and Folk-Lore in the Ivano-Frankovsk Region. *FROM OUR MAIL.*

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*
Технічні редактори *С. С. Грабовська, Л. Б. Молдаванська*
Коректор *Є. І. Міхнова*

Здано до набору 10.12.86. Підп. до друку 15.01.87. БФ 27510. Формат 70×108/16. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 12,13. Обл.-вид. арк. 11,21+вкл. 0,31-11,52. Тираж 4650 пр. Зам. 0-171.

Журнальне виробництво РВО «Поліграфкнига», 252030, Київ 30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 1 (203) январь—февраль 1987. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР и Министерства культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001 Киев 1, ул. Кирова, 4. Журнальное производство РПО «Полиграфкнига», 252030, Киев 30, ул. Ленина, 19.



М. І. Стратілат.
Доброго ранку, зимо.
Гравюра. Київ.
1983.

90 к.

74328

НАУКОВА ДУМКА

Нар. творчість та етнографія.— 1987.— № 1.— 1—96.