

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№3 1987





Майстер народної творчості В. Підлісний
з м. Бояслава Київської обл.
Фото. 1986.



НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№3 (205) 1987
травень-червень

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

НАЗУСТРІЧ 70-РІЧЧЮ ВЕЛИКОГО ЖОВТНЯ

- 3 По шляху, осяяному Великим Жовтнем (Передова)
11 Безклубенко С. Д. Енергія оновлення
19 Маркітан Л. П. Пам'ятники В. І. Леніну, врятовані в роки
Великої Вітчизняної війни
26 Фоменко В. М. Робітниче образотворче мистецтво на Україні (1921—1932 рр.)

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

- 36 Тищенко В. І. Фольклорні джерела романів і повістей про Кармалюка
41 Селівачов М. Р. Українське народне лозоплетіння
50 Паньків М. І. Деякі форми сусідської та родинної взаємодопомоги
52 Арсенич П. І. Етнограф Б. Р. Заклинський

КРИТИКА БУРЖУАЗНИХ ТА БУРЖУАЗНО-НАЦІОНАЛІСТИЧНИХ ІДЕОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ

- 55 Зоц В. П., Магера О. П. Неспроможність буржуазно-клерикальних фальсифікацій
розвитку соціалістичної обрядовості

ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

- 59 Шаблювський В. Є. Ідеал соціальної справедливості в народній казці
65 Пазяк Н. М. Традиційне і нове в легендах та переказах про
Велику Вітчизняну війну
70 Ляшенко О. Г. Сучасний восковий розпис на Гуцульщині
72 Бичко З. М. Українські народні назви дорожніх пристосувань

У ФОЛЬКЛОРИСТІВ БРАТНІХ РЕСПУБЛІК

- 75 Бушуй А. М. Вивчення фольклору Каракалпакії

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

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

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

79 Барабан Л. І. Деякі аспекти розвитку театральної художньої самодіяльності на Вінниччині

ВАМ, ВЧИТЕЛІ

82 Пригоровський В. М. Кіноповість О. П. Довженка «Щорс» у позакласному читанні

ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

86 Вериківська І. М. Портрети пензля Т. Г. Шевченка у Вологді

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

88 Бондарчик В. К., Браїм І. М. Етносоціологічне дослідження інтернаціоналізації способу життя

89 Данилюк А. Г. Путівник запрошує гостей

ХРОНІКА

91 Харитонова В. І. Засідання радянської секції Міжнародної Комісії слов'янського фольклору при Міжнародному комітеті славистів

92 Забрєдовський С. Г. Нарада хореографів

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. ФЕДУРЮК,
Н. С. ШУМАДА

Адреса редакції:

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



НАЗУСТРІЧ
70-річчю
ВЕЛИКОГО
ЖОВТНЯ

ПО ШЛЯХУ, ОСЯЯНОМУ ВЕЛИКИМ ЖОВТНЕМ

Великий Жовтень — символ нового світу, вільного від гніту та експлуатації, світу, що приніс справжнє визволення трудовій людині, розкріпачив народну силу та енергію, сприяв розвитку здібностей і талантів мас. Багато поколінь кращих людей суспільства віддали своє життя на вітвар революційного оновлення людства, за світлі ідеали гуманізму і справедливості. «Вшановуючи Герцена, — писав В. І. Ленін, — ми бачимо ясно три покоління, три класи, які діяли в російській революції. Спочатку — дворяни і поміщики, декабристи і Герцен. Вузьке коло цих революціонерів. Страшенно далекі вони від народу. Але їхня справа не загинула. Декабристи розбудили Герцена. Герцен розгорнув революційну агітацію. Її підхопили, розширили, зміцнили, загартували революціонери-різничинці, починаючи з Чернишевського і кінчаючи героями «Народної волі». Ширше стало коло борців, ближчий їх зв'язок з народом. «Молоді штурмани майбутньої бурі» — називав їх Герцен. Але це не була ще сама буря. Буря це — рух самих мас. Пролетаріат, єдиний до кінця революційний клас, піднявся на чолі їх і вперше підняв на відкриту революційну боротьбу мільйони селян»¹. Під мудрим проводом великого Леніна партія комуністів здійснила найбільшу перебудову старого світу — створила першу в історії людства державу робітників і селян. У Великому Жовтні закладені всі найпрогресивніші, найгуманніші прагнення людства — визволення людини від гноблення, голоду, злиднів, темряви, найпередовіші ідеали соціальної справедливості. «Великий Жовтень, соціалізм звільнили нашу Батьківщину від недугів і лих, які й досі отруюють життя народів багатьох країн світу. Немає у нас експлуатації людини людиною. Немає безробіття. Немає національного гніту. Немає злиднів і неписьменності. Люди праці живуть в умовах соціальної захищеності, з упевненістю в завтрашньому дні»².

Велика Жовтнева соціалістична революція, ця найвидатніша подія в історії людства, справила величезний вплив на весь світовий прогрес, стала поворотним етапом для всіх народів нашої соціалістичної багатонаціональної держави. Новий світ довелося захищати у грізних битвах із внутрішньою контрреволюцією і зовнішньою інтервенцією, будувати його у мирній праці на фабриках і заводах, колгоспних і радгоспних ланах, школах і вузах. Завдяки трудовому героїзму радянських лю-

¹ Ленін В. І. Пам'яті Герцена.— Повне збр. творів. Т. 21.— С. 249.

² До радянського народу. Звернення Центрального Комітету Комуністичної партії Радянського Союзу.— Рад. Україна, 1987, 14 берез.

дей, його зусиллями створено соціалістичну індустрію, колективне сільське господарство, перетворено країну з неписьменною в державу з високою освітою і культурою. «Вперше в світовій історії, — підкреслював на січневому (1987 р.) Пленумі ЦК КПРС Генеральний секретар ЦК КПРС М. С. Горбачов, — людина праці, її інтереси і потреби були поставлені в центр політики держави. На шляхах соціалістичного будівництва Радянський Союз добився справді історичних успіхів у політичному, економічному, соціальному і духовному розвитку. Під керівництвом партії радянський народ побудував соціалізм, здобув перемогу над фашизмом у Великій Вітчизняній війні, відбудував і зміцнив народне господарство, перетворив свою Батьківщину в могутню державу»³. Народом нашої країни є що сказати світу, є що відзначити, є чим пишатись, є що покласти на терези історії, — говорив М. С. Горбачов, — це насамперед наша спільна могутня сучасна держава, наші економічні, соціальні і культурні досягнення, які ми здобули, зробивши свій соціалістичний вибір.

Але на сучасному етапі розвитку суспільства перед партією і народом, як це підкреслювалось на січневому (1987 р.) Пленумі ЦК КПРС, стоять завдання, що мають першорядне значення для успішної реалізації політичної стратегії, розробленої квітневим (1985 р.) Пленумом ЦК КПРС і XXVII з'їздом КПРС — питання перебудови і кадрової політики партії. «Досягнення радянського народу на шляхах соціалістичного будівництва майже за 70 років після перемоги Великого Жовтня, — відзначається в постанові Пленуму, — величезні й безперечні. Але ці успіхи не повинні заслоняти того факту, що на рубежі 70—80-х років країна стала втрачати темпи руху вперед. В економіці, соціальній і духовній сферах почали нагромаджуватися труднощі й нерозв'язані проблеми, з'явилися застійні й інші чужі соціалістичні явища»⁴. У цій обстановці партія взяла курс на перебудову, очолила її, організувала революційну за своїм характером роботу, спрямовану на рішуче подолання застійних явищ, на створення надійного й дієвого механізму прискорення соціально-економічного розвитку країни. «Кінцева мета перебудови — оживлення всіх сторін життя нашого суспільства, надання соціалістичній найсучасніших форм суспільної організації, найповніше розкриття творчого потенціалу соціалістичного ладу. Проникаючи в глибинні пласти життя, розгортаючись по всьому фронту, перебудова справляє дедалі більший вплив на обстановку в країні, набуває нових якісних рис»⁵.

Нові, надзвичайно важливі завдання ставлять рішення січневого Пленуму перед радянською наукою. «Виходячи з того, що прискорений розвиток техніки і технології, — підкреслюється в постанові Пленуму, — вимагає наростаючого поповнення арсеналу фундаментальних наукових ідей і прикладних розробок, різкого повороту науки до потреб народного господарства, Пленум вважає дуже важливим підвищити віддачу кадрів академічної, галузевої і вузівської науки в здійсненні завдань, пов'язаних з всебічною інтенсифікацією виробництва, підвищенням ефективності економіки, посилити інтеграцію науки з виробництвом. Більше виявляти уваги до роботи науково-виробничих об'єднань і міжгалузевих науково-технічних комплексів. Вжити невідкладних заходів щодо вдосконалення підготовки наукових кадрів, поповнення їх складу здібною молоддю, створення умов для плідної роботи вчених, підвищення технічної озброєності науки, зміцнення її експериментальної бази»⁶.

У світлі рішень Пленуму докорінної перебудови потребують суспільні науки. Центральний Комітет Компартії України розглянув питання «Про хід перебудови в інститутах секції суспільних наук АН УРСР

відповідно до вимог XXVII з'їзду КПРС» і прийняв постанову, у якій відзначено, що «з позицій січневого (1987 р.) Пленуму ЦК КПРС ясно видно, що темпи і якість роботи, яка проводиться, не повною мірою відповідають вимогам перебудови і кадрової політики партії. Без належної наполегливості виконується постанова ЦК Компартії України про роботу інститутів секції суспільних наук АН УРСР. Дослідження інститутів економічного профілю все ще відстають від запитів господарських перетворень. Слабо вивчаються багато назрілих проблем політичної економії. Філософи багато в чому зайняті віддаленими від практики питаннями на шкоду дослідженню актуальних проблем сучасності, недостатньо аналізують суперечності соціалістичного суспільства. Не досягнуто очікуваного підвищення ефективності досліджень соціологів. Правознавці мало уваги приділяють розробці проблем розвитку соціалістичної демократії і самоврядування. У працях істориків фактологізм продовжує переважати над аналізом історичного досвіду, не подолано кон'юнктурного підходу до висвітлення подій. Літературознавці та мистецтвознавці глибоко не вивчають реальних процесів сучасного духовного життя суспільства, питань соціології літератури і мистецтва. Не забезпечується оперативний відгук суспільних наук на потреби життя. Повільно виконується доручення ЦК Компартії України про підготовку пропозицій щодо використання результатів суспільствознавчих досліджень у практиці»⁷. Зокрема, в постанові гострій критиці піддана робота Інституту археології АН УРСР та Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. У цих наукових установах «не створено атмосфери принципності, взаємної вимогливості, відкритого виявлення недоліків та упущень, не вистає критики і самокритики. Багато наукових підрозділів тупцюють на місці, не дають приросту нових ідей, які рухають науку вперед. Мало що змінилося в роботі партійних організацій. В інститутах економіки, археології, філософії, мистецтвознавства, фольклору та етнографії вони працюють за звичними схемами, безініціативно»⁸.

У світлі вищеназваних постанов перед Інститутом ім. М. Т. Рильського і науками, які він вивчає, стоїть дуже важливе завдання перебудови всього наукового життя, піднесення народознавчих і мистецтвознавчих наук на якісно новий рівень.

Це передусім забезпечення розвитку теоретичної думки, здійснення фундаментальних досліджень, глибокий аналіз процесів, що відбуваються сьогодні в сфері художньої і традиційно-побутової культури суспільства, прогноз розвитку науки й самої культури на наступні десятиліття. Необхідно вийти на якісно вищий рівень, безвідмовно й послідовно звертатися до проблем, пов'язаних насамперед із тим, чого чекає від мистецтва і народної побутової культури суспільство в час перебудови, в епоху прискорення свого розвитку.

Визначаючи й формуючи пріоритетні напрямки, необхідно виходити, зокрема, з тенденцій сучасного оновлення соціальних функцій мистецтва і процесів прилучення мас до нього, розглядати саму історію мистецтва, як цілісності, як системи видів, долаючи методологічні й теоретичні труднощі переходу від концепції розвитку кожного виду мистецтва на базі вже виконаних аналітичних праць до концепції розвитку мистецтва, як багатопланової і багаторівневої системи.

Саме широкий і послідовний вихід на міждисциплінарні проблемні дослідження — необхідна передумова піднесення ефективності наукових розробок, приросту нових ідей, подолання інертності мислення.

Важливим засобом піднесення наукового потенціалу інституту є вивчення актуальних стикових проблем мистецтвознавства і теорії традиційно-побутової культури, передусім таких її визначальних складників, як етнографія і фольклористика. Коли йдеться, скажімо, про роль фольклору у духовному житті сучасного суспільства і сучасне функціо-

³ Рад. Україна, 1987, 28 січ.

⁴ Там же, 1987, 29 січ.

⁵ Там же, 1987, 29 січ.

⁶ Там же.

⁷ Рад. Україна, 1987, 25 лют.

⁸ Там же, 1987, 25 лют.

нування народних традицій, «нового» й «старого» в обрядовості, необхідно визначати специфіку власне фольклористичного підходу — в який спосіб, якою мірою фольклористика має інтегрувати й співвідносити дані літературознавчого, мистецтвознавчого, етнографічного, соціологічного, мовознавчого аналізу, щоб не втратити їх, а концептуально й методично забезпечити вирішення першорядних науково-практичних завдань та щоб фольклор становив також для етнографів джерело значної інформації про етнічні процеси. Нині етнічна культура переживає складні часи — вимиваються реалії первинної етнічної специфіки й могутнім потоком нарощуються вторинні явища — так званий фольклоризм. Встигнути зафіксувати первинні явища — етнічну специфіку у фольклорі, в побуті, в традиційно-побутовій культурі, поки вони не зникли, та вивчити вторинних носіїв етнічної культури — ось одне із завдань для наших учених.

Одним з найважливіших пріоритетних напрямків для інституту наближчий час визначено «Розквіт і взаємозбагачення національних культур в умовах соціалізму». Його розробка передбачає теоретичне осмислення таких важливих і містких понять, як національна культура, взаємозбагачення, зближення культур через їх розквіт, взаємозбагачення, як фактор формування єдиної культури радянського народу. До цього напрямку безпосередньо примикають теми про нові тенденції взаємодії мистецтва і суспільства, роль культурної спадщини в комуністичному вихованні мас та ін.

Розпочате вивчення мистецтва країн соціалістичної співдружності має поєднуватися з одночасним освоєнням художньої культури братніх радянських народів, а в дальшій перспективі — аналіз культурних процесів, характерних для капіталістичного світу та країн, що розвиваються. При цьому виникає потреба в проблемному узгодженні та розгортанні їх як єдиного багатоаспектного дослідження, щоб уникнути елементів самоізоляції, особливо неприпустимих у працях такого напрямку.

Звичайно, виникають і окремі теми, пов'язані із загальним контекстом («Кіномистецтво і ідеологічна боротьба», «Взаємозбагачення і синтез жанрів у мистецтві соціалістичних країн», «Традиції і новаторство у мистецтві народів СРСР», «Жанрово-стильове оновлення сучасного українського мистецтва» та ін.). Поєднання аналітичних і проблемно-теоретичних аспектів дослідження сприятиме переходу від поелементного, погалузового підходу та типу наукового мислення до справді міждисциплінарних і комплексних досліджень, що особливо важливо для такої багатопрофільної установки, як Інститут імені М. Т. Рильського, на якого, до того ж, покладено координаційні функції в республіці.

Передбачаються значні уточнення й переорієнтація розроблюваних тем у фольклористичних та народознавчих напрямках.

У галузі фольклористики слід насамперед докорінно поліпшити і якісно підвищити науковий і організаційний рівень усіх фундаментальних праць, використавши при цьому позитивний досвід підготовки їх як у нашій республіці, так і в братніх союзних республіках і країнах соціалістичної співдружності. Одним з провідних напрямів у роботі радянських фольклористів є підготовка і видання національних зводів фольклору. На Всесоюзній науковій конференції фольклористів, що проходила в Москві у вересні 1986 року під гаслом втілення рішень XXVII з'їзду КПРС у життя, відзначалось, що видання многотомних зводів словесної творчості народів СРСР є одним з першочергових завдань радянської фольклористики у дванадцятій і наступних п'ятирічках⁹. Видання національних зводів фольклору в нашій країні було започатковане ще в довоєнний час великим пролетарським письменником Максимом Горьким. Біля витоків створення української серії багатотомного видання фольклору стояв видатний український поет — академік М. Т. Рильський. У цій серії з 1961 року вийшли в світ понад 20 книг.

⁹ Современное состояние и задачи советской фольклористики. — М., 1986, с. 5—6.

У найближчі роки передбачається завершити видання народних балад (у 3-х кн.), «Прислів'їв та приказок» (у 3-х кн.). Інтенсивно йде робота над підготовкою корпусу «Народних дум» (у 3-х кн.), що охоплюватиме всі словесні і музичні варіанти цього унікального жанру героїчної народної поезії.

Паралельно із зводом у відділі фольклористики готуються унікальні праці з рукописної фольклорної спадщини минулого. Вже побачили світ «Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського», «Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських», «Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич», «Пісні Явдохи Зуїхи» із записів Гната Танцюри та «Пісні Поділля» із записів Насті Присяжнюк. Передбачається видання збірок народних пісень з неопублікованої спадщини Миколи Лисенка і Дмитра Яворницького.

Фундаментальні зібрання фольклору заклали основу для широкої дослідницької роботи. У більшості республік Радянського Союзу підготовлені або вийшли в світ фундаментальні дослідження з історії, теорії жанрів, стилів, поетики, мови національних фольклорів. Українські фольклористи на основі виданих або підготовлених до друку томів зводу випустили в світ в останні роки монографічні праці про українські балади, народні оповідання, прислів'я та приказки, дитячий фольклор, підготовлені до видання монографії про народні казки, народний театр, роль прислів'їв у художньому контексті та ін. Спільно з фольклористами Росії та Білорусії розпочато підготовку «Словника східнослов'янських фольклористичних термінів», укладено покажчик сюжетів і мотивів української балади.

Серед славістичних досліджень, які базуються на польових фольклорних матеріалах, слід відзначити колективну працю «Історія слов'янської фольклористики», монографії про сучасну пісенність слов'янських народів, слов'янські робітничі пісні та ін.

Важливу роль у консолідації сил фольклористів відіграють міжнародні з'їзди славістів. Зокрема, у повоєнний час такі з'їзди відбулися в Москві — 1958 р., Софії — 1963 р., Празі — 1968 р., Варшаві — 1973 р., Белграді — 1978 р., Києві — 1983 р. У всіх цих форумах брали участь і українські фольклористи. Нині ведеться активна підготовка до X Міжнародного з'їзду славістів, що відбудеться в Софії у 1988 році.

Українські етнографи завершують працю над історико-етнографічним Атласом України, що складається з випусків «Житло», «Одяг», «Сільськогосподарські знаряддя» (які є частиною праці більш широкого плану — «Регіональний історико-етнографічний Атлас України, Білорусії, Молдавії»). Опубліковано ряд наукових досліджень та спеціальних статей з найрізноманітніших проблем традиційно-побутової культури, проблем етногенезу, етнічної історії, етнокультурних процесів, питань демографії, різних аспектів дослідження нових свят і обрядів, вивчення побуту соціальних груп населення, з етнографії окремих регіонів України та ін.

Працівники відділу образотворчого мистецтва створили монографії про діяльність ряду видатних майстрів пензля, про особливості розвитку на Україні портретного живопису, скульптури, графіки, пейзажного малюнка, різних видів народного мистецтва — ткацтво, вишивку, різьблення, про розвиток народних промислів тощо. Зараз науковці відділу працюють над підготовкою нового академічного видання малярської спадщини Шевченка, підготували спільно з львівськими ученими «Історію українського декоративно-прикладного мистецтва» (в трьох томах).

Велику роль відіграє фольклор і народне мистецтво у духовному житті народу. Закладені в них моральні цінності, що набувались народом віками, використовуються в ідейному, етичному, естетичному вихованні радянських людей. Завдання науковців якнайповніше розкрити багаті виховні можливості народної творчості і поставити її на службу формування нової, гармонійно розвинутої людини нового суспільства.

Форми використання фольклору для виховних цілей можуть бути різні: видання для широкого кола читачів популярних збірок, виступи по радіо і телебаченню, введення фольклорних творів до програм шкільного читання та навчання. У минулій п'ятирічці розпочато видання популярної серії української народної творчості масовим тиражем. Тут зібрані кращі з ідейно-художнього погляду твори, що несуть важливий для нашого часу етично- й естетично-виховний заряд. Вже вийшли з друку «Українські прислів'я та приказки», «Героїко-фантастичні казки», «Соціально-побутові пісні», «Дитячий фольклор», «Пісні кохання», «Народні оповідання», «Народні усмішки». Ряд популярних фольклорних видань здійснюється видавництвами «Музична Україна», «Веселка», «Карпати». Доцільно було б залучити до видання популярних книг з фольклору та народного мистецтва й інші видавництва у Києві та обласних центрах — «Мистецтво», «Каменяр», «Промінь», «Таврію», «Маяк».

Велика увага на ХХVII з'їзді КПРС приділялась соціально-культурній сфері життя радянського суспільства — праці, побуту, добробуту сім'ї, питанням охорони природи, а також викривленню негативних явищ в житті людей (пияцтво, неробство, нечесність, спекуляція). Народна творчість і тут має багатий арсенал виховних засобів, в ній відбилися багаті набуті віками традиції мудрості і досвіду. Відображені у фольклорі народна етика, естетика праці й поведінки людини, любов до рідної землі, її історії, природи, народні ідеали, засновані на повазі до сім'ї, пошані до старших, вихованні дітей, гуманістичні, атеїстичні та інтернаціоналістські тенденції у фольклорі — все це заслуговує пильного вивчення і спрямування на здійснення схваленої ХХVII з'їздом КПРС програми ідейно-виховної роботи. Практичним втіленням у життя результатів фольклористичних досліджень такої тематики має стати доведення їх до найширших верств народу друкованим і усним словом — серіями популярних книг і брошур, радіо- і телепередачами, лекціями та виступами перед громадськістю.

Особливо важливу роль відіграють народна творчість, усі види мистецтва у патріотичному та інтернаціональному вихованні радянських людей. Найвищий злет народного духу завжди виявлявся у героїчні роки суворих випробувань, коли треба було захищати Вітчизну, завоювати нове життя або відстоювати його в боротьбі з внутрішньою контрреволюцією та зовнішніми ворогами. До таких героїчних подій належать насамперед Велика Жовтнева соціалістична революція, громадянська і Велика Вітчизняна війна. «Наша революція, — підкреслюється у Зверненні Центрального Комітету Комуністичної партії Радянського Союзу до радянського народу, — найвидатніша подія ХХ століття, що сповістила початок нової ери в житті людства. Час глибоко розкрив її неминуче значення, висвітлив гігантські можливості, які відкриває соціалістичний суспільний розвиток. У нашій свідомості, в наших почуттях Жовтень — це предмет найвищої національної гордості радянських людей. Революція стала безприкладним злетом історичної творчості мас, зоряним часом перемігшого народу, який скинув ярмо капіталістичної і поміщицької експлуатації»¹⁰.

Народ своєю перемогою завдячує рідній Комуністичній партії, її вождю і організатору, невтомному борцю за новий світ великому Леніну. «Ленін нашу долю вивів на волю», «Ім'ям Леніна великим світ весь обновився», «Леніна стяг до комунізму вказав шлях»¹¹, — гласить народна мудрість. Новий світ довелося захищати у грізних битвах із ворогами Країни Рад. У цій нещадній боротьбі відкрили свої імена безсмертною славою героїв легендарні полководці М. Фрунзе і В. Чапаєв, М. Щорс і В. Боженко, М. Пархоменко і Г. Котовський, тисячі знаних і безіменних захисників Вітчизни. «Живий Чапаєв», «гірський орел» — такими епітетами наділяє полководця народна легенда. З вес-

¹⁰ Рад. Україна, 1987, 14 березня.

¹¹ Українські прислів'я та приказки.— К., 1984.— С. 369.

няною бурею, грозою порівнює Богунський полк щорсівців пісня:

Над Дніпровою сагою
Слід ворожий пропаде!
Всюди бурею, грозою,
Гей, Богунія іде!¹²

Центральний Комітет КПРС у постанові «Про підготовку до 70-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції» намітив ряд заходів щодо гідного відзначення цього великого свята. Зокрема, наголошується на необхідності у ході підготовки до 70-річчя Великого Жовтня повною мірою використовувати виховні можливості радянської літератури і мистецтва, культурно-масової роботи. Слід передбачити видання кращих набуток радянської літератури, створення нових спектаклів, фільмів і концертних програм, ретроспективний показ кіно- і телефільмів, виставок, організацію спортивних свят, приурочених Великому Жовтню, героїзму радянського народу. Визнано важливим активізувати роботу по дальшому зміцненню зв'язків і взаємодії національних культур. Схвалено ініціативу творчих організацій по проведенню днів літератури і мистецтва народів СРСР у республіках, краях і областях. У жовтні 1987 р. в Москві буде проведено Всесоюзну художню виставку «70 років Великому Жовтню». У рамках другого Всесоюзного фестивалю народної творчості, присвяченого 70-річчю Жовтня, передбачається організувати в травні—листопаді 1987 р. виставки творів самодіяльних художників і майстрів декоративно-прикладного мистецтва, дні хорової, театральної, хореографічної творчості, свята фольклору і духової музики з участю самодіяльних колективів — переможців фестивалів оглядів і конкурсів. Засобом масової інформації доручено послідовно висвітлювати багатогранну і конструктивну діяльність КПРС і Радянської держави, спрямовану на ліквідацію ядерної загрози і забезпечення миру на землі. Потрібно розкривати нашу позицію в міжнародних справах — ясну, чесну, справедливу, яка враховує законні інтереси всіх народів, несе людям планети правду про новий лад, про соціалізм як альтернативу капіталізму¹³. У постанові відзначається, що партійним організаціям слід безустанно дбати про підвищення авангардної ролі комуністів, добиватися, щоб кожен з них показував приклад у праці, громадсько-політичній діяльності і побуті, був гідним спадкоємцем і продовжувачем славних справ безсмертної гвардії більшовиків-ленінців, які піднімали маси на штурм старого світу, на захист революційних завоювань і будівництво нового суспільства. Слід нарощувати зусилля по формуванню у нових поколінь відданості справі Великого Жовтня, прагнення примножувати матеріальні і духовні багатства Радянської Батьківщини, зміцнювати її економічну та оборонну могутність¹⁴.

До знаменної дати 70-річчя Великого Жовтня провідні вчені Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР підготували фундаментальне колективне дослідження «Великий Жовтень і соціалістична культура», у якому розглядаються різні аспекти впливу ідей Великого Жовтня на соціалістичну культуру. Журнал «Народна творчість та етнографія» відкриває з 3-го номера рубрику «Назустріч 70-річчю Великого Жовтня», у якій публікуватимуться статті і повідомлення про значення ідеалів Жовтня в духовному житті радянського суспільства, про всенародну підготовку до свята.

У світлі вищезазначених партійних документів Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР і, зокрема, його друкований орган журнал «Народна творчість та етнографія» перебудовують усю свою роботу. В галузі фольклористики буде звернута більша увага на фундаментальні наукові дослідження, на їх практичне застосування в науці і культурі. Поповнюватиметься джерельна база

¹² Українські народні думи та історичні пісні.— К., 1955.— С. 361.

¹³ Рад. Україна, 1987, 14 берез.

¹⁴ Там же.

фольклору, прискорюватиметься видання багатотомного зводу народної творчості, звертатиметься більша увага на її пропагандистський характер. У вивченні фольклору поєднуюватимуться проблеми традицій і новаторства, національного та інтернаціонального, досліджуватиметься роль фольклору в різних видах культури та мистецтва, зокрема в художній самодіяльності, нових святах і обрядах, художній літературі тощо. Викриватимуться ворожі реакційні вчення в галузі народної культури, історії, фольклору, побуту, народного мистецтва, розвінчуватимуться буржуазно-націоналістичні та уніатсько-клерикальні фальсифікації історії і культури українського народу. В галузі етнографії глибоко вивчатимуться сучасні і традиційні види народного побуту, матеріальної культури, духовного життя, впровадження в життя нових звичаїв та обрядів, міжнародних взаємин, стану матеріальної і духовної культури в етнографічних регіонах тощо. Особлива увага буде звернута на висвітлення соціально-етнічних процесів у міському і сільському середовищах, на шляхи і форми взаємоближення між містом і селом. Досліджуватимуться конкретні види матеріальної культури — народний одяг, житло, агротехніка, народна медицина, народні промисли, пам'ятки культури, краєзнавство та музеєзнавство. Розглядатимуться також питання взаємовпливів у сфері матеріальної і духовної культури в контактних зонах Української РСР з братніми народами, розвиток етнографії в інших республіках та за кордоном. У галузі народного мистецтва приділятиметься увага висвітленню питань історії та теорії декоративно-прикладного і самодіяльного мистецтва, народної архітектури. В полі зору дослідників будуть різні види народного мистецтва — ткацтво, вишивка, кераміка, скло, різьба по дереву і кістці, карбування, гравірування на метали, інкрустація, інтарсія, художній розпис, витинанки тощо.

У світлі січневого (1987 р.) Пленуму ЦК КПРС, постанов ЦК КПРС «Про журнал «Коммунист», «Про підготовку до 70-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції», постанови ЦК Компартії України «Подолати відставання в розвитку суспільних наук» намічається ряд практичних заходів щодо підвищення ідейного і науково-теоретичного рівня часопису, збільшення його впливу на наукове й культурне життя в республіці і країні в цілому, поліпшення поліграфічного рівня, збільшення тиражу. У журналі публікуватимуться статті і повідомлення про оновлення радянського суспільства після XXVII з'їзду КПРС, розвиток радянської культури в різні етапи історії Країни Рад, відображення теми Великого Жовтня, громадянської і Великої Вітчизняної війни в народній творчості, різних жанрах народного мистецтва.

Популяризація народної пісні сприяє активній боротьбі за утвердження в масах реалістичного мистецтва, проти буржуазної масової культури, виховує любов до історії народу, Батьківщини. Важлива роль приділятиметься інтернаціональним зв'язкам у фольклорі і мистецтві. Журнал висвітлюватиме культурні процеси усіх національностей, що проживають в Українській РСР, особлива увага буде звернута на побутування російського фольклору у містах і селах нашої республіки, а також на пограниччях з братніми Російською Федерацією, Білорусією, Молдавією, на культурне єднання радянських народів. З метою повнішого висвітлення наукового і культурного життя у всій країні у журналі стануть постійними рубрики «В єднанні братніх культур» та «У фольклористів братніх республік». Більше уваги приділятиметься критиці буржуазної і буржуазно-націоналістичної ідеології.

Напередодні ювілею Великого Жовтня перед наукою стоять надзвичайно важливі питання перебудови всієї роботи. Сьогодні всі помисли, думи і прагнення радянських людей спрямовані на виконання революційних, новаторських заходів нашої партії, невіддільних від духу і традицій Великого Жовтня. Перебудова — передова лінія боротьби для кожної чесної людини, кожного громадянина Країни Рад. Від її здійснення залежатиме дальший розквіт нашої Соціалістичної Батьківщини, перетворення в життя високих ідеалів комунізму. Виконати все намічене означає гідно продовжити революційну справу Великого Жовтня.

«Кращий спосіб відсвяткувати роковини великої революції — це зосередити увагу на нерозв'язаних завданнях її, — зауважив В. І. Ленін ще в 1921 році і відзначав: — Особливо доречне і необхідне подібне відсвяткування революції в тих випадках, коли є корінні завдання, ще не розв'язані революцією, коли треба засвоїти щось нове (з точки зору проробленого революцією до цього часу) для розв'язання цих завдань»¹. Ця глибока, завжди актуальна думка нашого вчителя і вождя надзвичайно слухна сьогодні. Вона відповідає духові нашого часу, правді нашого життя, суті нашої Революції — невичерпній, вивільненій нею енергії, енергії оновлення.

Якісно новий стан нашого суспільства, курс на який взяла Комуністична партія Радянського Союзу на своєму XXVII з'їзді і стратегію досягнення якого розробив січневий (1987 р.) Пленум ЦК КПРС, передбачає не лише пришвидшення науково-технічного прогресу, не тільки прискорення соціально-економічного розвитку, а й «оновлення змісту, форм і методів роботи політичних та ідеологічних інститутів»². Вдумаймося: оновлення потребують і зміст, і методи, і форми роботи.

1

Зрозуміло, що ця настійна вимога часу безпосередньо стосується як загалом суспільствознавства, що перебуває «у стані ...певної віддаленості від запитів життя»³, так і мистецтвознавства зокрема.

Мистецтво — могутній засіб пізнання світу, унікальне знаряддя ідеологічного впливу. Ці функції — присутні, вони завжди були й залишаються головними й найважливішими у всіх видах мистецтва.

Однак, всіляко виділяючи і підкреслюючи головне і найважливіше, не можна забувати і нехтувати все інше, що, не будучи головним і найважливішим, зовсім не обов'язково мусить належати до «неважливого» чи навіть другорядного. Так, мистецький твір, хоч і найважливіший, проте не єдино важливий елемент мистецтва. Залишаються ще споживач і споживання мистецтва, без чого твір мертвий (він просто не існує: «будинок, в якому не живуть, фактично не є дійсним будинком», — зауважував К. Маркс)⁴, не може існувати художній твір і без самого митця, без процесу творення, творчості, яка включає не лише аспекти психологічні та пізнавально-ідеологічні, але й соціально-побутові та виробничі.

Мистецтво є формою суспільної свідомості й засобом пізнання. Та не тільки. Його соціальна природа значно багатша і складніша, суспільні функції різноманітніші, соціальна роль місткіша. Не торкаючись соціально-психологічного аспекту, звернемо увагу на суспільно-виробничий: будучи формою суспільної свідомості і особливим знаряддям пізнання, мистецтво водночас виступає і як одна з галузей духовного виробництва, точніше — суспільного духовного виробництва, а отже, підлягає всім законам розвитку виробництва взагалі, відкритим К. Марксом.

Що кіно, — це, за словами В. І. Леніна, найважливіше в ідейно-виховному плані з мистецтв, — не просто мистецтво, а водночас індустрія, або, за визначенням А. В. Луначарського, — індустріальне мистецтво, відомо давно: ще з дискусій про природу і специфіку нового в 20-і роки художнього засобу засвоєння людиною світу. Задовго до цього,

¹ Ленін В. І. Про значення золота тепер і після повної перемоги соціалізму.— Повне зібр. творів. Т. 44.— С. 211.

² Матеріали XXVII з'їзду КПРС.— К., 1986.— С. 128.

³ Там же.— С. 101.

⁴ Маркс К. Вступ (З економічних рукописів 1857—1858 років).— Маркс К. і Енгельс Ф. Твори. Т. 12.— С. 675.

десь у середині минулого століття,—до речі, домарксистською наукою— було неспростовно доведено генетичний зв'язок мистецтва в усіх його видах і жанрах з трудовою суспільною діяльністю людей, з громадським виробництвом. Широко відоме популяризаторське тлумачення цієї істини М. Горьким: родоначальниками мистецтв були гончарі, ткачі, різьбярі, ковалі і т. д. Але далі визнання цього справа, як здавалось, рухалась уперед мало.

Але так тільки здавалось. Уважне прочитання праць класиків марксизму, зокрема «Капіталу», привело ряд учених до висновку: основоположники марксизму були й родоначальниками принципово нового, надзвичайно важливого і логічного для їх вчення погляду на мистецтво як на галузь духовного виробництва. Одним з перших на це звернув увагу ще в середині 60-х років С. С. Гольдентріхт⁵.

Важливим внеском у розробку загальнометодологічних питань марксистського розуміння духовного виробництва стала колективна монографія «Духовное производство: Социально-философский аспект проблемы духовной деятельности» (М.: Наука, 1981) групи співробітників Інституту філософії АН СРСР під редакцією В. І. Толстих. «Давно назріла потреба, — як справедливо зазначається у вступі до цього дослідження, — в серйозному вивченні художньої культури соціалізму як особливої сфери і системи соціальної діяльності щодо виробництва, збереження, трансляції і сприйняття цінностей мистецтва професійного і самодіяльного. Нині виходи у цю галузь естетичної проблематики не йдуть, як правило, далі конкретних соціологічних досліджень і суто емпіричної інформації. І майже повністю відсутній скільки-небудь помітний інтерес до вивчення організаційної, інституціональної сфери, яка охоплює досить розгалужену систему художньої діяльності (матеріальна база, включаючи матеріально-технічні засоби, інститути й установи, які відають сферою мистецтва й використовуються для збереження і поширення естетичних цінностей, підготовки й використання кадрів митців і т. п.), а також і до проблем управління розвитком і функціонуванням художньої культури»⁶.

Настійна необхідність поглибленого наукового дослідження вищезгаданих параметрів соціального побутування мистецтва з усією очевидністю випливає з рішень і документів XXVII з'їзду партії. «Розробляючи основні напрями національної політики на перспективу, — відзначається в Політичній доповіді ЦК КПРС з'їздові, — дуже важливо подбати про те, щоб внесок усіх республік у розвиток єдиного народно-господарського комплексу відповідав їх зрослому економічному і духовному потенціалу»⁷. Цілком зрозуміло, що не останнє місце в цій особливій турботі має належати точному знанню і врахуванню цього потенціалу, особливо що стосується сфери духовної, зокрема мистецької. Для забезпечення програмного завдання партії щодо дальшого піднесення ролі літератури і мистецтва в комуністичному вихованні необхідно науково встановити реальний стан справ. «З 1965 р., — говорив у своєму виступі на з'їзді П. Н. Демічев, — ми відкрили близько 130 нових театрів, і тепер їх у країні 622. Однак нам не вдалося досягнути довоєнного рівня, коли функціонувало понад дев'ятсот театрів»⁸. У на-

⁵ Гольдентріхт С. С. О природе эстетического творчества.— М., 1966.— С. 13. Белозерцев В. И. Проблемы технического творчества как вида духовного производства.— Ульяновск, 1970; Межуев В. М. Культура и история (Пробл. культуры в филос. истор. теории марксизма).— М., 1977.— 199 с.; Мотрошилова Н. В. Теоретические предпосылки и проблемы марксистского исследования социальной природы познания // Социальная природа познания: Теоретические предпосылки и проблемы.— М., 1979.— С. 5—23; Ахизер А. С. Научно-техническая революция и некоторые социальные проблемы производства и управления.— М., 1974; Глязер Л. С. Некоторые экономические характеристики духовного производства // Некоторые методологические вопросы экономики науки.— М., 1977.— С. 5—19; Безклубенко С. Д. Суспільна природа мистецтва.— К., 1972.— 283 с.

⁶ Духовное производство: Социал.-филос. аспект пробл. духов. деятельности.— М., 1981.— С. 14.

⁷ Матеріали XXVII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу.— С. 63.

⁸ Правда, 1986, 2 берез.

шій республіці співвідношення з довоєнним рівнем ще нижче. Та й невідомо, нема наукових обґрунтувань того, чи потрібно взагалі досягати у цій справі довоєнного рівня: адже в повоєнний час істотно змінилася ситуація в самій сфері художньої культури; дальшого розвитку набуло кіно, з'явилося і заволоділо часом і інтересами населення телебачення, внаслідок чого в духовному житті суспільства і окремих його верств відбувся перерозподіл ролі різних галузей мистецтва. Як саме? На це можуть дати відповідь лише наукові дослідження.

Отже, необхідність збагачення, поглиблення змісту мистецтвознавства — владна вимога часу. Слід вийти за вузькі рамки традиційно-естетичного аналізу виключно лише мистецького твору, перейти від загальної гіпотетичних вимірювань (за допомогою споглядальних міркувань) гаданої ідеологічної ефективності мистецтва до комплексного, системного дослідження реального мистецького процесу в усіх його складних і суперечливих аспектах соціального побутування з тим, щоб науково конкретно визначити оптимальні умови розвитку художньої культури і в такий спосіб забезпечити неухильне зростання ролі мистецтва в духовному житті народу, справі комуністичного виховання.

2

Тут логічно постає питання вдосконалення методів мистецтвознавчого дослідження, напрямків їх оновлення.

Лишається фактом, що попри часті заяви і заклики до системного, комплексного підходу, мистецтвознавство залишається фактично однобічно орієнтованим щодо методології — так би мовити, філософогентричним. Навіть коли дослідники, переважно професійні філософи, і усвідомлюють і ніби відстоюють необхідність у вивченні мистецтва виходити за межі традиційної філософської проблематики, самі при цьому залишаються цілком на терені філософії — не залучають суміжні галузі наукових знань. Складається враження, що багато мистецтвознавців та й естетиків, які виступають від імені марксизму, або забувають, що в марксизмі — єдиному і цілісному вченні — є три складові частини, або вважають, ніби науковий соціалізм і політичну економію не можна застосувати до такого явища, як мистецтво. Саме тут криється одна з причин, через які мистецтвознавство перебуває «у відомій віддаленості від запитів життя».

Навівши цифри та інші факти, що характеризують відставання у розвитку культурно-художнього потенціалу країни, П. Н. Демічев у своєму виступі на з'їзді партії вказав і на конкретні причини: «Дивно, але це факт, — сказав він, — що планові і фінансові органи до останнього часу розглядали культурне будівництво як якесь нерентабельне навантаження на економіку, як суто втратні витрати»⁹. На неправильний, що іноді до безглуздя доходить, погляд планово-фінансових органів на справи організації й управління мистецтвом як художнім виробництвом вказували у своїх виступах на з'їзді й інші делегати¹⁰. Минуло більше року після з'їзду партії, а в газетах триває критика цього «залишкового» принципу, його рецидивів.

Усе це справедливі нарікання. Можна навести ще чимало фактів, коли практики — фінансисти і плановики виявляли «дивовижну» (з погляду практика-митця чи й організатора мистецького процесу) «некомпетентність» — нерозуміння економічної природи художнього виробництва взагалі, а при соціалізмі — особливо. А що ж теоретики — науковці-економісти і науковці-мистецтвознавці? Хіба не вони навчають практиків?

Було б наївно думати, ніби цей «залишковий» принцип з'явився сам по собі, стихійно, чи умисне злісно кимось запроваджений. Цей «принцип» є природним і логічним організаційно-практичним висновком із

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

економічної теорії, а точніше, того стану, в якому вона перебуває щодо суспільної природи мистецтва, його економічних відносин до дійсності. Незважаючи на те, що К. Маркс дав не тільки цінні методологічні вказівки стосовно розгляду мистецтва як особливої галузі духовного виробництва, а й блискучі зразки саме економічного його аналізу, залишається фактом, що саме цей аспект марксистського підходу до мистецтва не набув у нас дальшого розвитку, більше того: залишився не до кінця зрозумілим. Причина, на наш погляд, криється в тому, що мистецтвознавці, за традицією однобічно філософськи орієнтовані, цураються навіть самої думки про допустимість не те що ототожнення, а навіть «сусідства» мистецтва з виробництвом, і в такий спосіб полишили надзвичайно важливу ділянку науки про мистецтво економістам, які дивляться на нього як на друго- а то й третьорядне заняття.

Та справа починає докорінно змінюватися. Кінематографісти, що за рішенням свого V з'їзду взяли за опрацювання власної «моделі» кінематографу (організації кіносправи в країні), зіткнулися з цим безпосередньо на практиці і закликали всіх митців вивчати економіку, опанувати методи господарювання.

3

У зв'язку з цим уявляється доцільним зосередити увагу на питанні, що має принципово важливе методологічне значення. Справа в тому, що вищезгаданий «залишковий принцип» базується не тільки на недоладній практиці, а й має своєї «теоретичну» основу: думку, ніби праця в сфері мистецтва, як і взагалі у сфері послуг, не є продуктивною. Не тільки фінансисти і плановики-практики, а й економісти-науковці у своїй більшості вважають, ніби сфера послуг, до якої відносять і мистецтво, становить галузь докладання лише непродуктивної праці, що в ній не створюється продукт, а тільки споживається прибуток, створений в інших галузях народного господарства — безпосередньо в матеріальному виробництві. Звідси й уявлення про культурне будівництво як про «якесь нерентабельне навантаження на економіку».

Гносеологічне «коріння» таких уявлень, та й практики, що йде від них, полягає в неправильному розрізненні продуктивної і непродуктивної праці. До першої більшість економістів відносить лише працю безпосередньо в матеріальному виробництві, власне продукування речей. Під другою розуміють працю у так званому нематеріальному виробництві, художньому зокрема.

Тим часом, розрізнення продуктивної і непродуктивної праці, за Марксом, не має нічого спільного з поділом її на виробництво «речей» і виробництво «неречових» цінностей. «Продуктивна праця», — пише К. Маркс в «Теорії додаткової вартості», беручи ці слова в лапки і в такий спосіб підкреслюючи своє «відсторонене» розуміння цього поняття як такого, що характеризує саме буржуазні уявлення, — це така характеристика праці, яка безпосередньо не має абсолютно нічого спільного з певним змістом праці, з її особливою корисністю або з специфічною споживною вартістю, в якій вона виражається». «Один і той самий вид праці, — зауважує далі К. Маркс, — може бути як *продуктивним*, так і *непродуктивним*»¹¹.

На підтвердження цієї думки К. Маркс наводить приклади саме з галузі мистецтва. При капіталізмі праця письменника, що на власний розсуд виробляє і продає свій товар — книжки, — непродуктивна так само, як і праця ремісників, і праця селян, і взагалі будь-яка праця, що не нагромаджує капітал. Бо для капіталістів продуктивна праця — лише така, що «прямо *уречевлюється, безпосередньо перетворюється в капітал, безпосередньо обмінюється на капітал*»¹². Тому, пише К. Маркс, «на-

приклад, Мільтон, що написав «Втрачений рай» і одержав за нього 5 ф. ст., був *непродуктивним працівником*. Навпаки, письменник, що працює для свого книготорговця на фабричний манір, є *продуктивним працівником*;»¹³ так само і співачка, яка продає свій спів на свій страх і ризик, — *непродуктивний працівник* (для капіталістичного суспільства — С. Б.). Але та сама співачка, запрошена антрепренером, який, щоб загрибати гроші, примушує її співати, — *продуктивний працівник*, бо вона виробляє капітал»¹⁴.

Таким чином, суспільна оцінка продуктивної праці залежить від того, який спосіб виробництва панує в суспільстві, а не від того, який характер вона має і які продукти виробляє. В капіталістичному суспільстві будь-яка праця, що збільшує капітал, *вважається і справді в для капіталізму працею продуктивною*. Інша річ, що в капіталістичному суспільстві через це панує думка, ніби *тільки така праця* є продуктивною. Як зазначає з цього приводу К. Маркс, буржуазна точка зору через свою природну обмеженість вважаючи, що капіталістичні форми виробництва є вічними й абсолютними, плутає «питання про те, що таке *продуктивна праця* з погляду капіталу, з питанням, яка праця взагалі є продуктивною, або що таке продуктивна праця взагалі...»¹⁵.

Логічно зробити висновок, що і в соціалістичному суспільстві продуктивна праця має цілком певні суспільні критерії, окрім природного визнання такою будь-якої праці. Інакше кажучи, при соціалізмі, тобто соціалістичній суспільній власності, продуктивною мала б вважатись праця, що безпосередньо і прямо збільшує цю власність. Зрозуміло, що в такому випадку ознаки продуктивної праці не повинні мати нічого спільного з конкретним змістом праці, ні з особливостями її корисності, ні із специфічною формою, в якій уречевлюється (чи й зовсім не уречевлюється, як у співака і скрипача, наприклад) її споживна вартість. Так само ясно, що один і той же вид праці може виступати при цьому і як продуктивний, і як непродуктивний, в сфері матеріального виробництва не менше, ніж у галузях духовного, скажімо, мистецтва.

Так, праця робітників, найнятих для спорудження приватного будинку, з погляду власне соціалізму не є продуктивною — при цьому соціалістична загальнонародна власність не зростає. Будівництво цього ж таки об'єкта робітниками державної будівельної організації з державних матеріалів, за що платить власник з особистих коштів, — праця продуктивна: соціалістична загальнонародна власність при цьому зростає. Так само і в сфері художнього виробництва, мистецтва. Коли запрошують популярного артиста на який-небудь урочистий вечір у колгосп, на завод чи на будову і сплачують йому за роботу особисто, праця його — не продуктивна, бо загальнонародна соціалістична власність не зростає. Гірше того, коли оплата праці актора ведеться не з особистих коштів глядачів і слухачів, а, припустимо, з колгоспних чи заводських, ця власність навіть зменшується. Навпаки, коли за працю актора на згаданому вечорі гроші вручають не йому безпосередньо, а переказують тій державній організації, де він постійно працює і одержує тверду заробітну плату, його праця — продуктивна: загальнонародна соціалістична власність при цьому нагромаджується.

На відміну від теоретиків-економістів, практики-фінансисти і плановики це зрозуміли давно: покликані пильнувати насамперед інтереси загальнодержавні, вони повсякчас нашоувуються на «гострі кути». Звідси й перестороги щодо витрачання громадських фондів на оплату запрошуваних акторів, влаштування колективних переглядів вистав і фільмів (кошти просто перекачуються з одного підприємства на інше, не збільшуються), звідси й найрізноманітніші пошуки засобів застосування загальноприйнятих нормативів і щодо планування театраль-

¹¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори. Т. 26, ч. I.— С. 384.

¹² Там же.— С. 381.

¹³ Там же.— С. 384.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.— С. 375.

концертної діяльності в країні. На жаль, ці пошуки ведуться суто емпіричним шляхом, «методом проб і помилок» через відставання теоретичної, на рівні марксистської політичної економії, розробки питань економіки художнього виробництва, тобто мистецтва.

4

Сказане не слід розуміти як прагнення зробити мистецтвознавство «економікоцентричним» — замість «філософської Землі» поставити в центр мистецтвознавчої системи «економічне Сонце». Йдеться зовсім не про те, а про необхідність справді комплексного, системного підходу до вивчення мистецтва з позицій марксизму як цілісного вчення.

Щодо філософії, зокрема марксистсько-ленінської, то діалектичний матеріалізм був і залишається неперевершеним, ефективним методом при дослідженні будь-яких явищ в усій їх суперечливо динамічній складності. Наголосимо, саме методом, керівництвом до дослідження, а не догмою, не готовою формулою на всі випадки. «Життєздатними є лише ті наукові напрями, які йдуть від практики і повертаються до неї, збагачені глибокими узагальненнями і слушними рекомендаціями, — відзначалося в Політичній доповіді ЦК КПРС XXVII з'їздові партії. — Схолостка, начотництво і догматизм завжди були путями для справжнього збільшення знань»¹⁶. Це справедливо стосовно будь-якої науки, будь-якої галузі знань. Проте найбільші закиди щодо «споглядальності», докори в схильності до абстрактного теоретизування лунають нині на адресу філософії, що «стараннями деяких учених, — зараз, — за висловом Є. К. Лигачова, — мабуть що, далі від усіх відійшла від світу сього»¹⁷. Безперечно, у тому, що філософія перебуває на незадовільному рівні, є причини й об'єктивні, але хотілося б наголосити саме на суб'єктивних, тих, що криються в самій філософії, виходять з її традицій.

У цьому зв'язку доречно згадати надзвичайно важливу думку Ф. Енгельса, яка не просто доповнює, але істотно поглиблює ставлення марксизму до традиційної філософії, висловлене К. Марксом в одинадцятій із знаменитих «Тез про Фейербаха»: «Філософи тільки по-різному пояснювали світ, та справа полягає в тому, що *змінити* його»¹⁸. У роботі «Розвиток соціалізму від утопії до науки», написаній ще при житті К. Маркса, у 1877 р., ведучи мову про матеріалістичне розуміння історії — одне з двох найбільших відкриттів К. Маркса, — Ф. Енгельс відзначав: «...сучасний матеріалізм є по суті діалектичним і не потребує більше філософії, що стоїть над іншими науками. Як тільки перед кожною окремою наукою ставиться вимога з'ясувати своє місце в загальному зв'язку речей і знань про речі, будь-яка особлива наука про цей загальний зв'язок стає зайвою. І тоді з усієї попередньої філософії самостійне існування зберігає ще вчення про мислення і його закони — формальна логіка і діалектика. Все інше входить в позитивну науку про природу і історію»¹⁹. Як бачимо, серед того, що зберігало, на думку Ф. Енгельса, певне самостійне значення із традиційної філософії, естетики нема.

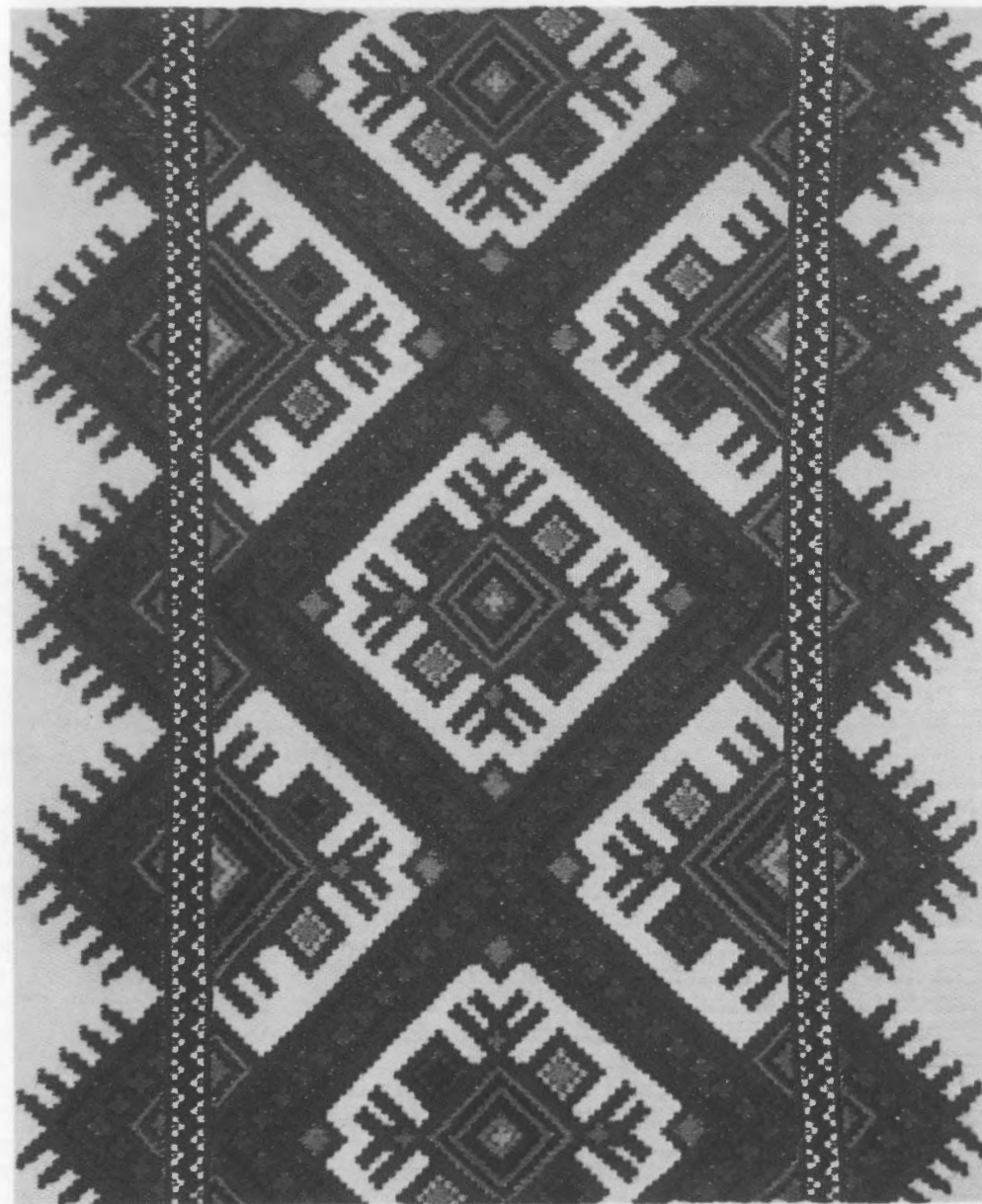
Що ця думка була далеко не випадковою, свідчить майже буквально повторення її Ф. Енгельсом у наступній великій роботі, написаній через одинадцять років, уже після смерті К. Маркса, і спеціально присвяченій ставленню марксизму до попередньої філософії, — «Людвіг Фейербах і кінець класичної німецької філософії». Матеріалістичне розуміння історії, писав Ф. Енгельс, — «...завдає філософії смертельного удару в області історії так само, як діалектичне розуміння природи робить непотрібною і неможливою всяку натурфілософію. Тепер завдання в тій і в другій області полягає не в тому, щоб вигадувати

¹⁶ Матеріали XXVII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу.— С. 101.

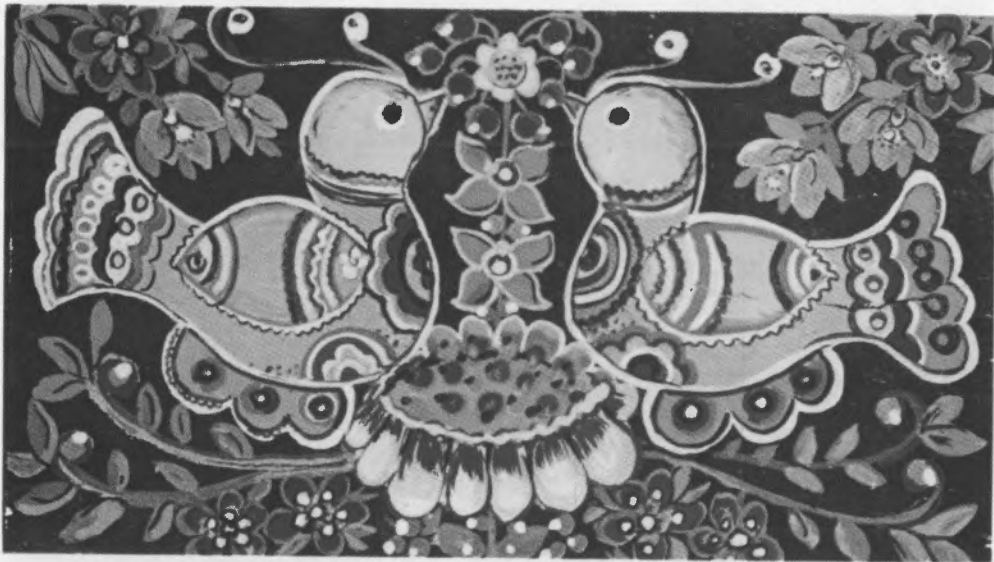
¹⁷ Коммунист.— 1986, № 15.— С. 13.

¹⁸ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори. Т. 3.— С. 4.

¹⁹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори. Т. 19.— С. 202.



О. В. Білинська. Декоративний рушник.
Фрагмент. Полотно, вишивка. Київ. 1985.
Фоторепродукція В. С. Полоха.



Л. Г. Мрачковська. Декоративний пласт. Таріль. Надглазурний розпис.
Київ, 1983. Фото В. С. Полюха.

зв'язки з голови, а в тому, щоб відкривати їх у самих фактах»²⁰. Тут нема поіменної вказівки на філософію мистецтва, тобто естетику, але ставлення до неї Ф. Енгельса не викликає жодного сумніву: «За філософією, вигнаною з природи і з історії, залишається, таким чином, ще тільки царство чистого мислення, оскільки воно ще залишається: вчення про закони самого процесу мислення, логіка і діалектика»²¹. Як бачимо, коли й ставив що під сумнів Ф. Енгельс, так це «царство чистого мислення» («оскільки воно ще залишається...»), а не естетику, тобто філософію мистецтва, яка входила до загалу «філософії історії».

Близкучі зразки наукового застосування діалектико-матеріалістичного розуміння світу для відкриття зв'язків «у самих фактах» залишили нам класики марксизму, і, безперечно, найнеперевіреніший серед них — «Капітал». «Коли Маркс не залишив *«Логіки»* (з великої букви), — писав В. І. Ленін, — то він залишив *логіку* «Капіталу» [...] В «Капіталі» застосовано до однієї науки логіку, діалектику і теорію пізнання (не треба 3-х слів: це одне й те саме) матеріалізму, який взяв усю цінне у Гегеля і рушив це цінне вперед»²².

Саме в такий спосіб і слід розуміти марксистське «вигнання» філософії з природи, суспільства і дедалі більше — з галузі мислення, що все менше стає «царством чистого мислення», а не в душі марного перекреслювання і відкидання. «Марного» — не тільки даремного, а й нерозумного, бо всі набутки людства — велика цінність і повинні залишатися з ним. Традиційна естетика як філософія мистецтва має своє точно визначене почесне місце в історії філософії, вона також може бути застосована в сучасній світоглядній боротьбі, яка ведеться в межах і засобами традиційної, домарксистської філософії. Але слід усвідомити, що категоріями і поняттями, залишеними нам у спадщину Арістотелем, Кантом і Гегелем, неможливо дати по-сучасному науковий аналіз нинішнього творчого процесу навіть у його пізнавально-ідеологічному аспекті. Інша справа, що марксистський аналіз сучасного процесу може збагатити категорії і закони нашої традиційної естетики. Але це завдання філософії, тобто логіки, діалектики, або гносеології, а не мистецтвознавства, не загальної теорії мистецтва.

Наявність цього протиріччя розуміють і самі естетики, взагалі філософи. П. В. Копнін свого часу вважав, що «перед естетикою стоїть завдання... створити або таку теорію пізнання, яка стала б теорією мистецтва, або таку теорію мистецтва і художньої діяльності, котра була б теорією пізнання і логікою»²³. Відзначаючи усе ще неподоланий розрив між естетикою, що з допомогою абстрактного теоретизування продовжує вигадувати зв'язки замість їх відшукування в самих мистецьких та життєвих явищах, і «конкретним» мистецтвознавством, що перебуває, як правило, на емпірично описовому рівні, І. М. Лисаковський ставить питання про «радикальне оновлення естетики», якийсь «середній теоретичний рівень»²⁴.

Гадаємо, що й тут не треба чогось «придумувати з голови»: ні шукати якогось «середнього» рівня, ні намагатися «підняти» теорію мистецтва до теорії пізнання, ні «опускати» логіку і діалектику до теорії мистецтва й художньої діяльності, — слід з позицій марксизму, діалектичного і історичного матеріалізму, політичної економії і теорії наукового соціалізму досліджувати мистецтво у всій його складності і суперечливості, у всіх його видах і формах, не намагаючись при цьому неодмінно створити якусь закінчену теорію. Така «всеохоплююча» теорія неможлива й непотрібна. «Капітал» К. Маркса — основний, основоположний твір марксизму, не є зокрема ні «теорією пізнання», піднятою чи опущеною до політичної економії, ні, тим більше, «філософією еко-

²⁰ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори. Т. 21.— С. 301.

²¹ Там же.

²² Ленін В. І. Філософські зошити.— Повне зібр. творів. Т. 29.— С. 289.

²³ Копнін П. В. Гносеологические и логические основы науки о мистецстве.— С. 225.

²⁴ Лисаковський І. Н. Реализм как система.— М., 1982.— С. 34, 35.

Ін. Л. Г. Мрачковська
Фольклор та етнографія
1987, № 3

ПАМ'ЯТНИКИ В. І. ЛЕНІНУ, ВРЯТОВАНІ
В РОКИ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ

номіки», а чи якимось придуманим з голови «серединним теоретичним рівнем», разом з тим в цьому творі дані і логіка (теорія пізнання або діалектика) марксизму, і його політична економія, і науково обгрунтоване вчення про соціалізм.

Отже, марксистський матеріалізм, взявши «усе цінне у Гегеля», тобто логіку, власне діалектичну логіку, яка стала теорією пізнання, гносеологією, «рушив це цінне вперед» насамперед у блискучих зразках його застосування як методу теоретичного дослідження. Але не тільки в цьому напрямі визначився рух уперед; «вигнання філософії» велось у наступі на пресловуте «царство чистого мислення». Застереження Ф. Енгельса щодо нього — «оскільки воно ще залишається...» — не випадкові слова: за ними була напружена робота по розробці саме наукової гносеології — створенню «Діалектики природи». Можна лише шкодувати, що з незалежних від нього причин авторів не пощастило її завершити відповідно до грандіозного замислу, але й те, що залишилося нам у спадщину, — неоціненний теоретико-методологічний скарб. Ф. Енгельс не прагнув ні створити натурфілософію, яка була б гносеологією, ні розробити теорію пізнання, яка була б натурфілософією — він застосовував діалектико-матеріалістичний метод пізнання природи, її закономірностей для збагачення, розвитку самої теорії пізнання.

Подоланню відстані, що відділяє мистецтвознавство, взагалі суспільствознавчі науки, від життя, наближенню їх до практики могло б істотно сприяти — поряд з поглибленням і розширенням фундаментальних — також запровадження прикладних досліджень, особливо в галузі кіно, театру, музики.

До речі, налагодження дослідно-експериментального кінознавства сьогодні зовсім не видається чимось нездійсненним чи навіть безпрецедентним. За даними журналу ЮНЕСКО «Культури: Діалог народів світу» (1985. — № 4. — С. 85—86), подібні дослідження давно вже ведуться у США. «...Університетські містечка — визнані лабораторії експериментального кіновиробництва. Поява у США нового типу фільмів багато в чому пов'язана з новим поколінням кінодіячів..., що дістали підготовку в університетах».

Та справа, зрештою, не в аналогіях і прикладах, а в інтересах розвитку насамперед нашого кіномистецтва — кіновиробництва, яке досі не має спеціалізованої експериментальної бази, хоч усі вважають і знають напевне, що без експерименту, без сміливого пошуку в цьому мистецтві, яке, може бути, ще остаточно й не склалося, прогрес неможливий. Експерименти, щоправда, ведуться, але безпосередньо на кіновиробництві і в його ході, що, як відомо, далеко не кращий спосіб організації новаторства. Таке «експериментаторство» постійно криє в собі різного роду несподіванки й ускладнення, бо ведеться зразу ж на людях, причому не на одинцях, а на масах. За прикладами недалеко ходити: згадаймо долю безперечно яскравої, талановитої картини Ю. Г. Ільєнка «Вечір на Івана Купала». Та й не тільки її. Щось подібне було і з «Звенигорою» О. П. Довженка — цілком експериментальна, вона зовсім не сприймалась широким глядачем і оцінювалася різко критично. Ще сумніша доля фільму Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом», пошуків Л. В. Кулешова, першої кінострічки С. М. Ейзенштейна «Страйк». Остання робота майже до середини 70-х років оцінювалася критиками не інакше як формалістично-трюкацька, а тим часом саме з неї починається полум'яна, пройнята революційною ідеологією творчість Ейзенштейна, більше того — з неї починається і власне радянська соціалістична кінематографія, що справила величезний вплив на світовий кінематограф, більше того: на духовний світ людства.

Отже, варто подумати, чи не час поставити подібну експериментальну роботу на професійний науковий ґрунт? Можливо, тоді процес цей ітиме без зайвих втрат і ускладнень, та й кінознавство зможе якоюсь мірою стати і безпосередньо продуктивною художньо-мистецькою силою.

Серед незліченних подвигів радянських людей на фронтах Великої Вітчизняної війни та тимчасово окупованій фашистськими загарбниками території чільне місце належить і подвигу мужніх патріотів, які переховували найдорожчі реліквії, пов'язані з Великим Жовтнем, роками будівництва нового, соціалістичного суспільства. Це був символ ленінізму, вияв боротьби проти поневолювачів, їх людиноненавистничької ідеології.

Одна з яскравих сторінок цієї боротьби — врятування пам'ятників В. І. Леніну. Адже ім'я засновника першої в світі держави робітників і селян, вождя світового пролетаріату було прапором у жорстокій, смертельній сутичці з фашизмом. Саме тому із звірячою люттю гітлерівці трошили і нищили все, що було пов'язано з безсмертним ленінським образом. Тема збереження ленінських монументів частково розглянута у статті «Літопис слави народної» А. І. Байраківського і В. Н. Погорелова¹. Та, звичайно, в одному матеріалі немає змоги охопити велику кількість фактів, які заслуговують на те, щоб бути висвітленими принаймні настільки, наскільки дозволяють це зробити наявні джерела. І тому у даній статті свідомо обмежимося лише деякими з них, сподіваючись на подальше розкриття теми в журнальних або монографічних дослідженнях.

У сквері на території верстатобудівного заводу імені 23 жовтня в Мелітополі на п'єдесталі стоїть бронзовий бюст В. І. Леніна. В цього пам'ятника героїчна історія. У довоєнні роки він був встановлений в одному з центральних районів міста. Вдершись до Мелітополя, фашисти зруйнували постамент у вигляді двох п'ятикутних зірок, де, крім напису «Вождю і вчителю світового пролетаріату В. І. Леніну від трудящих Мелітопольщини», були цитати з творів Володимира Ілліча. А бронзовий бюст було відвезено на верстатобудівний завод на переплавку. Ливарник О. С. Заплісвічко, в минулому робітник Путиловського заводу в Петрограді, де він у травні 1917 р. слухав виступ В. І. Леніна, домовився із своїми товаришами-слюсарями П. П. Басовим і Г. Д. Луневим врятувати пам'ятник. Надвечір, ризикуючи життям, бо щохвилини міг з'явитись хтось із варти, робітники перенесли бюст до вагранкового приміщення, яке не працювало, викопали яму і сховали дорогоцінну реліквію, закидавши зверху шлаком².

Восени 1943 р., коли загарбників було виведено з міста, скульптуру на новому п'єдесталі встановили на території заводського подвір'я. На меморіальній дошці, прикріпленій до постаменту, названо імена трьох мужніх патріотів і першу дату відкриття пам'ятника — 1927 р. Однак, маємо незаперечне свідчення газети «Коммунист» (Харків) від 25 грудня 1925 р. про відкриття мелітопольського монумента 24 грудня цього ж року. Подія, очевидно, була приурочена до 20-х роковин першої російської революції. Адже не випадково на п'єдесталі було викарбовано ленінську цитату: «Без «генеральної репетиції» 1905 року перемога Жовтневої революції 1917 року була б неможлива»³. Цей напис чітко зафіксований на фотографії пам'ятника, зробленій у довоєнний час⁴.

Авторами іншого пам'ятника В. І. Леніну, встановленого 1 травня 1937 р. в м. Гуляйполі, були самодіяльні майстри. Історія його створення і врятування за різними джерелами має багато варіантів, які варто детальніше дослідити. За одним з них, голова промартілі «Чер-

¹ Див.: Нар. творчість та етнографія, 1982, № 6.— С. 28—32.

² Див.: Индустр. Запорожье, 1966, 22 квіт.

³ Ленін В. І. Повне зібр. творів, т. 41.— С. 9.

⁴ Див.: Центральний державний архів кінофотофонодокументів УРСР, од. зб. 2—22029.

воний металіст» О. Є. Вишняк та бригадир металістів П. С. Бодня виготовили дерев'яну фігуру Ілліча, з якої потім було відлито чавунну⁵. Газета «Комсомольская правда» від 8 вересня 1966 р. писала, що той же самий голова, названий тут Вишняковим, привіз гіпсову статую, що й послужила основою для відливки чавунної. Ця версія здається найімовірнішою, бо ні голова артілі, ні бригадир не були скульпторами і тому навряд чи могли створити дерев'яну модель.

Окупувавши місто, гітлерівці стріляли в пам'ятник з автоматів і кулеметів. Та кулі відскакували від чавунного монумента, і тоді комендант наказав скинути його з п'єдесталу. Як повідомляє «Комсомольская правда», фашисти підігнали танкетку і спробували стягнути скульптуру. Цього їм зробити не вдалося, і справу відклали на наступний день. Та монумент зник. Шестеро робітників вночі зняли фігуру з постаменту, перетягли в інше місце і закопали.

Ця історія більш схожа на легенду, ніж на опис реальних подій. Як могли шестеро людей, маючи у найкращому разі лише ломи, зняти скульптуру (майже в півтори тонни) і перетягти в інше місце. Як же вони зробили те, що виявилось не під силу потужному танковому моторові? Відзначимо, що цю версію продублювала «Правда України» від 21 квітня 1968 р.

А от газета «Соціалістична Харківщина» від 25 квітня 1944 р. повідомляє, що німецький комендант дав розпорядження відвезти пам'ятник на переплавку, та робітники витягли скульптуру з металевого брукху і надійно сховали. Ці дані уточнює «Труд» (від 18 серпня 1966 р.). Скульптуру було завезено на територію промартілі «Червоний металіст» і призначено на переплавку, але вона зникла. Робітники її заховали під товстим шаром формувальної землі, і гітлерівці так і не змогли відшукати монумент. Очевидно, це більш точне відбиття подій.

Щодо прізвищ патріотів, які врятували скульптуру, теж немає однакових даних. Називають П. С. Бодню, А. М. Семенюту, М. В. Шийку, Г. Г. Шамрая, І. І. Самойлова, П. Ф. Усатенка, М. Ф. Хоменка, П. І. Миронова, С. Д. Маловиченка⁶.

Влітку 1943 р. м. Гуляйполе було звільнене, відкопана із сховища скульптура вождя. Проте вона була пошкоджена. Сліди куль, мов рани на тілі, неначе пам'ятник бився разом з Радянською армією, визволяючи рідну землю від фашистської погані. Його реставрували і вирішили встановити на тому ж самому місці.

І височів, як і раніше, ленінський монумент у міському парку. Потім його перенесли на територію промартілі, що стала заводом сільськогосподарського устаткування. 1954 р. м. Гуляйполе відвідав В. М. Сосюра. Під враженням подвигу радянських патріотів, які врятували пам'ятник В. І. Леніну, він написав такі рядки:

І знову сад шумить, і вилитий з металу
Зійшов Ілліч з вогню на п'єдестал.
На нім ворожі кулі в дні негоди
Лишили слід, але його рука
Все так же путь показує народу,
Туди, де даль майбутнього дзвінка⁷.

Самодіяльним був і пам'ятник В. І. Леніну в Черкасах. З газети «Шлях революції» від 30 січня 1924 р. довідуємося, що загальні трудові збори профспілок деревообробників, металістів, транспортників, будівельників, зв'язківців і друкарів ухвалили резолюцію про відрахування коштів на спорудження пам'ятника В. І. Леніну в Черкасах. І лише через 36 років у газеті «Черкаська правда» від 6 березня 1960 р. знаходимо подробиці виготовлення, встановлення і урочистого

відкриття монумента. Дізнаємося, що погруддя було відлите робітниками місцевого чавуноливарного заводу імені Г. І. Петровського за гіпсовою моделлю, що знаходилася в окружному комітеті профспілки металістів. Пам'ятник встановили 1 травня 1925 р.

У період Великої Вітчизняної війни пам'ятник зник і його доля була невідома. Майже напередодні 15-х роковин з дня Перемоги, 4 квітня 1960 р., солдат М. К. Холошевський, впорядковуючи територію Черкаського військового гарнізону, несподівано наштовхнувся на залізний предмет. Обережно розгортаючи руками землю, він побачив погруддя Володимира Ілліча. Зняли смолу, якою був обмазаний пам'ятник, щоб зберегти його від корозії. Побачили на зворотньому боці надпис: «ЛММЗ. Черкасы. 1925. 19/1», а трохи далі «Т. Тищенко»⁸.

Розгортаємо «Черкаську правду» від 6 березня 1960 р. і знаходимо розповідь начальника ремонтно-механічного цеху заводу В. А. Задувайла про виготовлення погруддя: «Вибір пав на Тимофія Агейовича Тищенка... Тищенко вважався у нас найдосвідченішим формувальником»⁹.

Уважно роздивляючи бюст, знайшли на обличчі сліди від куль. Отже, пам'ятник було заховано або під час бойових дій у місті, або вже в період окупації. Хто вони, радянські патріоти, які зберегли дорогоцінну реліквію? Питання залишається не розв'язаним і нині. З повідомлення РАТАУ: «Сьогодні, в переддень 90-річчя з дня народження великого Леніна, жителі міста знову побачили пам'ятник вождю на тому самому місці, де він був встановлений 35 років тому... Відбувся багатотисячний мітинг трудящих, присвячений відкриттю пам'ятника В. І. Леніну»¹⁰.

Минув час. У центрі міста споруджено новий пам'ятник Іллічеві. Тоді колектив заводу порушив клопотання про перенесення на територію підприємства ленінського погруддя, що його колись виготовили чавуноливарники¹¹. І ось уже 20 років біля цього пам'ятника вождю вручаються перехідні Червоні прапори і вимпели переможцям соціалістичного змагання, комсомольські квитки. Тут приймають у піонери учнів підшефної школи, посвячують в робітники новачків. Звідси проводжають заводську молодь до лав Радянської Армії.

1935 р. на Київському судноремонтному заводі (нині суднобудівельний-судноремонтний) було відкрито пам'ятник В. І. Леніну. Відлитий тут же, на підприємстві, чавунний бюст Ілліча був встановлений на заводському подвір'ї, де завжди проходили урочисті збори, мітинги.

У вересні 1941 р., невдовзі після окупації міста, гітлерівці скинули погруддя з п'єдесталу, призначили його на переплавку. Тоді робітник-вагранник Т. А. Котов вирішив врятувати скульптуру вождя. Без будь-якої допомоги він зробив те, що можна по праву назвати подвигом. Вночі, озброївшись саперною лопатою, робітник вирушив до заводу. Щоб проникнути на територію, йому довелося прорити під парканом лаз. Обережно пройшовши подвір'я, Т. А. Котов наблизився до скинутого бюста, почав копати біля нього яму. Він старанно огорнув бюст задалегідь заготовленою хустиною, туго перев'язав і обережно зсунув погруддя в яму. Укривши толлю, швидко засипав землею, нагорнув вологого листа. Раптом спалахнув заводський прожектор, та вартя не помітила сміливця¹².

Врятований пам'ятник і сьогодні стоїть на заводському подвір'ї, а мужній патріот за свій подвиг був нагороджений Грамотою Президії Верховної Ради УРСР. Пішла з життя ця чудова людина, але її портрет назавжди залишається на стенді Музею революційної, бойової і трудової слави заводу.

⁵ Див.: Пам'ятники України, 1970, № 2.— С. 27—28.

⁶ Див.: Комсомольська правда, 1966, 8 верес.; Труд, 1966, 18 серп.; Пам'ятники України, 1970, № 2.— С. 27—28.

⁷ Пам'ятники України, 1970, № 2.— С. 27—28.

⁸ Черкаська правда, 1960, 8 квіт.

⁹ Там же, 6 берез.

¹⁰ ЦДАЖР УРСР, ф. 5111, оп. 1, спр. 242, арк. 94.

¹¹ Див.: Рад. Україна, 1977, 15 квіт.

¹² Див.: Єфременко П. Подвиг вагранника // Київська правда, 1960, 29 січ.

Проте далеко не завжди щастило патріотам. Було й так, що за свій подвиг вони розплачувалися життям. Це сталося в селі Піщаному Золотоніського району на Черкащині. Тут у довоєнні роки на кошти, зібрані колгоспниками, був споруджений пам'ятник В. І. Леніну. Ілліч промовляє з броньовика. Очевидно, це була зменшена копія відомого ленинградського монумента, встановленого біля Фінляндського вокзалу 7 листопада 1926 р. (скульптор С. Євсєєв, архітектори В. Шуко та В. Гейфрейх).

Бронзову фігуру В. І. Леніна гітлерівці скинули з постаменту, щоб відправити на переплавку до Німеччини. Але вночі 62-річний колгоспник С. Г. Бонь із сім'єю та його сусід А. В. Брус, колишній червоний партизан, перенесли скульптуру на пустирище і закопали в землю. Зрадник видав С. Г. Боня. Фашисти заарештували патріота, відвели до Золотоноші, намагаючись дізнатися, де заховано пам'ятник. Та старий мовчав. Гітлерівці закатували його. А кількома днями раніше був схоплений і розстріляний А. В. Брус, який пішов до партизанського загону.

Радянська Армія визволила село. Діти С. Г. Боня дістали скульптуру із сховища, і нині на новому постаменті стоїть вона біля входу до міського парку Золотоноші¹³.

Свідчень про інший пам'ятник, споруджений у самому місті, немає ніяких. Але відомо, що лікар Я. О. Лукерич і санітар Кацалап одразу після окупації зняли бронзову скульптуру з постаменту, загорнули у простирадло і закопали неподалік. Щось підозрював німецький комендант, кілька разів допитувався у лікаря, куди подівся пам'ятник. Лікареві довелося покинути місто. А пам'ятник зберігся і зараз знаходиться на території Золотоніської районної лікарні¹⁴.

У невеличкому затишному скверіку, що прилягає до тричі орденосного заводу транспортного машинобудування ім. В. О. Малишева в Харкові (колишній Харківський паровозобудівний) стоїть пам'ятник В. І. Леніну. Поруч на стенді надпис: «Товаришу! Зупинися і прочитай. Пам'ятник, який ти тут бачиш, споруджений умільцями нашого заводу на знак особливої пошани до вождя революції, творця партії і Радянської держави В. І. Леніна. Пам'ятник спочатку був встановлений на майдані проти чавуноливарного цеху. У роки Великої Вітчизняної війни робітники сховали статую. Після звільнення Харкова від гітлерівців її встановили перед колишнім будинком заводоуправління. Восени 1964 року пам'ятник В. І. Леніну перенесено до скверика...»¹⁵

На деякий час повернемося в минуле, до тих далеких днів, коли славні паровозобудівники йшли в авангарді революційного робітничого руху Харкова — міста, де 70 років тому була проголошена Радянська Україна. Вони відстоювали свою робітничо-селянську республіку в боях з інтервентами, білогвардійцями, різноманітними бандитськими угрупованнями. А в грізні роки Великої Вітчизняної війни забезпечували фронт бойовою технікою.

1925 року на підприємство приїздила Н. К. Крупська. Виступаючи на мітингу, вона сказала: «Я знаю Харківський паровозобудівний завод, не дивлячись на те, що я на Україні вперше. Я пам'ятаю, як у редакцію «Искры» ще 1905 року і пізніше надходили кореспонденції від харківських паровозників. Я знаю, що робітники цього заводу — вірні захисники й борці революції. Харківські паровозники відіграли величезну роль в революції. Тому з особливим задоволенням вітаю вас»¹⁶. Мітинг проходив на площі перед заводоуправлінням. А поруч, біля воріт дослідного цеху, стояв пам'ятник В. І. Леніну, виготовлений ливарниками після смерті вождя. Надія Костянтинівна оглянула його

і дала високу оцінку: «... Я дуже прискіплива в оцінці зображень Ілліча; цей пам'ятник зроблений дуже добре»¹⁷. Невідома доля цього монумента, як і те, хто врятував той, що стоїть на заводському подвір'ї¹⁸.

Маємо ще одне свідцтво про харківський пам'ятник Іллічеві на машинобудівному заводі «Червоний Жовтень». Ідея відлити чавунний бюст за зразком гіпсового, що знаходився у червоному кутку ливарного цеху, виникла 1935 р. Це зробив майстер Д. В. Павленко. Він же і сховав бюст під час окупації. Гестапівці його заарештували, багато разів викликали на допити. Але відповідь була одна: «Не знаю». Після визволення міста Д. В. Павленко відкопав схованку¹⁹.

В історії врятування ленинських монументів знаходимо і героїчні, і трагічні, і зворушливі сторінки. Характерні в цьому плані події в с. Георгіївці Ворошиловградської області. 1 травня 1925 р. тут був відкритий пам'ятник В. І. Леніну. Чавунне погруддя відлили робітники Лутугінського державного заводу (так називався він тоді), які шефували над селом²⁰.

У липні 1942 р. в село вдерлися гітлерівці. Вони скинули бюст, очевидно, маючи намір його переплавити. Та через добу погруддя зникло. Як не лютували фашисти, як не нищпорили по селу, але все було даремно.

Радянська Армія вибила окупантів. Відразу ж до сільради прийшов старий глухонігий пічник І. В. Легеня, рухами запросив працівників піти за ним. Привів до скверу, показав місце, де треба копати. Виявилось, що це він вночі непомітно пробрався до скверу, викопав неглибоку яму і надсилу заштовхнув у неї бюст, засипав землею, запрілим листям. І сьогодні, як і 62 роки тому, пам'ятник стоїть у сквері, в центрі Георгіївки²¹.

Ще й досі не знаємо ні історії ленинського монумента в с. Бочечках на Сумщині, а ні дати його відкриття. Проте відомо, що секретар сільради П. Д. Очкуров та грубник місцевої школи А. Я. Дьяченко вночі зняли бюст з п'єдесталу, загорнули і закопали в надійному місці, замаскувавши схованку дерном.

Невдовзі фашисти залишили село, патріоти встановили бюст на вцілілому постаменті. Коли радянські війська вступили в Бочечки, військовий кореспондент сфотографував двох мужніх радянських людей біля пам'ятника, а незабаром армійська газета надрукувала знімок з розповіддю про славний подвиг²².

Один з перших пам'ятників В. І. Леніну на Україні був споруджений у с. Великій Леваді на Поділлі. Бюст В. І. Леніна виготовив з місцевого граніту самодіяльний митець, місцевий вчитель П. С. Кравчук. Пам'ятник відкрито 7 листопада 1924 р. А під час тимчасової окупації села автор погруддя сам його сховав. Нині бюст зберігається в Кам'янець-Подільському музеї-заповіднику²³.

2 жовтня 1922 р. В. І. Ленін почав працювати після першого тяжкого приступу хвороби. Дізнавшись про це, робітники цукрового заводу в селищі Малій Висці на Кіровоградщині надіслали вождєві таку телеграму: «Сьогодні, святкуючи великий день сьомого листопада, ми, частинка світового пролетаріату, робітники Маловисковського цукрозаводу... радіючи твоєму одужанню, вітаємо тебе. Цей день ми ознаменуємо відкриттям виробництва на своєму заводі, чим вносимо і свою частинку праці в твою велику справу. Хай живе чесна пролетарська праця!»²⁴

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Див.: Правда України, 1983, 28 лип.

²⁰ Див.: Коммунист (Харьков), 1925, 9 трав.

²¹ Див.: Коммунист вооруженных сил, 1980, № 7.— С. 17.

²² Див.: Советы депутатов трудящихся, 1969, № 4.— С. 14—15.

²³ Див.: Рад. Поділля, 1968, 21 квіт.; Красная звезда, 1972, 22 січ.

²⁴ Трудящиеся Украины В. И. Ленину.— К., 1960, № 341.— С. 167.

¹³ Див.: Черкаська правда, 1960, 24 берез.; Правда України, 1960, 8 квіт.

¹⁴ Див.: Рад. Україна, 1960, 18 черв.

¹⁵ Строчков Л. Вічний вогонь // Прапор.— 1969, № 8.— С. 10—11.

¹⁶ Пролетарий, 1925, 1 жовт.

А коли Ілліча не стало, вони вирішили спорудити пам'ятник вождеві. Багато років присвятив цьому ливарник-модельщик А. П. Кравченко — вивчав ленінські фотографії, а 1936 р. відлив погруддя з чавуну. В 20-ті роковини Великого Жовтня робітники відкрили пам'ятник Іллічеві.

Під час окупації фашисти відвезли бюст на завод на переплавку, та робітники сховали його. Після вигнання гітлерівців пам'ятник було встановлено на тому ж самому місці й урочисто відкрито 1 травня 1944 р.

Кореспондент «Красной звезды» відзначає: «Нині на заводі готують мармурову дошку, 22 квітня майбутнього року її встановлять біля пам'ятника. На дошці буде... «подається історія пам'ятника, а далі йдуть такі рядки: «В період Великої Вітчизняної війни патріоти Олександр Кравченко, Михайло Бурдяківський, Іван Царенко, Андрій Пархоменко, Олександр Плотников сховали пам'ятник від німецько-фашистських загарбників»²⁵.

У пізнішому виданні²⁶ знаходимо інші відомості. Названо три прізвища — М. О. Бордяковський (очевидно, і в газеті, і в книжці йдеться про ту ж саму людину), М. А. Бровченко, В. Г. Серватовський. На той час, коли готувалося видання, дошка вже була встановлена, і слід гадати, що наведені дані відповідають істині.

Маємо ще одне свідчення про пам'ятник В. І. Леніну. Його відлили і урочисто відкрили на судноремонтному заводі в м. Олександрії (Кіровоградська область) 1935 року.

Фашисти скинули погруддя, зруйнували постамент. Та робітники Г. Д. Мирошніченко, Я. С. Кудря, І. І. Захарченко вночі пробралися до скверу, де стояв пам'ятник і закопали глибоко бюст в землю.

Коли радянські воїни вигнали з міста ворога, пам'ятник на новому постаменті, як і раніше, був встановлений на заводському подвір'ї²⁷.

Біля Тиврівської восьмирічної школи-інтернату на Вінниччині височить пам'ятник Іллічеві. Це — справжній витвір народного мистецтва. На могутньому гранітному стовбурі дуба — ленінський барельєф. Виконаний робітниками Гниванського кар'єру і відкритий 1 травня 1925 р., пам'ятник був гордістю тиврівчан.

Вдершись у село, фашисти передусім накинулися на монумент. Але щось заподіяти міцному каменю не могли, лише вщент розстрошили автоматними чергами барельєф. Та був інший, точна копія першого, який зберігався в ленінській кімнаті дитячого будинку (нині школа-інтернат). Несподівано він зник, і ніхто не знав про його долю. Ніхто, крім учителя О. П. Пліхти, який понад два роки зберігав барельєф.

Безмежною була радість тиврівчан, коли після вигнання окупантів вони побачили, за висловом видатного діяча більшовицької партії Л. Б. Красіна, «свого Ілліча»²⁸.

У згаданій статті А. І. Байраківського і В. Н. Погорелова деякі врятовані ленінські монументи лише названі. Ціла низка цікавих фактів залишилася поза увагою авторів або була зовсім невідома їм. Проте ці факти варті того, щоб бути висвітленими, бо розповідають про подвиги людей, які, ризикуючи життям, переховували скульптурні зображення В. І. Леніна. Вони твердо вірили в те, що неминуче прийде час, коли ці дорогі серцю кожної радянської людини реліквії знов повернуться на свої місця.

²⁵ Красная звезда, 1969, 21 груд.

²⁶ Див.: Історія міст і сіл Української РСР. Кіровоградська область.— К., 1972.— С. 390.

²⁷ Див.: Правда України, 1959, 21 квіт.; Історія міст і сіл Української РСР. Кіровоградська область.— К., 1972.— С. 611.

²⁸ Див.: Вінницька правда, 1966, 24 квіт.; Фонди Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна при ЦК Компартії України; Красин Л. Б. О памятниках Владимира Ильичу // О памятнике Ленину.— С. 9.

1925 року в м. Славуті (нині Хмельницька область) на території прикордонного загону було відкрито пам'ятник вождеві. Трохи пізніше його перенесли на Червону площу. Бюст був замовлений в Ленінграді й відлитий на заводі «Красный выборжец». Його автор — видатний радянський скульптор С. Д. Меркуров, який в ніч на 22 січня 1924 р. в Горках зняв посмертну маску з Володимира Ілліча²⁹. Характерна деталь: через 21 рік, 5 грудня 1946 р., в столиці Радянської України урочисто відкриватимуть перший повоєнний пам'ятник Іллічеві його ж роботи. А через шість років³⁰, 20 січня 1952 р., ленінський монумент встановлено у Львові³¹, його автором знов-таки був С. Д. Меркуров. Слід відзначити, що це один з найоригінальніших за композицією і художнім втіленням пам'ятників В. І. Леніну на Україні.

Та повернемося до воєнного лихоліття. Ось як описує події в м. Славуті газета «Радянське Поділля» від 21 квітня 1968 р. «До комендантської години залишилося сорок хвилин, коли підвода, запряжена коником-карликом, зупинилася біля аптеки. З воза зісkochили двоє і побігли до скверу. Навколо панувала тиша.

— Неси дошку. По дошці спускати будемо, шепнув Петро Сокіл Йосипові Ільгунасу.

Через хвилину Ільгунас повернувся з дошкою, поставив її до постаменту. Обережно зняли і спустили по дошці дороге погруддя Ілліча. Вкрили мішками і на носилках піднесли до підводи... Віз тихо покотився вулицею Дзержинського і біля будинку, в якому містився райфінвідділ, зупинився.

— Отут в підвалі і сховаємо...»³²

З цієї ж кореспонденції довідуємося, що пізніше П. М. Сокіл переніс бюст у надійніше місце — підвал нинішньої книгарні, що на Червоній площі. А в січні 1944 р. партизанське з'єднання Героя Радянського Союзу А. З. Одухи вибило загарбників з міста. Через кілька днів вступили підрозділи Радянської Армії. Відбувся урочистий мітинг, під час якого на тому ж самому постаменті встановили врятований бюст вождя. Нині він — один з найдорогоцінніших експонатів народного музею Славути.

У центрі селища Линовиці (Чернігівська область), у сквері біля місцевої Ради на високому постаменті стоїть гранітний бюст В. І. Леніна. Ще 1937 р. погруддя привезли з Києва і урочисто відкрили пам'ятник. Серед присутніх на торжествах, був і Володя Гузенко.

А в 1941 р. він, уже комсомолец, слюсар місцевого депо. Провисив на фронт, але не взяли, бо не виповнилося ще 17 років. Коли Володя побачив, як фашистські недолюдки скидають з постаменту погруддя Ілліча, вирішив будь-що його врятувати. Разом з комсомолкою Катериною Чаленко знайшли в саду порожній окоп, куди й сховали бюст, засипавши землею і сухим листям.

Тяжка доля спіткала мужнього хлопця. Фашистська каторга, смертельна хвороба. Відчуваючи, що не житиме, поділився своєю таємницею із земляком, таким, як і він, невільником, назвав ім'я Каті. Звідки було знати йому, що дівчини вже немає в живих, що гітлерівці спершу кинули її до в'язниці, а потім розстріляли. Та про долю бюста знали мати і сестра Таня. У визволеному селищі бюст відкопали і невдовзі знов встановили на постамент. Так викладає події «Деснянська правда» від 21 квітня 1968 р. В іншому виданні названо імена п'яти комсомольців, які рятували погруддя. Крім Володі і Каті, ще три дівчини — Н. Губенко, Н. Тоцьоха, М. Тимченко³³.

Троє жителів селища Холодна Балка, що біля Макіївки, садівник І. Є. Соловійов, шахтар Я. Ф. Кузнецов, механік М. Т. Пастушенко ви-

²⁹ Див.: Красная звезда, 1969, 14 серп.; О памятнике Ленину.— С. 43.

³⁰ Див.: Рад. Україна, 1946, 7 груд.

³¹ Див.: Вільна Україна, 1952, 21 січ.

³² Рад. Поділля, 1968, 21 квіт.

³³ Пам'ятники України, 1977, № 3.

рішили врятувати пам'ятник Іллічеві. Рано вранці, озброєні лише лопатами, мужні патріоти з великими зусиллями зняли важкий бюст з постаменту і закопали в землю. А щоб нікому не спало на думку шукати його, на цьому місці висадили клумбу квітів.

У визволеному селищі на прохання шахтарів пам'ятник встановили у затишному зеленому куточку, а згодом перенесли на територію дитячого садка³⁴.

Про тісний зв'язок патріотів з партизанським рухом свідчить такий факт. Стоїть в селі Кальнику на Вінниччині виконаний самими кальничанами оригінальний пам'ятник вождеві, який вирішили встановити на траурних зборах партійного осередку 24 січня 1924 року. Чавунний постамент, на якому залізна колона з портретом Володимира Ілліча. Вінчає колону макет земної кулі з п'ятикутною зіркою.

Під час окупації села начальник місцевої поліції наказав зруйнувати пам'ятник. Та справа не посувалася — надто вже міцною була споруда. Хтось з жителів сповістив про це командира партизанського загону, що діяв поблизу села, Калашника (на жаль, його ініціали встановити поки що не вдалося). Наступного ранку начальник поліції біля дверей свого будинку знайшов записку. «Зраднику Хихловський, не торкайся своїми брудними руками нашої святині. Торкнешся — з життям розпрощаєшся». Злякався запроданець, бо знав — Калашник слів на вітер не кидає. «Так і залишився непохитним цей пам'ятник нашої любові до вождя», — сказав кореспонденту газети старий майстер Т. С. Куценко, який брав участь у спорудженні монумента³⁵.

Ленінські монументи, врятовані під час Великої Вітчизняної війни, з повним правом можна назвати ще й пам'ятниками мужнім радянським патріотам, які в роки воєнного лихоліття зберегли для нащадків ці найдорожчі реліквії. Майже 42 роки тому відгриміли останні залпи найжорстокішої з воєн, та літопис її ще складається. І гідною сторінкою його буде оповідь про людей, які своїми героїчними вчинками теж наближали час Перемоги.

Київ

³⁴ Див.: Соц. індустрія, 1974, 19 жовт.

³⁵ Див.: Вінницька правда, 1965, 22 квіт.

В. М. ФОМЕНКО

РОБІТНИЧЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО НА УКРАЇНІ (1921—1932 р.р.)

«Сфера культури, — говорить у новій редакції Програми КПРС, — покликана задовольняти зростаючі запити різних категорій населення, забезпечувати необхідні можливості для самодіяльної художньої творчості народу, розвивати здібності, збагачувати соціалістичний спосіб життя, формувати здорові потреби і високі естетичні смаки»¹. Поставлені партією великі завдання вимагають поглибленого осмислення цього помітного явища соціалістичної культури в історичній ретроспективі. Узагальнення нагромадженого досвіду починаючи від Великого Жовтня допомагає глибше зрозуміти процеси, що впливають на розвиток художньої самодіяльності в наші дні.

Надзвичайно важливими в історії масової художньої самодіяльності були двадцять роки — героїчний період відбудови зруйнованої в роки громадянської війни та іноземної інтервенції економіки країни, час славних трудових дерзаних робітничого класу і селянства на фронті

¹ Програма Комуністичної партії Радянського Союзу. Нова редакція. — К., 1986. — С. 60—61.

соціалістичної індустріалізації, утвердження колгоспного ладу. Це роки величезних здобутків культурної революції в СРСР, яка сприяла рішучому піднесенню ідейно-політичного, культурно-освітнього рівня трудящих, зростанню їх активності і на всіх ділянках соціального творення.

Історичні досягнення в культурному будівництві були зумовлені теоретичною, політичною, організаторською діяльністю Комуністичної партії і її вождя В. І. Леніна. Виступаючи на II Всесоюзному з'їзді політосвіт у жовтні 1921 р. В. І. Ленін говорив: «Час, коли треба було політично малювати великі завдання, минув, і настав час, коли їх треба проводити практично. Тепер перед нами завдання культурні, завдання перетравлювання того політичного досвіду, який повинен і може перетворитися в життя. ... Завдання піднесення культури — одне з найбільш чергових»². У цих умовах закономірно помітно зросла роль масової художньої самодіяльності трудящих як одного з важливих елементів культури молодого Радянської держави. Як і в перші повоєнні роки особливо вагому роль у розвитку самодіяльної художньої творчості відігравав робітничий клас, як найбільш соціально активна, провідна сила нового суспільства. Як згадує Ф. Волгін, В. І. Ленін гаряче вітає у ці роки самодіяльну творчість робітників: «Ілліч говорив про те, що ... це добре, коли наші робітники створюють свої п'єси, пишуть вірші, видають журнали, книжки, грають на сцені своїх клубів, що вони виявляють свою творчість в усіх видах мистецтва і вдосконалюються в цьому»³.

Великого розмаху у згаданий період набула у нашій країні, зокрема, на Україні, самодіяльна художня творчість робітників у галузі образотворчого мистецтва. На жаль, залишилося небагато відомостей, пов'язаних з цим явищем⁴. Історики мистецтва і художня критика не встигали вчасно не лише узагальнювати різноманітну практику самодіяльного мистецтва, що розвивалося надзвичайно динамічно, але й навіть фіксувати факти його розвитку. Безперечно, нині це утруднює можливість висвітлення процесу розвитку художньої самодіяльності робітничого класу в галузі образотворчого мистецтва. В даній статті зроблена перша спроба виявити основні напрями і принципи особливості цього процесу.

Важливе значення для розвитку художньої самодіяльності мав XII з'їзд РКП(б). Відзначаючи підвищення рівня політичної свідомості широких робітничо-селянських мас і зростання серйозного, предметного висвітлення політичних та економічних заходів Радянської влади, а також усіх видатних подій внутрішнього та міжнародного життя, з'їзд вказав на необхідність розробити і провести ряд заходів для забезпечення переходу від мітингової агітації до масової пропаганди. У його матеріалах було наголошено на важливій ролі мистецтва, як ефективного засобу пропаганди ідей боротьби за соціалістичне перетворення життя. Особливу роль у реалізації чергових завдань партії в ідеологічній, політико-виховній роботі серед трудящих мас повинні відігравати клубні установи. «Клубна робота, — відзначалося у матеріалах з'їзду, — яка останнім часом охоплює дедалі ширшу масу робітників, особливо ж робітничої молоді, повинна бути найближчим часом поставлена на відповідну до її значення висоту. Клуби повинні бути перетворені у справжні центри масової пропаганди і розвитку творчих здібностей робітничого класу»⁵. В першій половині 20-х років головною метою діяльності творчих гуртків при клубах стало проведення різноманітних агітаційно-пропагандистських та культурно-освітніх заходів. Йдеться про організацію революційних свят, здійснення

² Ленін В. І. Повне зібр. творів, т. 44. — С. 160—161.

³ В. І. Ленін о литературе и искусстве. — М., 1960. — С. 669.

⁴ Див.: Врона І. Комсомол на образотворчому фронті // Життя і революція, 1931, кн. 5—6. — С. 145.

⁵ КПРС в резолюціях і рішеннях з'їздів і пленумів ЦК. — К., 1979, т. 2. — С. 438.

вистав агіттеатру тощо. Митці-образотворці, переважно з числа робітників, працювали над створенням художнього оформлення плакатів, панно, лозунгів, театральних декорацій, костюмів тощо. Революційне свято, вистава агіттеатру та інші подібні заходи перетворювалися на своєрідні творчі звіти самодіяльних митців⁶. Але праця самодіяльних художників не була позбавлена і певної односторонності. Характеризуючи соціальну психологію людей тих років, А. Луначарський писав: «Життя захопило їх занадто, вони повинні були безпосередньо служити цьому життю, все перетворюючи на дію, на тактику, все набувало утилітарного характеру»⁷. В цих умовах у творчих гуртках не виправдано мало уваги надавалося питанням художньої освіти, її вдосконаленню з метою виявлення і розвитку творчих здібностей гуртківців.

Інші основні форми роботи творчих гуртків у клубах першої половини 20-х р. також мали переважно утилітарну спрямованість — обслуговування засобами образотворчого мистецтва масово-політичних заходів. Самодіяльне мистецтво брало на себе прикладні, адаптивні завдання, які полягали у тому, щоб давати у наочній та виразній формі політико-освітню інформацію. Гуртківці вели значну роботу, пов'язану з практичною, політичною та ідейно-виховною роботою клубів, надаючи їй більшої жвавості засобами суто художнього впливу. Вони брали також активну участь у художньому оформленні заводів і фабрик засобами наочної агітації, святковому оформленні робітничих демонстрацій та мітингів. Вони писали лозунги і плакати, створювали фотомонтажі й газети. Збереглися відомості про успішну роботу в цій галузі клубних установ на багатьох промислових підприємствах України, зокрема клубу заводу «Ленінська кузня», Харківського клубу робітників електрозв'язку, Київського клубу шкірників, тощо⁸.

Однією з найважливіших галузей розвитку художньої самодіяльності був рух робітничих кореспондентів-художників, розквіт якого збігається з початком відбудовчого періоду. Спостерігається масове зростання кількості фабрично-заводських газет, що створювалися об'єднаними зусиллями величезного робітничого активу. Даючи високу оцінку цій періодиці, М. Горький писав, що вона є «одним з дуже значних досягнень робітничого класу на його шляху до нової культури... факт широкого і швидкого зростання маленьких фабрично-заводських газет я вважаю зростанням «свободи слова» з «внутра», з серця робітничого класу»⁹. Тематика образотворчих матеріалів у фабрично-заводських багатотиражках була пов'язана з основною проблематикою газет. Це передусім популяризація досвіду передовиків виробництва, розгортання соціалістичного змагання, ударництво тощо. Нищівній критиці в багатотиражках піддавалися вияви безгосподарності, недисциплінованості, несумлінного ставлення до трудового обов'язку¹⁰. Багатотиражки систематично вміщували на своїх сторінках сатиричні малюнки, в яких, крім недоліків у виробничому житті, гостро таврувалися буржуазні пережитки у побуті робітників. Велика кількість сатиричних малюнків, виконаних художниками-робітниками, була вміщена на сторінках сатиричного журналу «Дробилка», що випускався на Вінницькому суперфосфатному заводі. Характерно, що досвід діяльності цього журналу був перейнятий робкорами московського заводу «Электропровод», який включився в соцзмагання з вінничанами. За прикладом останніх москвичі почали випускати художній додаток до своєї багатотиражки¹¹.

Поряд з багатотиражками, фабрично-заводськими газетами, стіннівки, що практично випускалися на всіх промислових підприємствах, в окремих цехах і виробничих ділянках, а також клубах, впливали на піднесення трудової та політичної активності трудящих. Як відзначав XIII з'їзд партії, стіннівки відігравали велику роль у системі преси як засіб впливу на маси і як форма вияву їх активності¹². В стіннівках випробували свою майстерність тисячі й тисячі самодіяльних художників-робітників, які пройшли виучку в гуртках, і самоуки¹³. Тематика образотворчих матеріалів у стіннівках, так само як і в багатотиражках, відзначалася злободенністю, гостротою й наступальністю.

Рух художників вирізнявся від інших видів самодіяльної творчості особливою актуальністю, нерозривним зв'язком з тими практичними завданнями, які вирішував робітничий клас на всіх фронтах соціалістичного будівництва. В своїй роботі самодіяльні художники не лише вдосконалювали творчу майстерність, а й проходили школу ідейно-політичного виховання. Справедливо писав у ті роки В. Костін: «Найцінніше у цьому русі, що майже кожний художник тісно пов'язаний з виробництвом.., вони виховувалися, зростали й працювали у гушавині робітничого класу. Тому кожний їх малюнок промовляє про боротьбу пролетаріату.., відображає почуття і думки тих, з ким він живе і працює»¹⁴.

Крім гуртків у профспілкових робітничих клубах, де починаючи з середини 20-х р., приділяли велику увагу питанням суто художньої освіти самодіяльних митців, навчання велося і в установах Пролеткульту¹⁵. Завдяки зусиллям Комуністичної партії, спрямованим на успішний розвиток соціалістичної культури та послідовну боротьбу проти виявів буржуазної ідеології у культурному будівництві, було повністю розвінчано неспроможність хибних теоретизувань ідеологів Пролеткульту щодо штучного творення нової, цілком ізольованої від духовних набутоків людства «чистої пролетарської культури», а також їх безпідставних претензій на монополію в галузі радянського культурного будівництва¹⁶. На практиці діяльність організацій Пролеткульту, передусім на місцях, ніколи не відповідала цим відірваним від життя, його реальних потреб, претензіям. Завдання, які доводилося вирішувати організаціям Пролеткульту, були значно скромніші й за змістом, і за формами їх діяльності. В середині 1925 р. остаточно була закріплена підлеглість Пролеткульту профспілковим організаціям. Як вказувала Н. К. Крупська, в 20-х роках «Пролеткульт перетворився на саму звичайну освітню організацію, мало чим відмінну за методом роботи і за класовим своїм складом від організацій Наркомосу»¹⁷. І ця робота, здійснювана закладами Пролеткульту в справі художньої освіти трудящих, передусім робітників, заслуговує позитивної оцінки.

Система навчання в пролеткультівських студіях мала багатоступеневий характер від гуртків при робітничих клубах до районних та центральних студій. Там оволодівали основними художніми навичками, багато уваги приділяли творам агітаційного характеру, мистецтву художнього оформлення, а також малюнка.

Про характер діяльності подібних художньо-освітніх закладів дають уявлення, наприклад, матеріали майстерні харківського Пролеткульту, в якій 1926 року працювало 10 осіб. Своєю метою майстерня бачила в згуртуванні й підготовці пролетарських сил у галузі образотворчого мистецтва й обслуговуванні політосвітроботи. Тут виготовлялися прапори для робітничих організацій, плакати на виробничу пробле-

⁶ Див.: Бибикова И. М. Оформление революционных празднеств // Агитационно-масовое искусство. Оформление празднеств. 1917—1932.— М., 1984.— С. 29.

⁷ Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7.— С. 227.

⁸ Див.: Культурне будівництво в Українській РСР. 1917—1927.— К., 1979.— С. 494; Рад. мистецтво, 1928, № 6.— С. 16—17.

⁹ М. Горький о печати.— М., 1962.— С. 241.

¹⁰ Кнышев И. Н., Жигулин В. И., Гаврилов А. М. Лицом к огню.— Днепропетровск, 1962.— С. 199—200; Подов В. Н. Донсода.— Донецк, 1969.— С. 57—59.

¹¹ Див.: Федорук О. К. Мистецтво, народжене соціалізмом.— К., 1976.— С. 60.

¹² Див.: КПРС в резолюциях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК, т. 3.— С. 88.

¹³ Див.: Гуцин В. С. Самодеятельное искусство.— М.-Л., 1931.— С. 174—181.

¹⁴ Див.: Костин В. Лицо художниковского движения.— М., 1930.— С. 15—16.

¹⁵ Див.: Пинегина Л. А. Советский рабочий класс и художественная культура. 1917—1932.— М., 1984.— С. 115—118.

¹⁶ Горбунов В. В. В. И. Ленин и Пролеткульт.— М., 1974.

¹⁷ Крупская Н. К. Педагогические сочинения, т. 7.— С. 60.

матику, на теми боротьби з безпритульністю, туберкульозом тощо¹⁸. В районних студіях, утворених для найбільш здібних гуртківців, навчали писати маслом, аквареллю, створювати складні художні композиції, а також займалися сценографією. Кращих самодіяльних художників направляли продовжити навчання в центральних студіях, де вони одержували спеціальні стипендії від промислових підприємств, на яких працювали. Після закінчення робітники поверталися на свої підприємства керівниками мистецьких студій, брали участь в оформленні заводів і фабрик засобами наочної агітації.

Організації Пролеткульту діяли у Харкові, Києві, Катеринославі, Одесі¹⁹. В їх студіях багато робітників дістало освіти. Як свідчить один з документів Всеукраїнського Пролеткульту від 1925 р., в його організаціях, крім названих форм навчання, існували дворічні студії, в яких готували художньо-педагогічні кадри спеціально для керівництва гуртками образотворчого мистецтва для робітників²⁰.

Консолідації творчості самодіяльних художників-робітників сприяла і діяльність організованих Пролеткульту у Харкові, Одесі та інших містах республіки робітничих театрів, які потребували декорацій, костюмів, афіш тощо²¹.

Пролеткульт систематично організовував художні виставки самодіяльних художників-робітників окремих студій та республіканської. Одна з таких великих виставок була організована в Харкові 1923 року²².

Важливу роль в організації самодіяльних художників-робітників на Україні, як і в РРФСР, відіграли художні об'єднання, створені в 20-х рр.²³ Це поклало початок взаємодії професіонального мистецтва з масовим художнім рухом. Характерно, що художня критика тих років особливо наголошувала на необхідності тісніших взаємозв'язків професіоналів із самодіяльними митцями, які навчалися в гуртках та художніх студіях²⁴.

Значна робота по залученню до творчої діяльності здібних робітників, організації їх художньої освіти проводилася заснованою 1925 р. Асоціацією радянських митців України (АРМУ). В Статуті цієї організації, прийнятому 30 листопада 1925 р., зокрема, вказувалося: «Асоціація не обмежується об'єднанням лише фахівців, а також веде роботу серед широких робітничо-селянських мас, з метою розбудження інтересу й активності до творення мистецтва революційної доби»²⁵. Для реалізації завдань, накреслених асоціацією, — говорилося далі в Статуті, — АРМУ «влаштовує диспути, доповіді, реферати, входить у контакт з політосвітою, ведучи роботу в робітничих клубах, хатах-читальнях і т. д.»²⁶.

Інтерес становить «Декларація АРМУ в справі утворення Всеукраїнської Федерації радянських художників» (1928). У документі вказується: «Федерація мусить взяти активну й організовану участь у підйомі широкого руху самодіяльного мистецтва робітничо-селянських мас, стимулюючи і поглиблюючи розвиток самодіяльності, йдучи в цій масовій хвилі на зустріч силою, досвідом і знанням кваліфікованого професіонального мистецтва»²⁷. Характерно, що до цього документу

¹⁸ Афанасьев В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві.— К., 1967.— С. 65.

¹⁹ Див.: Врона І. Комсомол на образотворчому фронті.— С. 144.

²⁰ Див.: Культурне будівництво в Українській РСР. 1917—1927.— С. 400—403.

²¹ Див.: Пинегина Л. А. Советский рабочий класс.— С. 82.

²² Див.: Врона І. Комсомол на образотворчому фронті.— С. 145.

²³ Див.: Пинегина Л. А. Советский рабочий класс.— С. 210—231.

²⁴ Див.: Холостенко Є. Образотворче мистецтво і самодіяльність мас // Критика.— 1929.— № 2.— С. 75—76; Рад. мистецтво.— 1930.— № 20.— С. 2—4.

²⁵ Афанасьев В. А. Украинское советское изобразительное искусство 1917—1941 гг. Проблема становления. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствознания.— К., 1984.— С. 514.

²⁶ Там же.— С. 515.

²⁷ Там же.— С. 549.

приєдналася ініціативна група спілки робітничих художників «Ізо-Забой», про діяльність якої буде сказано нижче.

Самодіяльні художники брали участь у виставках, які влаштовувала АРМУ в різних містах республіки. Практична учбово-методична допомога надавалася самодіяльним митцям у ряді центрів республіки, передусім на Донбасі²⁸. Подібна робота з художниками-робітниками здійснювалася й іншими об'єднаннями того часу — Асоціацією художників Червоної України (АХЧУ), утвореною 1926 р., ініціативний центр якої було засновано ще 1923 р. Її філії діяли в багатьох містах України (Києві, Харкові, Полтаві, Одесі, Миколаєві, Херсоні, Верхньодніпровську, Чернігові, Прилуках).

У Статуті АХЧУ, затвердженому 27 серпня 1926 р., серед першочергових завдань організації передбачалося «всесірно сприяти розвитку потягу до художньої творчості та образотворчих хистів серед трудящих»²⁹. У звіті АХЧУ про діяльність її існування протягом першого року говориться про певну роботу, проведену організацією щодо «виявлення і притягнення до активної участі в художній роботі митців з народу»³⁰. Було проведено роботу по влаштуванню студій у Києві, Чернігові, Полтаві, Харкові, забезпечено їхню успішну роботу³¹. Самодіяльні художники-робітники брали участь у виставках АХЧУ. Під егідою останньої у Києві, Харкові, Полтаві влаштовувалися студії, де вдосконалювали свою майстерність самодіяльні митці. Асоціація велику увагу приділяла донецькому регіону. Художниками, що входили до неї, було розписано десять робітничих Палаців праці. Відомо, що в створенні проєктів оформлення і, слід гадати, в їх реалізації брали участь і робітники³². Створене 1927 р. Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ) у 1930 р. відкрило в Києві художньо-навчальну майстерню, метою якої було піднесення загального рівня мистецтва, культури серед трудящих, підготовка робітничих художників, які б могли власними силами обслуговувати свої культурно-освітні установи — клуби, червоні кутки. У майстерні робітники займалися рисунком, живописом, графікою. Вони також діставали навички художнього оформлення театральних вистав, створення плакатів, транспарантів, лозунгів тощо. З метою більш тісного залучення робітників до мистецтва для них влаштовувалися екскурсії до художніх музеїв³³.

Слід відзначити, що в практичній діяльності деяких художніх угруповань на рубежі 20-х і 30-х років іноді давалися взнаки невірні погляди на роль і місце самодіяльного мистецтва в розвитку радянської культури. Йдеться про окремі спроби реанімації теоретично хибних і практично безперспективних пролеткультівських ідей, пов'язаних із запереченням професіонального мистецтва, яке нібито повинна повністю витіснити у перспективі «революційна творча самодіяльність трудящих»³⁴.

Говорячи про роботу професіональних митців з самодіяльними, не можна не згадати про ту значну допомогу, яку надавав останнім Київський художній інститут; починаючи з 1927 р. він підтримував тісні зв'язки з рядом великих промислових підприємств³⁵. Викладачі та студенти вузу проходили там творчу практику, організовували само-

²⁸ Див.: Холостенко Є. На фронті 130 // Червоний шлях.— 1930.— № 1.— С. 172; Його ж. Образотворче мистецтво і самодіяльність мас.— С. 77; Культурне будівництво в Українській РСР. 1917—1927.— С. 538, 613; Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы.— М.-Л., 1933.— С. 480.

²⁹ Там же.— С. 484.

³⁰ Там же.— С. 502.

³¹ Там же.— С. 506.

³² Горбенко П. Всеукраїнська художня виставка в 10 роковини Жовтня // Черв. шлях.— 1928.— № 3.— С. 122.

³³ Див.: Рад. мистецтво.— 1930.— № 2.— С. 14—15.

³⁴ Куликов Ю. Н. О роли массовой художественной самодеятельности в развитии социалистической культуры // Вопросы теории социалистического искусства. Проблемы социалистического реализма.— М., 1980.— С. 146.

³⁵ Див.: На шляхах перебудови. Київський художній інститут. 1930—1932.— К.— 1932.

діяльні студії образотворчого мистецтва. 1928 р. при інституті було налагоджено роботу нового за своїм характером художньо-учбового закладу — робітничих курсів, діяльність яких сприяла виявленню і розвитку художніх талантів з середовища робітничого класу.

Велику роботу проводив інститут на металургійному заводі ім. Ф. Е. Дзержинського в Кам'янському (нині — Дніпродзержинськ). 1931 р. між інститутом і заводом було укладено спеціальну угоду про взаємне шефство³⁶. Документ передбачав, зокрема, здійснення силами інституту художніх робіт для Палацу культури заводу (проект розпису інтер'єра і створення скульптур, оформлення сцени), участь художників у розробці плану будівництва парку культури і відпочинку для робітників, оформлення свят, які відбувалися на підприємстві, створення засобів наочної агітації. Договір передбачав також орієнтацію студентів інституту на послідовне відображення засобами образотворчого мистецтва виконання робітниками заводу планів п'ятирічки, у тому числі створення робіт агітаційно-масового плану, що оперативно відображали б ті чи інші події в житті колективу заводу. Передбачалося створення при Палаці культури гуртка художньої самодіяльності, яким би керував інститут, розширення виставочного показу творів киян у Кам'янському. В свою чергу передбачалося посилення ролі робітників у оцінці творчого доробку інституту шляхом організації спільних диспутів та конференцій, обговорень художніх творів в цехах. Договір став важливою віхою у формуванні нового явища в художньому житті, породженого радянською дійсністю, що дістало сьогодні назву «союз мистецтва і праці», набувши справді масового розмаху.

Студенти у своїх творах широко відображали рух ударництва. Образи передових робітників-ударників постали у живописних полотнах, скульптурних та графічних творах. Багато з цих робіт дістали позитивну оцінку робітників. Про плідність творчих зв'язків заводу з інститутом свідчить і те, що з середовища робітників вийшов ряд відомих художників-професіоналів. Серед них — Василь Овчинников, син кадрового робітника, комсомольський активіст, який систематично виступав із своїми малюнками і карикатурами у заводській багатотиражці, стіннінках, малював лозунги та плакати. Після закінчення Київського художнього інституту, куди його відрядив завод, він перейшов на творчу роботу³⁷. Одним з найзначніших творів В. Овчинникова є живописний цикл «З іскри — полум'я» (1950—1957), що містить хвилюючу оповідь про революційне минуле заводу, на якому розпочався його трудовий шлях.

Значний інтерес становить доробок самодіяльних художників-робітників, які групувалися навколо донецького літературного об'єднання «Забой» та його однойменного друкованого органу. Починаючи з 1927 р. журнал поставив собі за мету виявляти і підтримувати самодіяльних митців на Донбасі, широко популяризувати, художню творчість робітничого класу. До редакції у великій кількості надходили художні матеріали від трудівників заводів, фабрик, шахт. Багато з робіт, що цікаво розповідали про життя, працю і побут трудящих, систематично публікувалися на його сторінках. Тут же вміщувалися статті про виставки творів самодіяльних художників, розповідалося про окремих з них. На сторінках журналу систематично виступали і самодіяльні художники.

Масове прагнення самодіяльних художників-робітників Донбасу до творчості поставило на порядок денний питання про створення спе-



Тріо бандуристок Українського радіо:
Т. Манченко, С. Петрова, А. Шутько.
Фото Г. М. Федорця. Київ. 1984.

³⁶ Див.: Соціалістичний договір обопільного культурного шефства металургійного заводу ім. тов. Дзержинського в м. Кам'янському та Київського інституту пролетарського мистецтва // Пролетарська мистецька школа в боротьбі за промфінплан.— Харків, 1932.—С. 26—27; Холостенко Є. Пролетарську мистецьку школу на вищій ступінь.—Там же.—С. 17—21.

³⁷ Див.: Холостенко Є. Василь Овчинников.— Харків, 1932.



В. С. та Н. Ю. Протор'єви. Звір зі звіратком.
Набір посуду. Кераміка. Васильків Київської обл.
1977. Фото Г. М. Федорця.

ціального об'єднання самодіяльних митців. Інтерес становить лист, надісланий до редакції журналу «Забой» одним з робітників: «Мені дуже хочеться вчитися, з великим задоволенням був би членом такої спілки. Я не тільки буду вчитися, а й буду працювати не покладаючи рук, з усією енергією своїх, поки що молодих сил»³⁸. Журнал «Забой» виступив з ініціативою створення об'єднання в 1928 р.: «Майже при всіх осередках «Забою», — писав журнал, маючи на увазі літооб'єднання, — існують «свої» художники, які допомагають забійцям у їх культурній роботі. Вони ілюструють стіннівки, беруть участь у роботі живогазетних колективів і т. п. Необхідно зараз же приступити до організації усіх цих самоуків у спілку пролетарських художників Донбасу «Забой». Формуючи завдання такої організації, журнал продовжував: «Спілка, перш за все, повинна поставити собі за мету підвищення кваліфікації та культурного рівня самоуків. Основним творчим завданням донецьких художників є відображення боротьби і будівництва у близьких за змістом і зрозумілих за формою художніх творах»³⁹.

Самодіяльні художники, які групувалися навколо «Забою», незабаром створили власне об'єднання «Изо-Забой», що налагодили тісні контакти з художниками-професіоналами. Розпочалося видання журналу «Изо-Забой», який на своїх сторінках висвітлював питання розвитку самодіяльного образотворчого мистецтва, розповідав про творчість донецьких митців. На базі цього об'єднання 1935 р. була утворена місцева організація професіональних художників Донбасу. Серед відомих вихованців «Изо-Забоя» був художник П. Кодьєв⁴⁰.

Збереглося небагато відомостей, щоб з належною повнотою і багатогранністю оцінити доробок самодіяльних художників-робітників цього періоду. Для характеристики ідейно-тематичної спрямованості їх творчості й суто художніх якостей робіт важливі, хоч і дещо фрагментарні, дані, що містяться серед матеріалів про виставки самодіяльного мистецтва в республіці та репродукції окремих творів на сторінках періодичних видань. Певне уявлення про типові особливості розвитку самодіяльної творчості робітників Радянської України дає Перша всеукраїнська художня виставка клубних гуртків образотворчого мистецтва Спілки гірників СРСР, що відбулася в Харкові 1928 р.⁴¹ На цій представницькій виставці експонувалися численні твори самодіяльних митців багатьох районів Донбасу. Виставка демонструвала ту серйозну увагу, яка приділялася в гуртках оволодінню основами художньої грамоти, підвищенню професіонального рівня самодіяльних художників. Про це, зокрема, свідчили показані на виставці численні студії гіпсів, навчальні натурні замальовки тощо. Велику групу склали роботи утилітарного характеру, виникнення яких було безпосередньо пов'язане з практичними завданнями політико-виховної і культурно-масової роботи клубів. Серед них цікаві проекти святкового оформлення, лозунги, транспаранти, діаграми, стіннівки, театральні афіші і кіноплакати, декорації, костюми для сценічних вистав. Багато таких робіт явилися результатом колективної творчості.

Важливе місце на виставці займав плакат. Тут були представлені аркуші загальнополітичного («1917 год», «10 лет Великого Октября», «Готовься к перевыборам») і культурно-освітнього змісту («Физкультура», «В струнный кружок»), бібліотечні («Что читать?», «Читай произведения Шевченко») і виробничо-інструктивні плакати («Не кури в шахте!»). У ряді плакатів розроблялася військово-патріотична тематика. У багатьох творах цього жанру пристрасно таврувалися негативні явища в житті деяких робітників («Пьянство», «Прочь хули-

³⁸ Забой.— 1928.— № 1.— С. 23.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Див.: Федорук О. Мистецтво, народжене соціалізмом.— С. 7—8.

⁴¹ Див.: Каталог 1-й всеукраїнської художественної виставки клубних ізокружков Союза горнорабочих СССР.— Харків, 1928.

ганов», «Неплательщик членских взносов»). Такі твори вирішувалися як у публіцистичному, так і сатиричному ключі. Плакати, як правило, виконувалися клейовими фарбами, аквареллю, деякі, засобами фотомонтажу.

На виставці було багато станкового живопису, графіки (в тому числі естампу), менше скульптури. Всі роботи характеризувалися великим жанровим розмаїттям. Експонувалися сюжетно-тематичні композиції і портрети, пейзажі та натюрморти. Можна ствердити, що в своїй роботі художники-робітники особливу увагу приділяли розробці соціально значимої проблематики, виконанню творів, що розповідали про нову дійсність, реально втілену в їх повсякденній праці та побуті, боротьбу за впровадження в життя грандіозних планів соціалістичного будівництва. Особливо часто в своїх творах робітники змальовували окремі епізоди з трудових буднів підприємств. Образи в кращих творах позначені живою спостережністю, щирістю трактування, добрим знанням предмета зображення, часом хвилюючою художньою виразністю. Багато робіт розповідало про виробничий побут робітників. У цілому ряді творів цікаво розкривалася історико-революційна тема, відображено епізоди класової боротьби робітничого класу в дореволюційний період.

У творах портретного жанру відображені образи політичних діячів. Інтерес становили численні портрети робітників-ударників. Часто зверталося самодіяльні художники до відтворення образу Т. Г. Шевченка.

Декоративно-прикладне мистецтво представляли на виставці живописні та графічні орнаментальні мотиви, до яких нерідко вводилися елементи нової радянської емблематики — п'ятикутна зірка, серп і молот тощо. Ряд самодіяльних митців захоплювався художнім випалюванням сюжетних композицій по дереву. Не можна не відзначити відчутного впливу народного мистецтва у даний час на розвиток самодіяльного, передусім у творах декоративно-прикладних. В основі цього явища лежали грандіозні індустріальні перетворення в країні, що вплинули на масовий приплив на промислові підприємства селян, які вливалися в ряди робітничого класу.

Поряд з творами оригінальними, однак, дана виставка переконливо засвідчила, що самодіяльними художниками-робітниками створювалося ще багато робіт явно ремісничого рівня. Це передусім не завжди вдалі копії з творів художників-класиків (при цьому взірцем для самодіяльного художника служив переважно неякісний фотознімок, або ж репродукції з низькопробних листівок). Зустрічалися і примітивні зображення лубочного плану, і жіночі «голівки», які були постійним об'єктом професійної критики, яка робила огляди виставок самодіяльного мистецтва, засуджуючи прояви у ньому міщанських смаків⁴².

Не можна обійти і ще один негативний момент, що час від часу відчувався в творах окремих самодіяльних художників, не без впливу на їх діяльність деяких митців-професіоналів, які брали участь у вихованні аматорів. Йдеться про вияв фармалістичних впливів у самодіяльному мистецтві тих років. В одних випадках це було відображенням напружених, часом суперечливих пошуків самодіяльними художниками шляхів, нових форм для оптимально адекватного естетичного відтворення нової дійсності. В інших — результатом ідейної нестійкості деяких самодіяльних митців, наслідком того, що вони потрапляли під тимчасовий вплив дрібнобуржуазної ідеології. У деяких творах самодіяльного мистецтва, зокрема, зустрічаємося з огрубленням, спрощенням художнього образу, який аж ніяк не передавав змісту нової дійсності, породженої епохою соціалістичного будівництва особистості. Подібні образи часом перегукуються своєю стилістикою з творами ряду художників, які брали участь у вихованні самодіяльних митців.

⁴² Див.: Сов. искусство за 15 лет.— С. 56.

Слід наголосити, що самодіяльні художники-робітники віддали, порівняно з художниками-професіоналами тих років, значно меншу данину так званім «лівим» захопленням. І це цілком логічно і закономірно, оскільки суто мистецькі і особливо ідейні джерела, що жили формалізм, були органічно чужими робітничому класові.

Порівнюючи розвиток самодіяльної творчості художників-робітників Радянської України з особливостями, що характеризували це явище в інших республіках нашої країни, зокрема в РРФСР, справедливо говорити про подібності цих процесів. Передусім, саме творчість робітників визначала магістральну лінію розвитку всієї художньої самодіяльності, її ідейно-художню спрямованість. Кращі твори художників-робітників усіх республік вирізняє хвилюючий пафос боротьби за соціалістичне перетворення життя трудящих, прагнення розкрити нові риси радянської дійсності, що тоді народжувалися. Це ті інтернаціональні риси у змісті творів художників-аматорів різних республік, що єднали ідейно їх творчість, риси, джерело яких слід шукати «в спільності соціального пізнання дійсності, спільності світогляду»⁴³.

Враховуючи розмах самодіяльної художньої творчості, який вона дістала в нашій країні на початку 30-х рр., секретаріат ВЦРПС провів 1932 р. Всесоюзну олімпіаду самодіяльної творчості. Під час підготовки до олімпіади було виконано велику роботу по вдосконаленню діяльності установ художньої самодіяльності. Створювалися нові центри самодіяльності, що об'єднували численних аматорів⁴⁴.

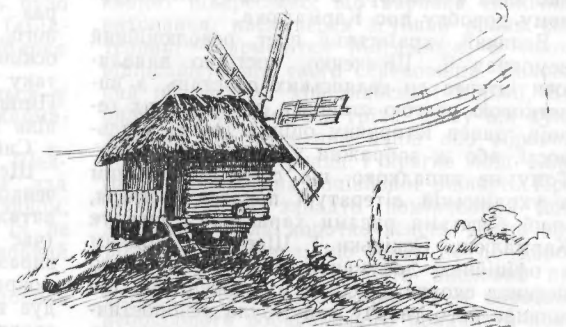
Серед важливих заходів загальносоюзного значення було створення 1932 р. Центрального будинку самодіяльної творчості для ефективного й організованого керівництва розвитком самодіяльності⁴⁵. Починався новий етап в історії самодіяльної народної творчості, на якому робітничий клас продовжував посідати провідні рубежі в поступальному розвитку цього важливого масового художнього руху.

Київ

⁴³ Ломидзе Г. Дела большого дома. Патриотизм и интернационализм в литературе.— Будущее рождается сегодня / Современная литература и советский образ жизни.— М., 1980.— С. 178.

⁴⁴ Див.: Россохин Л. Т. Участие рабочего класса в развитии социалистической культуры в период построения фундамента социалистической экономики в СССР (1928—1932) // Роль рабочего класса в развитии социалистической культуры.— М., 1967.— С. 129.

⁴⁵ Див.: Кахнович А. Д. Художественное творчество рабочих (1933—1937) // Культурное творчество народных масс.— М., 1970.— С. 52—81.



Вітряк.
С. Макієва Носіаського району
Чернівецької області.
З експедиційних малюнків С. М. Музиченка.
Туш, перо, 1964.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОВУТУ

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА РОМАНІВ І ПОВІСТЕЙ ПРО КАРМАЛЮКА

(До 200-річчя з дня народження Устима Кармалюка)

Серед літературних творів про Устима Кармалюка (1787—1835) чільне місце належить повістям та романам «Кармелюк» Марка Вовчка, «Розбійник Кармелюк» М. Старицького, «Устим Кармалюк» В. Кучера, «Устим Кармалюк» В. Канівця, «Кармалюк» В. Гжицького, безпосередньо присвяченим народному героєві. Хронологічним попередником цих творів є повість «Варнак» Т. Шевченка, хоч у ній ім'я Кармалюка і не назване. Основними джерелами, якими користувались автори у роботі над художніми полотнами про Кармалюка, є дослідження істориків, краєзнавців, етнографів, літературознавців, судові й слідчі документи, літературні твори. Поряд з названими джерелами значну роль у художньому зображенні селянського руху 10—30-х рр. XIX ст. на Поділлі та його керівника відіграв фольклор. Особливо це стосується тих письменників демократичного і революційно-демократичного напрямків, які започаткували літературну Кармалюкіану (Т. Шевченко, Марко Вовчок, М. Старицький). Не втратив він значення і пізніше, хоч радянські письменники в основному спиралась на документальні дані. Оскільки спеціального узагальнення дослідження на дану тему немає, у цій статті спробуємо висвітлити питання про особливості використання фольклору в головному літературному доробку про Кармалюка.

Великий український поет, революційний демократ Т. Шевченко, постійно виявляючи інтерес до селянських повстань, з винятковою увагою ставився до народних героїв, давав історичну оцінку їхньої діяльності, або ж зображав у художніх творах. Тому не випадково, що саме він першим в українській літературі показав бунтаря, який багатьма рисами характеру нагадує Кармалюка. Оскільки Т. Шевченко жодним з офіційних документів про подільського месника скористався не міг, джерелом, що живило його творчу уяву, була уснопоетична народна творчість. Так, з піснями та переказами про Кармалюка він ознайомився ще до арешту, коли як співробітник Київської археографічної комісії здійснив

восени 1846 року поїздки на Поділлі й Волинь. Серед багатьох пісень, зібраних Т. Шевченком на Поділлі, привертає увагу пісня про трагічну загибель Кармалюка «Ой, Кармелюче, по світу ходиш» та уривок з невідомої досі пісні «Ой поздоров, боже, царя Миколая». Т. Шевченко побував на Поділлі через 11 років після смерті Кармалюка, коли в народній пам'яті було ще дуже багато свіжих згадок про славі діла ватажка повстанців, а ім'я його не сходило з уст сучасників. Він відвідав села Вербку й Привороття недалеко від Кам'яця-Подільського, побував на Кармалюковій горі в Подільських Товтрах, розмовляв з людьми, які особисто знали Кармалюка. Можливо, за таких умов були записані й інші пісні, а особливо перекази, але вони не збереглися. Знайомство поета з фольклором на дану тему могло статися не лише на Поділлі, а й на Волині, де ім'я героя було також широко відоме.

Хоч Кобзар і не залишив окремого твору про Кармалюка, проте він звертався до змалювання образу оборонця трудящих у вірші «Ой виострю товариша» та повісті «Варнак». У вірші «Ой виострю товариша» (1848) говориться про повстанця, який шукає «понад шляхами» правди і слави — мстить панам, орендарям, попам. Безіменний герой твору — це узагальнений образ народного месника, але прототипом його, певно, можна вважати Кармалюка, оскільки пісні й перекази про нього мають таку ж ідейно-тематичну спрямованість. Ймовірно, що цей вірш — своєрідна відповідь Т. Шевченка на пісню «Повернувся я з Сибіру», яку поет оцінив негативно.

Ще ближче паралелі до відомого Т. Шевченкові фольклорного образу уславленого ватажка простежуються у повісті «Варнак» (час написання точно невідомий), яка має виразну антикріпосницьку, революційно-демократичну спрямованість. Чим же нагадує варнак Кирило Кармалюка з народної творчості? Риса характеру Кармалюка особливо відчутні там, де зображується діяльність Кирила як отамана «розбійницької» ватаги. По-перше, варнак ніколи умис-

не не проливав людської крові. Від його руки загинув тільки один граф Болеслав, і то випадково. Кирило — людина безкорислива. Відібране в багатих він щедро роздавав бідним. Такий характер діяльності Кирила відповідає народній уяві про Кармалюка. Наприклад, в одному з переказів говориться, що приїжджний пан запитав селянина (як потім виявилось — самого Кармалюка), чи не бачив той «розбійника Кармалюка». Подорожній відповів заперечливо, а коли панова карета рушила, схопив її за колесо і спинив: «Вибігли хлопці, набрали золота багато. А до міста йшли жінки та все обібрані. Зазвав їх Кармель та й каже: «Беріть золото, хай діти ваші дома не плачуть»¹. Цей же мотив — основний у пісні «Повернувся я з Сибіру». По-друге, добрі діла Кирила швидко знайшли відгомін серед знедолених. Селяни охоче допомагали йому в нападах на панські маєтки, поповнювали загін, переховували в скрутні часи. Про любов простих людей до Кармалюка, всебічну допомогу й підтримку неоднаразово згадується і в усній народній творчості. Якось, розповідається в переказі, після втечі Кармалюка із заслання його пустила в хату стара жінка, незважаючи на сувору заборону давати притулок підозрілим. Коли ж вона згодом довідалась, хто був той чоловік, то сказала: «Добре, що мені на віку довелося Кармалюкові допомогти»². Поповнення загону Кармалюка біднотою — одна з тем пісень «А зозуля в лісі кука», «В Головчинцях на риночку», «Ой у лісі на горісі», «Ой піду я до Кармеля», «То не місяць сходить». З піснями тематично споріднені перекази: «Піду з тобою», «Розповідь про Кармалюка» тощо³. По-третє, варнак застосовує тактику несподіваних нападів, методи партизанської боротьби. Про це згадується й у фольклорі про Кармалюка⁴. Зокрема, дуже поширені оповіді про передоцнення отамана, щоб обдурити чи покарати панів («Як Кармалюк передоцнявся паном», «Кармалюк і злюча панія», «Полковник», «Як Кармалюк пана сповідав») ⁴. Нарешті, наголошується, що Кирило в народі вважали чарівником, а також про численні печери та льохи, де він переховувався, зберігав до часу різне добро і зброю. Перекази та легенди свідчать, що й Кармалюк немов би володів «розрив-травою», один дотик якої руйнував ґрати. За допомогою намальованого на стіні тюрмної камери човна міг виплисти на волю, а на кайдани йому досить було подути, щоб вони розпалися навпіл. («Бідний його дуже поважали», «Розповіді Марка Галушки»).

Про Кармалюкові печери згадується у переказах «Патруліха», «Присяга кармалюковців»⁵.

Оце й все, що міг використати Т. Шевченко з фольклору про Кармалюка для створення образу варнака. Таким чином, Кирило це аж ніяк не Кармалюк. Його не можна ототожнювати, але фольклорний

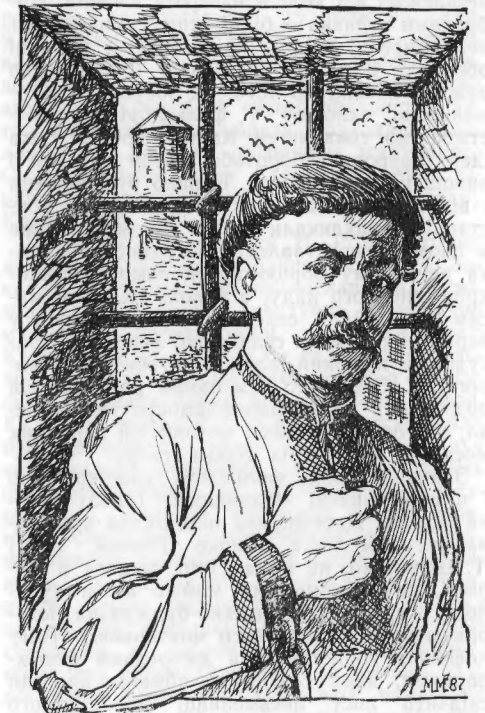
¹ Народ про Кармалюка. Зб. фольклорних творів.— К., 1961.— С. 164.

² Народ про Кармалюка.— С. 34.

³ Там же.— С. 104—105, 11, 114, 115, 116, 154, 210—211.

⁴ Там же.— С. 143—144.

⁵ Там же.— С. 198—202, 126, 156.



М. М. Маловський. Портрет Устима Кармалюка.
Туш, перо. Київ. 1987.

Кармалюк якоюсь мірою, певно, був прототипом головного персонажа повісті.

Природно, виникає запитання, чому Т. Шевченко не говорив прямо про Кармалюка? Як революційний демократ, він виступав за знищення самодержавно-кріпосницького ладу революційним шляхом. Його не задовольняла ідея безкровної боротьби проти панства, яка набула поширення серед деякої частини кріпаків і знайшла відображення у фольклорі про Кармалюка. Разом з тим Кобзар захоплювався ватажком повстанців — його мужністю, відвагою, безкорисливим ставленням до знедолених. Не маючи певних історичних даних, поет і не прагнув створити конкретний образ подільського месника, а лише використав фольклорні матеріали про нього з метою узагальнення й типізації. Варнак не є однодумцем Шевченка, хоч зовні автор виявляє прихильність до нього. У повісті підкреслено, що варнак скалічено виховання, насамперед згубний вплив святеїниці — кармелітки Магдалени, а також відірваність від свого середовища. Вихований на засадах християнської моралі, Кирило над усе боїться гріха. Тому він дуже далекий від знищення панів або збройної боротьби проти влади і прагне лиш одиго — встановлення соціальної рівності. Проте навіть ця занадто поміркована його діяльність була короткочасною. Дуже скоро отаман відчув, що йому не по дорозі з товариством, він робить висновок про безперспективність обраних форм боротьби, необхідність добровільного прийняття покарання. Як бачимо, варнак виявляє непослідовність і врешті зрікається справи, за яку спочатку взявся. Разом з тим Т. Шевченко, відображаючи типові явища дійсності, показує, що боротьба загону триває

незалежно від волі й настроїв Кирила. Побратими варнака — бідні скривджені селяни, непримиренні вороги кріпосництва, народні оборонці. В показі повстанців Т. Шевченко дуже близький до того, як зображені Кармалюкові «хлопці» у фольклорі. Виявляється, що товаришам Кирила зовсім чужа ідея безкровної боротьби, потай плекана і виношувана ватажком. Кирило був далекий і від селян-кріпаків, які підтримували повстанців і закликали їх на допомогу. Саме в цьому протиставленні покаянного варнака активному борцю проти самодержавно-кріпосницького ладу, а також широким масам — ідейний сенс повісті, написаної у період наростання селянської революції. Засудивши невірний шлях боротьби проти ворогів, Т. Шевченко тим самим розкрив свій позитивний революційно-демократичний ідеал, обстоював форми і методи дій народних месників, справжніх героїв твору.

Значний вплив фольклору спостерігаємо і в повісті-казці «Кармелюк» (1865) Марка Вовчка. Достовірних відомостей про відважного месника Марко Вовчок, як і Т. Шевченко, не мала (твір писався в Парижі, ім'я Кармалюка майже не згадувалось у пресі, дворянсько-буржуазна історіографія обходила його мовчанкою). Тому довелось користуватись джерелами фольклорними, яких теж було обмаль, про що свідчить лист письменниці до відомого фольклориста і етнографа О. Марковича: «А тепер, зараз-таки не гаючи часу анітрошки, пришли мені усе, що знаєш, що маєш про Кармелюка, усе, усе — і де родився, якого року, як його звали, усе, усе чисто...»⁶.

Кармалюк у Марка Вовчка нагадує героїв народних казок сміливістю, співчуттям до знедолених, прагненням зарадити чужій біді, чарівною вродою. Він такий гарний, «що не можна словом розказати, ані пером описати», зовнішністю «приманював до себе людей», «очі одводив». Не знаючи справжнього імені Кармалюка, письменниця назвала його Іваном — ім'ям, найпоширенішим у казках. Є у творі три вставні епізоди, які нагадують перекази про Кармалюка. (Можливо, саме цей матеріал був надісланий О. Марковичем.) Перший — про зустріч кармалюківців з наймитом і допомогу йому. Другий і третій — про те, як було відібрано майно у панів для потреб бідноти. (Подібні сюжети поширені у фольклорі про Кармалюка⁷.)

Значна ідейно-естетична функція пісень, використаних у повісті-казці. Марко Вовчок майстерно показала, як пісня супроводжує життя народу. Нею проиятий увесь твір: спочатку згадується колнскова, потім дівчата співають веснянку, лунає журлива наймитська «Що нема гірш нікому, як бурлаці молодому», і багачі заводять «свою недбалу та потишу». Часто співає сам Кармалюк — до того ще й талановитий поет, автор здебільшого сумних пісень про вбогих та скривджених або ж гнівних, що кликали до боротьби. Версія про Кармалюка як автора пісень була досить поширена вже в середині XIX ст. Можливо,

причиною цього є те, що розповідь у пісні «Повернувся я з Сибіру» ведеться від першої особи. Ідучи за традицією, Марко Вовчок не заперечила Кармалюкового авторства, але їй була відома лише ця пісня про Кармалюка — дуже мало, щоб розкрити поетичну вдачу героя. Тому імовірним є припущення, що письменниця сама склала пісні «Ой, ідуть дні за днями» і «Кажуть люди, що-м щасливий», komponуючи їх з уривків відомих їй народних зразків⁸.

Пісні допомагали глибшому усвідомленню тогочасної історичної дійсності, життєвої правди, кращому розумінню еволюції поглядів Кармалюка. «Ой, ідуть дні за днями» — констатація тяжкого життя трударів, що сприймається героєм як особисте горе. Кармалюк ще не знає, як цього горя позбутися і тому мучиться, страждає. «Кажуть люди, що-м щасливий» показує розуміння того, що причиною страждань вбогих є класова нерівність. У героя визріває думка про потребу «зрівняти нерівне діло», і він рішуче закликає до боротьби за визволення. Здійснення цього заклику бачимо в пісні «Повернувся я з Сибіру», сумний і мужній настрої якої відповідає всьому тону розповіді. Кармалюк і кармалюківці наївно вважали, що соціальну справедливість можна встановити, розподіляючи між бідними відібране у багатих. Проте тільки цим композиційна роль згаданих пісень не обмежується. Вони органічно вплітаються в тканину твору завдяки повторному цитуванню окремих рядків або майже дослівній передачі змісту деяких строф. Наприклад: «Знов ідуть дні за днями, часи за часами»⁹ (у пісні: «Ой ідуть дні за днями, Часи за часами»); «Гонять мене, як хижого звіра» (435) (у пісні: «Ой, а мене, Кармалюка, Як звірюку гонять»); «Тоді й каже Кармель мамі: «Скрізь, — каже, скрізь де я не піду, де не поїду, скрізь бачу вбогих людей, бідаків роботящих. От що мою душу розриває, от що мое серце розшарпує!» (422) (у пісні: «Вбогі люди, вбогі люди! Скрізь вас, всюди бачу. Як згадаю вашу муку, Сам гірко заплачу»).

Крім пісень, у повісті-казці зустрічаються народні прислів'я та приказки. «Що день в бога, то година у дні», «Не бачила, не сніла», «Голому розбій не страшний», «Зник, як вода змила». Вони збагачують мову персонажів і посилюють народність мови автора. Часом Марко Вовчок вдається до специфічних прийомів казкової і пісенної поезії. Ось казковий зачин: «У одній хатці, що вкрай села, к полю, жила удова, а у вдовниці був син, дитина єдина, і звали того сина Іван, а на прозвання Кармель» (420); повторення, які служать для поступового наростання дії, типового для казок: «Перебув день Кармель з своїми думками — важко й солодко; перебув другий день — ще важче, ще солодше; перебув третій день — зовсім вже несла» (427); коренеслівна і синонімічна тавтоло-

⁸ Олійник В. У. Про пісні з повісті «Кармелюк» Марка Вовчка // Нар. творчість та етнографія. — 1964. — № 3. — С. 34—38.
⁹ Вовчок Марко. Твори в семи томах. — К., 1964. — т. I. — С. 432. Далі цитуємо за цим виданням. Сторінки зазначаються у дужках в тексті.

гії: рано-пораненьку, темна темниця, потомлений потомого, зацвів цвітом, думали думки, сподівался сподіванками, нишком — тихенько, проходять — мнають, плаче — риде. Усе сказане повністю відповідає специфіці жанру твору — романтично-історичній повісті-казці.

Ще один твір великої прози про Кармалюка, у якому широко використані фольклорні матеріали, — «Розбійник Кармелюк» (1903) М. Старицького, написаний російською мовою. Приступаючи до роботи над своїм останнім романом, тяжко хворий письменник архівних матеріалів не вивчав. Щодо джерел фольклорних, то вони передусім узяті з белетризованої розвідки польського ліберально-буржуазного історика Й. Ролле «Кармелюк»¹⁰, різних етнографічних та краєзнавчих праць, фольклористичних статей на дану тему з періодичної преси. Ідейного спрямування розвідки Й. Ролле, у якій, з погляду польського панства, Кармалюк зображений злідом і розбійником, М. Старицький не приймає. Увагу його привертають лише наведені там документи й уснопоеитичні твори. Використовуються вони творчо, критично. Як правило, на зміну доброзичливому гумору Й. Ролле приходять гостра іронія. Такі анекдотичні випадки з похолодним шляхтичем, який був настільки наляканий чутками про Кармалюка, що увечері не наважився впустити до свого дому навіть сусіду і давнього приятеля; з паном, якому шматок звичайної ковбаси, приставлений до грудей, здався пістолетом, тощо. Й. Ролле згадує три пісні про Кармалюка: «Зозулечка в полі жука», «Ходив Кармелюк до молодиці», «Не боюся грому й тучі, но опріч гармати» (перша цитується у тексті, решта — у виносках), а в редакційному вступі до розвідки подано п'ять строф пісні «Повернувся я з Сибіру». М. Старицький бере лише два рядки першої пісні й одну строфу третьої, хоча говорити з певністю про запозичення немає підстав: обидва уривки дещо відмінні від поданих Й. Ролле.

Другим джерелом, що його використав М. Старицький для написання роману, була книга російського етнографа і письменника С. Максимова «Сибір і каторга». З двох поданих дослідником народних переказів про вдалу втечу Кармалюка увагу М. Старицького привернув перший — як Кармалюк утік з етапу, скориставшись допомогою переодягнених побратимів, що ніби випадково їхали назустріч у кареті. Цей і подібні перекази підказали сцену, в якій Розалія Фінгер у своїй кареті врятує Кармалюка від переслідувачів.

Одним з найважливіших джерел роману М. Старицького були фольклористичні статті та публікації фольклору про Кармалюка з періодичної преси. Насамперед — «3 розповідей про Кармалюка» С. Маковского, «Спогади старожила про Кармелюка» Ю. Олтаржевського, «Ще дещо про Кармелюка» С. Венгржиновського¹¹. Публікація С. Маковского складається з кількох переказів, у яких відчутна тенденція автора по-

казати прихильне ставлення народного героя до православного духовенства. Так, у переказі «Секретар Кармелюка — попович» йдеться про вигнаного з бурси попового сина, якого Кармалюк прийняв до загону писарем. Цей епізод використав автор для створення образу Хозодата Дерляньського. До речі, прізвиськом згаданого С. Маковським попа Стопневича М. Старицький наділив поповіну Олесю — кохану Кармалюка.

Після виходу розвідки Й. Ролле інтерес до особи Кармалюка значно посилюється. Зокрема, представники православного духовенства теїденційно трактують фольклорні матеріали, наголосуючи на прихильності Кармалюка до служителів релігійного культу. Ліберально-буржуазний журнал «Киевская старина» охоче друкував такі твори. Ю. Олтаржевський у «Спогадах старожила про Кармелюка» подає перекази, які чув «від старика-священника, сучасника і навіть очевидця випадків, які описуються». М. Старицького, зокрема, зацікавив такий переказ: Кармалюк, «незаконний» син головчинецького поміщика, був козачком у панничів під час їхнього перебування за кордоном. Після повернення додому парубка призначили гуменним, потім за несумлінне ставлення до роботи віддали сусідці-поміщиці, яка спровадила його до війська. Дуже скоро Кармалюк звідти втік, помстився кривдникам і, зібравши загін, почав «гуляти» на Поділлі, Волині та Київщині. Цей переказ використано на початку роману. Крім того, з публікації Ю. Олтаржевського письменник запозичив перекази: як Кармалюк покарав пані за обман, заприятелював з дяком, утік з етапу.

С. Венгржиновський у передмові до своєї публікації наголошує, що розповіді про Кармалюка чув від летнівського благочинного, ім'я якого ховається за ініціалами А. В. М. Старицький скористався окремими з наведених переказів: пригода з непутящим родичем оповідача, який, замість того, щоб стати дяком, втік до Кармалюка (це був додатковий матеріал для образу Хозодата Дерляньського), розповідь нетечинського попа про зустріч з Кармалюком у лісі. З цієї ж публікації узято епізод про те, як Кармалюк, переодягнений російським полковником, примусив одного пана сплатити борг іншому, але забрав його собі. (Цей епізод пов'язано з паном Хойнацьким, по векселю якого Кармалюк одержав гроші у літінського судді.)

У романі використано й народні пісні «Повернувся я з Сибіру» і «Кармелюк-серце». Варіанти першої пісні могли бути відомі М. Старицькому з повісті «Кармелюк» Марка Вовчка, а також із збірників П. Чубинського, Я. Головацького, М. Драгоманова тощо. З ліричною піснею, героєм якої був Кармалюк і яка, безперечно, вплинула на зображення його любовних пригод, М. Старицький міг бути обізнаний із збірника А. Метлинського, а також з публікацій журналу «Киевская старина» (березень, 1886, серпень, 1889). Можна припустити, що усну народну творчість про Кармалюка письменник знав не тільки з публікацій. Певно, багато чого він і сам чув, коли жив на Поділлі.

У романі використано також окремі широкі фольклорні сюжети. Так, на зра-

⁶ Марко Вовчок. Твори в шести томах. — К., 1956, т. 6. — С. 414—415.

⁷ Народ про Кармалюка. — С. 129—137, 235—237.

¹⁰ Киевская старина. — 1886. — № 3. — С. 495—560.

¹¹ Киевская старина. — 1884. — № 4. — С. 698—701; 1886. — № 5. — С. 371—378; № 6. — С. 553—559.

зок народного анекдоту про розмову пана і прикажчика (в маєтку все гаразд, тільки зламався ніжик, тому що на нього наступив кін, коли його запрогали, щоб їхати по воду і гасити пожежу, яка виникла від свічки над померлою дочкою поміщика...), написаний діалог між паном Янчевським і дворецьким. Широка обізнаність М. Старицького з російським і українським фольклором виявляється і в тому, що з «розбійницьких» пісень взято мотив «трех товаришів». На сторінках книги розсіяні казкові та пісенні вирази, персонажі роману, особливо представники народних мас, часто вживають прислів'я та приказки. Інколи до твору включаються уривки з пісень — як ритмізована проза. З фольклору, безперечно, походить часто вживана народна символіка: сокіл — парубок, голубка — дівчина, лебідь — жінка, шуліка — ворог.

Серед українських радянських прозаїків до кармалюківської теми першим вдався В. Кучер, який написав невеличку повість «Кармелюк» (1940), з якої згодом постав роман «Устим Кармалюк», відомий у трьох редакціях (1953, 1955, 1957). У роботі над цими творами В. Кучер в основному спирався на документальний матеріал, а усну народну творчість використав лише частково, певно, прагнучи уникнути надмірної романтизації героя в дусі легенд, переказів і пісень. Усе ж вплив фольклору помітний у деякій гіперболізації сили і вправності ватажка, показі його винахідливості й відваги. Саме на цьому ґрунті побудовано сцену «бунту» в літінській в'язниці, втечу, перетілення під час вимушеного наймитування тощо. Підкреслимо, що з фольклору В. Кучер взяв найбільш життєво вмотивовані епізоди.

У тканину повісті й роману фольклор про Кармалюка вводиться або від імені самого автора, або когось із персонажів. Так, від автора подаються епізоди про посвяту Тимка Гречки в побратими, про те, як Кармалюкові хлопці наділяли бідноту грішми, тощо. Частіше автор вкладає фольклорні твори в уста дійових осіб. Його увагу привертає пісня «За Сибіром сонце сходить», яку співає Тимко Гречка, мріючи про шкоре повернення отамана з каторги. Головним же носієм фольклору є кобзар Остап Діброва.

В остаточному тексті роману (1957) образ Кармалюка дещо доповнено рисами, взятими з фольклору. Уведено дві народні пісні «Кармалюка народився в селі на Поділлі» та «Зібралися отамани в зеленому гаю». У першій покріпачений люд закликає Кармалюка до боротьби, в уривку з другої йдеться про його втечу. На основі народних переказів створено нові сцени боротьби Кармалюка проти панів і підпанків. У одному з них розповідається про каторжну працю під час молотби. Падаючи від утоми, кріпаки носили лантухами зерно в комору. Лютий наглядач підганяв їх, бив нагайкою, не даючи й хвилини для спочинку. Побачив це Кармалюк, ухопив нелюда і з усієї сили кинув у засіку. Селяни живцем засипали його пшеницею. (Оповідь нагадує епізод з поеми М. Некрасова «Кому на Русі жити добре», навіяний також фольклором.) Те ж саме бачимо і в романі В. Кучера, де зображено розправу повстанців над дворецьким Кавурою. На

фольклорному ґрунті побудовано сцену нападу на пана Базилевича після письмового попередження, щоб той не видавав «під червону шапку» вдовиного сина-одинака. Зрештою, в кінці роману, як і в багатьох фольклорних творах про смерть народних героїв, показано невмирущість справи, за яку боровся Кармалюк. Цей фольклорний мотив ще більше посилює оптимістичне, життєрадісне звучання твору.

Так само, як і В. Кучер, до розкриття даної теми підійшов В. Канівець у біографічній повісті «Кармалюк» (1965), виданій у серії «Жизнь замечательных людей». Специфіка жанру вимагала достовірності, конкретності, широкого історико-краєзнавчого матеріалу, поєднання точності факту з художністю оповіді. Щоб відтворити минуле в усій його повноті, потрібен був багатий фактаж. Тому основна увага зверталася на документи, яких використано більше п'ятдесяти. Природно, що за таких умов фольклору відводилась другорядна роль. Так, з книги «Ссылные и тюрьмы» С. Максимова Канівець узяв перекази про врятування Кармалюка переодягнутими побратимами і втечу з каторжної в'язниці. Із спогадів петрашевця Д. Ахшарумова — свідчення про популярність Кармалюка в різних місцях Росії, його авторитет серед в'язнів, вдалі втечі, поширення пісень про нього. Нарешті, серед джерел, використаних В. Канівцем, є ще одне — збірник фольклорних творів «Народ про Кармалюка», звідки наводяться всі пісні та переважна більшість переказів про народного месника. Кожен із 17 розділів повісті розпочинається епіграфом — строфою з пісень про Кармалюка: «Ой родився Кармалюка в селі на Поділлі», «Служив це я в Галіції», «Та не хтів Кармалюк», «Ой у лісі, ой та на Поділлі» та інші. Із названого збірника взято перекази та казки: «Вчасна допомага», «Облава», «Зустріч Кармалюка з паном». Поєднуючи прозовий фольклор з сюжетом твору, автор часом перериває народно-поетичну оповідь зауваженнями, репліками бідного селянина або солдата, заарештованого за співчуття повстанцям. Ці люди, захоплені благодійними вчинками і подвигами свого улюбленця, зичать йому добра. Лише казка «Як Кармалюк став невидимим» розповідається паном. Тому сюди додається те, що у фольклорному творі немає: Кармалюк продав душу чортові і той навчив його, як чаклунством уникати біди. Зустрічаються й окремі мотиви, властиві одночасно пісенному і прозовому фольклору. Кармалюка не можуть втримати ніякі кайдани та мурі; рятуючись від переслідування, він переплив Волгу на воротах, вбити його можна лише посвяченою кулею. В. Канівець перевидав повість українською мовою в серії «Життя славетних», назвавши її за Шевченковою оцінкою Кармалюка «Славний лицар» (1969). У новій редакції додатково використані народна пісня «А в нашого економа» та переказ «Кармалюк і злюча панія».

Останнім серед творів великої й середньої епічної форми, які досі побачили світ, був роман «Кармалюк» (1971) В. Гжицького. Жанр історичного роману-хроніки, як і біографічної повісті, передбачає послідовне відображення життя на основі суворого документальності. Тому письменник намагався

найповніше використати фактичний матеріал, насамперед — документи про Кармалюка. Прагнення до документування вкрай обмежило його звертання до усної народної творчості. Найчастіше автор тільки констатує творення й поширення фольклору про Кармалюка: «Про нього сам народ складав пісні», «У Кармалюкові вбачали незвичайну, майже чарівну силу. Про нього ходять легенди», «Народ обожнював його, творив про нього фантастичні оповідання». Йдучи за книгою «Сибір і каторга» С. Максимова, В. Гжицький пише, що фольклор про Кармалюка перейшов з Поділля в глиб Росії, викликаючи любов і повагу братніх народів до мужнього борця за правду. З уснопоетичних творів наводяться лише два: переказ «Полковник» та казка «Як Кармалюк став невидимим» із збірника «Народ про Кармалюка».

Таким чином, фольклор — одне з джерел великої прози про Кармалюка — використо-

вувався особливо широко тоді, коли письменники не мали в своєму розпорядженні досить історичних даних про народного месника. Не втратив він значення й після появи таких даних, хоч дещо й поступився їм кількісно. Розглянуті фольклорні мотиви певною мірою визначають своєрідність висвітлення провідних тенденцій часу, втілених у типових образах, бачення світу різними авторами, самотність і суспільне значення художніх узагальнень, а також характер засвоєння наступниками досвіду попередників.

Незважаючи на значну кількість романів і повістей про Кармалюка, як і творів інших жанрів, тема ще далеко не висчерпана. Вона й надалі надихатиме майстрів художнього слова, яким знову в пригоді стане усна творчість трудового народу.

В. І. ТИЩЕНКО

Кам'янець-Подільський

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ЛОЗОПЛЕТІННЯ

Художньою специфікою плетіння є орнаментальність самої конструкції. Переплетення в різних комбінаціях пагонів лози, рогозу, кореня, соломи, жмутів трави, смужок лика, лубу, драмки тощо створює конструктивну основу, об'єм і одночасно утворює ритмічний візерунок. Складну просторову структуру мають і стінки, часто доступні наскрізному огляду. Подвійне значення має в плетінні й фактура. З одного боку, це поверхня матеріалу: лисучої лози, матового зморшкуватого рогозу, світлоносної соломи, шерхатих драмки і лубу тощо. З іншого — поверхня виробу, естетична характеристика якої варіюється залежно від техніко-художніх особливостей: товщини дубців, джгутів, ширини стрічок, порядку їхнього переплетення, пропорцій і ритміки, густоти чи розрідженості, пружного або вільного натягу.

Завдяки загальнодоступності та високим утилітарно-декоративним можливостям, плетіння завжди широко застосовувалося в ужитковому мистецтві всіх народів. З доби бронзи в Середземномор'ї відомі постілки і кошики з джгутів м'якого матеріалу (трава, солома, льон, папірус і т. д.), що накладалися один на один кільцями і скріплювалися поперечним зв'язуванням. Археологічні розкопки античних міст, зокрема в Північному Причорномор'ї, свідчать про поширення в цей період плетіння між каркасними ребрами та різноманітність форм виробів і способів їх виготовлення, часто споріднених із зразками українського лозоплетіння нового періоду¹. Якщо на півдні України здавна використовували пагони верби, ліщини, винограду, лили, бузку, тополі, то характерним матеріалом Полісся було коріння сосли і ялини. Численним місцевим виробам XIX — початку XX ст. знаходимо аналоги

в Новгороді XIII — XV ст.² Найдавнішою пам'яткою українського лозоплетіння є експонат з Роменського музею Сумської області. Це — відрок, датоване XVIII ст.³

У середині XIX ст. існували довершені прийоми плетіння при виготовленні архітектурних конструкцій, транспортних засобів, предметів хатнього вжитку, рибальського знаряддя, деталей одягу, іграшок, речей обрядового призначення тощо⁴. Стадіально найдавнішою технікою (переплітаючи солом'яний джгут лозою) виробляли коробки «сівачки», кошеліки-хлібниці, величезні «солом'яники», що вмшували кільканадцять пудів збіжжя, «ковезуни», за формою подібні до керамічних місткостей — глечиків, слоївків, горщиків. Та й техніка ця дещо нагадує ліплення глиняного посуду без гончарного круга. В них тримали сипучі матеріали, в жнива використовували і як термоси на воду⁵.

² Див.: Колчин Б. А. Новгородские древности: деревянные изделия.— М., 1968.— С. 50, таб. 38, 80; Сагайдак М. А., Селивачев М. Р. Общность и специфика художественной деревообработки русского Севера и Украины (по археологическим источникам) // М. В. Ломоносов и Север: Тезисы докл. Всесоюз. конф.— Архангельск, 1986.— С. 134—136.

³ Див.: Нар. творчість та етнографія.— 1970, № 6.— С. 106.

⁴ Див.: Лаврентьев Г. Хозяйственные заметки при приезде в г. Чугуев // Журнал Министерства государственных имуществ (далі — ЖМГИ).— 1851, ч. 38, т. IV.— С. 51—60; Херсонская выставка сельских произведений 1853 г. // ЖМГИ.— 1854, отд. II.— С. 39, 65.

⁵ Подібні виробу незрячого майстра Герасима Леонідовича Хало зберігаються в Оржицькому музеї на Полтавщині. За них його було нагороджено на ярмарку 1913 року значною на той час премією — 50 карбованців. Див.: Бабенко В.



Вироби з рогозу («шавару»). Кременецький р-н Тернопільської обл. Фото. 1978.

Зручним для сільськогосподарських робіт, особливо на заболоченому Поліссі, було ликове взуття («верзун», «личаки», «постоли», «щербачки»), що побутували до 1960-х років. На початку ХХ ст. в суміжних з Росією місцевостях (Сумщина, Чернігівщина) з'являються і міцні густоплетені «лапти-московці», підбиті зі споду вірвовками. В деяких селах побутувало також робоче й повсякденне взуття з мотузок («чуні»).

З другої половини ХІХ ст. по всій Україні земства відкривають майстерні, навчальні пункти з лозоплетіння. Найбільше їх було організовано на Чернігівщині, яка на початку ХХ ст. займала перше місце в Росії за поширенням цього промислу⁶. В 22 селах Остерського повіту плетінням займалося 4519 кустарів, у тому числі майже все доросле населення сіл Микільської і Воскресенської Слобідки, Троещини, Вигурівщини, Осокорків⁷, які в наш час входять у міську смугу Києва. Навчальні майстерні працювали в окремих селах 3—5 років. Здобувши основи ремесла, місцеві майстри згодом самі навчали односельчан. Так формувалися типові для України локальна своєрідність і асортиментна

Солом'яний... термос // Комсомолец Полтавщини.— 1976, 19 серп.

⁶ Див.: Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии с приложением очерков по производству изделий из прута и кожаненного производству.— Чернігів, 1914.— С. 32—35.

⁷ Див.: Краткий обзор кустарных промыслов...— С. 33—46.

специфікація плетільних промислів, розташованих переважно в сільських місцевостях, ближче до місць заготівлі лози⁸.

У 50-ті рр. ХІХ ст. на Остерщині плели базарні й фруктові кошики, потім — дорожні корзини «кубишки», «сундуки». Останні спочатку були «прості» (в один прут), а потім «подвійні» або «шашечні». Пізніше почали виготовлення дитячих возиків. Завдяки близькому розташуванню до Києва, де закупали лозу й продавали товар, провідним осередком промислу стала Воскресенська Слобідка, звідки плетіння у 1880-х рр. поширилося на Задесення, в Жукинську волость. Там спочатку робили тільки кошики й сундуки, а після заснування в Осещині земської майстерні (1901—1905) — меблі, причому кількість кустарів у цьому селі за 10 років збільшилася від 250 до 366 осіб. Аналогічно проходив цей процес і в менших осередках Остерщини — Бортичах, Княжичах, Вишеньках.

Натомість у Ніжинському повіті, навпаки, спостерігався занепад промислу: сировини на місці не вистачало, а її завезення не виправдовувалося через порівняно низьку якість виробів⁹.

Подібний асортимент продукувався майстернями Полтавщини. З 1894 року безпосередньою причиною їх відкриття були

⁸ Див.: Чернышев Г. А. Организация и технологические процессы производства мебели из лозы и рогазы.— К., 1946.— С. 4.

⁹ Див.: Краткий обзор кустарных промыслов...— С. 35—38.

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3

роботи, розпочаті земствами, по залісненню шелохом багатьох тисяч десятин летючих пісків. Освоювалася для потреб плетіння і болотна рослина рогіз¹⁰. Успіхи плетільного промислу початку ХХ ст. на Придніпров'ї та Поділлі засвідчують нагорода кустарних виставок майстрам Київського, Канівського, Черкаського, Вінницького повітів¹¹.

У цей період відкриваються школи лозоплетіння і на західноукраїнських землях — Закарпатті (с. Іза, кінець ХІХ ст.), Покутті (Джурів, 1892), Буковині (Сторожинець, 1891), а на початку ХХ ст. — у Львові та Яворові. Значна кількість пам'яток ХІХ — початку ХХ ст. підтверджує поширення багатьох технік плетіння на Прикарпатті й Західному Поліссі, наявність виробів різного функціонального призначення з lika і стружки, кори і лубу, лози, рогозу, соломі, що використовувались як у сільському, так і в міському побуті¹².

Один із найбільших осередків західноукраїнського плетіння — Яворівщина Львівської області, де цей промисел набув масового поширення ще наприкінці ХІХ ст. Тоді лише в м. Яворові 215 сімей виробляли різні предмети з цілої і розділеної лози та з ликових пасочків, а 52 — виплітали мати. У с. Наконечному з lika виготовляли решета й коші, а з лози, крім кошів, «колупішки» для возів і саней, солом'яні місткості на збіжжя, килимки, капелюхи тощо. В с. Вільшанці переважно спеціалізувалися на погонному матеріалі — пасочках, стрічках, «метрах», що використовували для капелюхів, килимків, кошків, декорування меблів, а також експортувалися за кордон¹³.

На початку ХХ ст. різноманітні типи меблів із лози і рогозу випускали фабрики в Паньківці Катеринославської губернії, Корсуні Київської, Цюрупинську Херсонської. Освоєння кращих європейських зразків сприяло зростанню фахової вправності майстрів.

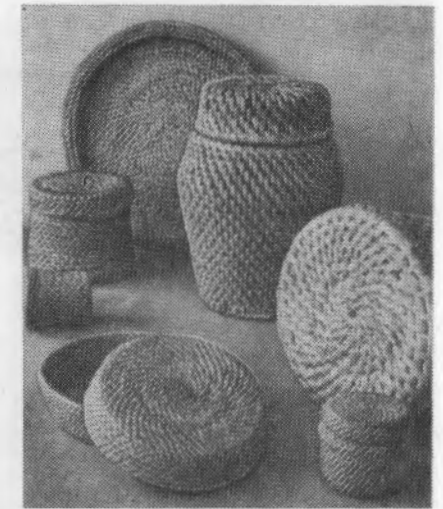
¹⁰ Див.: Каталог изделий, вырабатываемых кустарями Полтавской губернии.— СПб., 1912.— С. 42—43; Погрудов А. Д. Кустарная промышленность России, ее значение, нужды и возможное будущее.— СПб., 1901.— С. 10.

¹¹ Див.: Центральный государственный исторический архив в Ленинграде, ф. 395.— (Київського кустарного товариства), оп. 1, од. зб. 1590, арк. 36, 71, 72, 75, 76. За надання цих відомостей висловлюємо вдячність Ю. П. Лашуку.

¹² Див.: Будзан А. Ф. Народні художні промисли Бойківщини // Народні художні промисли України.— К., 1979.— С. 11; Горинь Г. Я. Лозо- і коренеплетіння // Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження.— К., 1983.— С. 122—123; Кобільник В. Матеріальна культура села Жукотин // Літопис Бойківщини, 1937, ч. 9.— С. 97—98; Козакевич М. З. Дерев'яний посуд та вироби з лози, рогозу і соломі // Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР.— К., 1956.— С. 100—113.

¹³ Див.: Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини.— К., 1979.— С. 127—138.

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3



В. Парахін, В. та О. Корякіни, В. Шевченко. Плетіння з соснового кореня та соломі. С. Мигалки Бородянського р-ну Київської обл. Фото. 1980.



Дитячі капці. Плетіння з рогозу. Львівська обл. Фото. 1980.

Високий художньо-технічний рівень українського лозоплетіння, зокрема виготовлення меблів, показала Перша Всесоюзна сільськогосподарська та кустарно-промислова виставка в Москві 1923 року, дипломами якої відзначено «гарну техніку виробництва з лози» Харківщини та Чернігівщини¹⁴. Меблі з Хотянівки Остерського повіту (тепер Вишгородський район Київської області) вважалися найкращими на Україні¹⁵. Майстри Хотянівського промколгоспу «Серп і молот» Г. С. Ворона та І. П. Кучер представляли лозоплетіння і на Всеукраїнській виставці народної творчості й художньої промисловості (1949 р.)¹⁶. Розвинена мережа меблярства з лози й рогозу існувала в Менському й Сосницькому районах Чернігівської області¹⁷.

¹⁴ Див.: Українкустарспілка.— Х., 1924, № 1—2.— С. 54—55.

¹⁵ Див.: Українська кооперація.— Х., 1923, № 3.— С. 127.

¹⁶ Див.: Манучарова Н. Д. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР.— К., 1952.— С. 170, 172.

¹⁷ Див.: Експедиції в райони та міста республіки // Вісник Академії Архітектури



Табл. 1. Зразки кошиків із лози та лубу. Лівий ряд: Закарпатська, Волинська, Полтавська, Київська області. Середній ряд: Київська, Волинська, Івано-Франківська обл. Правий ряд: Закарпатська (перший і другий зразки), Волинська, Київська обл. Мал. О. Ю. Косміної.

З 20-х рр. XX ст. в осередках народного плетіння з'являються артілі: «Незаможник» у Гусинцях на Київщині (до 1925 р.), «Кооперативний селянин» у Білечківці на Кременчуччині (1927, перейменована 1935 р. на «Червоний Жовтень»), промартель «Трудовий шлях» в Боромлі на Сумщині, організована 1932 р. на базі заснованого ще 1909 р. профучилища, Чернігівська фабрика лозових виробів (1930-і рр.) та інші. Вони продовжували випускати звичний асортимент виробів у традиційних формах. І якщо в речах, розрахованих на

міського споживача (меблі, кашпо, газетниці, сухарниці тощо), відчувався вплив земських майстерень, прямі запозичення із закордонних зразків, то кошики, що продукувалися для найближчих сіл, відзначалися місцевою оригінальністю¹⁸.

Порівнюючи вироби XIX і XX ст. переконаємося в стійкості їхніх форм, що, однак, змінювалися разом з побутовими умовами, удосконалювалися, зберігаючи своєрідність почерка окремих майстрів. Характерно, що в усіх згаданих місцевостях Лівобережжя, Придніпров'я, Поділля і

¹⁸ Див.: Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво.— К., 1966.— С. 106.



Табл. 2. Зразки кошиків із рогозу. Лівий ряд: Вінницька, Одеська обл. Середній ряд: Тернопільська, Одеська обл. Правий ряд: Львівська, Полтавська (комбінація лози з рогозом) області. Мал. О. Ю. Косміної.

Прикарпаття традиції художнього плетіння існують і нині, застосовуються ті ж способи (простий, густий, дугастий) та техніки, зокрема «мотузок», «у кіску», «в зубці», «в пруттик», «в кружки», «віконця» тощо¹⁹.

Головною сферою сучасного народного плетіння є кошикарство. Плетені кошики побутують нині практично в усіх областях республіки. При значній місткості вони легкі й міцні, гарні й дешеві, незамінні при транспортуванні плодів і ягід. Їм властиве ошадливе використання матеріалу, довершеність технічного виконання, естетична виразність форми, декору, фактури. Одним із більших осередків залишається село Осокорки (нині Дарницький район м. Києва), де з XIX ст. розвинений лозоплетільний промисел. І тепер цим ремеслом займаються в багатьох десятках дворів. Щоправда, вже не виробляють лозяних чемоданів, «вбивалок» для килимів, рибальських знарядь — «купок», як це було перед війною. Значно менше — хлібниць, дуже популярних у 50-ті роки. Натомість продовжують плести корзини з неокореної лози та білого, тонованого й фарбованого пруття, переплетеного різноманітними способами. Корзинами в Осокорках називають округлі вироби з однією поперечною ручкою, а кошиками (кошелями, кошліками) — чотиригранні, з двома бічними ручками²⁰.

¹⁹ Див.: Народні художні промисли УРСР // Довідник.— К., 1986.— С. 89—93, 104—140.

²⁰ Слід відзначити, що в різних місцевостях України названі поняття мають неоднакове значення. Наприклад, у Любомльському районі Волинської області кошиком, навпаки, називають вироби з однією поперечною ручкою, а корзиною — з поздовжньою. Осокорківська «довга» корзина в суміжних Києво-Свя-

Лозу заготовляють улітку не лише в околицях села, а й в сусідніх районах, здебільшого коло Канівського й Київського водосховищ. Знімають кору «драчкою», це — інструмент з двох паралельних металевих стрижнів, унизу разом склепаних, що трохи розходяться догори. Між ними протягують пруття «дубці». Для зручності роботи нижня половинка «драчки» встромлюється в землю або в отвір спеціального ослону, на якому сидить майстер. Інколи лозу розколюють «стругом» (стружать) на «колки». Тоді з одного «дубця» виходить дві, три або чотири тонші «колини». Проте так роблять здебільшого в інших селах (Хотянівці, Осесині Вишгородського району Київської області), де застосовується грубіша лоза. Щоб легше зняти кору з лози, заготовленої взимку на болоті (або з літньої, яку не встигли своєчасно окорити), її попередньо проварюють, від чого дубці набувають темнішого тону. Частину з них спеціально фарбують аніліном. Перед роботою пруття різної товщини запарюють і тримають вогкими для еластичності.

Плести корзину починають з денця. Беруть від семи до двадцяти «палок» і роблять хрестовину, розщеплюючи половину з них посередині й просилуючи інші. Перед тим, як спіральню оплести хрестовину по колу тоншими «дубцями», між кінцями «палок» з двох протилежних боків встром-

тошниському і Вишгородському районах називається вже «кошіль», в Обухівському і далі на південь — «сапетка». Прямокутні «кошелі», що носять за допомогою паса-лямки, в Бородяйському районі Київської області виготовляють з соснової драмки, а «кошеліки» — мископодібні мірки для тіста на Буковині (Новоселицький район) плетені спіральню із солом'яного джугта.

люють кінці дужки для ручки. При виготовленні «круглих» і «довгих» (овальних) корзин між палок вставляються «натички», що утворюють основу стінок, і облітають їх тоншими «дубцями». Якщо корзина плететься суцільно однаковим матеріалом від низу до верху — це «корзина в один вій». Але кращою вважається в два чи три «вої», між якими пролягають рельєфні або кольорові смуги («коса», «пуга», «карточка»). Колн стінки виплетені на достатню висоту, з кінців «натичок», що залишаються зверху, «ламають калач» — завершення корзини.

В ажурних «дірковатих» виробках «натички» спаровані чи потроєні. Їх околенки встроюються в дещо коло «палок». Коли майстер обплете одним «воєм» на третю чи четверту частину висоти корзини, він послідовно згинає ці пасма натичок дугами і сплітає кінці косичкою вниз, над першим воєм. Таким чином дірковаті корзини завершуються вже не «калачем», а «коронкою» із зігнутих посередині «натичок». Деякі майстри виготовляють корзини «на підставках», щоб дно не торкалося землі. У кошиків прямокутне дно робиться без хрестовини, для міцності знизу оперізується перепаленим сталевим дротом, до якого кріпляться з боків дві ручки. Один «вій» відділяється від другого рельєфою «пугою», інколи кольоровою. Під «калачем» іде двоколірний візерунок («карточка»): найчастіше червоно-зелений, якщо «пуга» синя, жовто-зелений з червоною «пугою» тощо.

Майстри з Осокорків частину своєї продукції здають у державні приймальні пункти, художні салони. Євдокія Кавуненко (1919 р. н.), Марія Литвиненко (1925 р. н.), Марія Москаленко (1930 р. н.) неодноразово брали участь у виставках і на ярмарку, організованому Музеєм народної архітектури та побуту УРСР, Художнім фондом.

Асортимент лозоплетіння Вигурівщини з Троєщиню, які поступово впливаються у лівобережну зону Києва, значно ширший²¹. Тут не плетуть «дірковатих» корзин, а роблять прості «городні», «садові» (з ширшим «калачиком» по верху і калачиковою підставкою), «пасхальні» (середнього розміру, обов'язково з кольоровим декором, переважно рожевим). До війни виплітали ще корзини «для булок» або «білльові» довжиною півтора метра, ящики на 9 або 20 пляшок («перегородкі»), яйцевидні «сундуки» для білзні, намордники для телят, садки і кошелі для риболовлі, лозяні відра, овочівниці (у формі мисок), дитячі люльки. Більшість перелічених виробів у Осокорках не виготовляли. Осокоряни, вигурівці і троєщани запозичали форми деяких речей з Воскресенської та Микільської Слобідок.

Як бачимо, при спільності технічних прийомів і стилістичних засад, у сучасному українському кошикарстві склалася місцеві особливості. Чи не найбільше їх у межах колишньої Чернігівської губернії, де цей

промисел віддавна розвинувся найширше. Так, у Глухівському районі (північ теперішньої Сумської області) високі стінки кошиків, плетених з розщепленої навіпіл лози, строго прямокутні, прямокутні, дно і отвір однакового розміру. Такий сухуватий геометризм у вирішенні об'єму компенсується виразним декоративним розчленуванням поверхні виробу на смуги різного тону й переплетення. У сусідньому Путівському районі форма кошиків, вироблених з такого ж колотого, але непровареного білого матеріалу, зовсім інша: вони овальні, дно набагато менше від верху, через що стінки мають криволінійно-обтічні поверхні, окреслюючи пружні й енергійні об'єми. Відтак — відсутність тонального чи візерункового декору тут, очевидно, виправдана.

Сумські «кошолки» (з приміського села Баранівки) — також колотої лози, проте відрізняються від глухівських: їхні кути заокруглені, стінки трохи похилі, а верхній вінчик («дужку») прикрашено ажурним плетивом. Подібні форми кошиків збереглися і в інших районах північного Лівобережжя, зокрема Чернігівському, Коропському, Охтирському, Шосткинському, Котопському, хоча вони виразніше гранчасті й майже позбавлені візерунка на вінчику. Натомість у них присутній барвний декор: неширока смуга посередині, утворена з переплетених червоних і зелених прутків.

Крім того в Котопському районі побутують й інші різновиди. Одні — суто господарського призначення, з круглої грубої лози, присадкуватої форми, з отвором, значно меншим від «лука» (опуклої середньої частини). Роблять їх іншою технікою: починають не з денця, а з виготовлення каркасу з двох перпендикулярно з'єднаних обручів²²: один утворюватиме борт, а другий — ручку. Облітати починають від їх перехрещення, вставляючи в ході роботи проміжні ребра. Для другого різновиду характерне плетіння з тоненької круглої лози, де чергується світле й темніше пруття. За формою кошики нагадують вироби Нижнього Приднісся. Ще один різновид відрізняється поєднанням круглої і розщепленої лози, сильним звуженням об'єму від середини до низу, що споріднює ці котопські кошики з кременчуцькими.

Прямокутне дно характерне кошикам Харківщини. Вони бувають різних розмірів, причому для менших лозини розщеплюють навіпіл. Білий колір пруття відтінюється скупим введенням рожевої та зеленої барв. Від обох держаків ідуть залізни дротини, що охоплюють кошик зісподу. Найбільші зразки, місткістю понад два відра, мають ширше дно («широкодонки»). Їх виготовляють тільки на замовлення і роблять «на уторах», тобто дно оперізує плетений валок, завдяки чому воно не торкається землі.

Серед найбільших осередків плетіння Полтавщини — село Мала Перещепина Новосанжарського району. В місцевих дворучних кошиках м'яко заокруглені кути, оперезане підставкою дно, верхній вінчик

²² Ці конструктивні елементи називають на Волині «каблуки», на Бойківщині — «обводи».

трохи вигнутий з боків, під ручками. Індивідуальна своєрідність виявляється в тому, що одні майстри більше проварюють матеріал, завдяки чому він набирає червоного тону. Інші плетуть з білого пруття, відтінюючи близьку зеленим пояском у верхній частині або посередині.

В найбільш досконалих з художнього погляду застосовується фігурне переплетення лози з рогазом, чим досягається багатий ритмічно-фактурний і тональний ефект, посилюваний введенням жовто-червоно-зеленого пояска посередині. Ці вироби зовсім позбавлені дротяних елементів конструкції. В кошиках Кременчуцького району стінки від середини звужені, дно на підставках, кути заокруглені, а нижня частина оздоблена переплетінням світлої та темнішої лози.

Для Івано-Франківської області характерні присадкуваті чотирикутні форми, прикрашені кольоровими цятками. Плескатіші кошики на ягоду виплітають широкими пасмами, утвореними 6—7 паралельними лозинами у ряд, подібно осокорківським «дірковатим». На Гуцульщині розповсюджені глибокі кошики з однією ручкою, прилаштованої збоку. Дно в них ширше від вінчика. Більші кошелі такої овальної форми широко побутують і в Коломийському районі. То, очевидно, один з давніх типів, що зберігся донині, про що свідчать аналогічні зразки XIX — першої половини XX ст., представлені в музеях. Це ж стосується і гуцульських ложкарників, бічні стінки яких заплетені лозою, ялинковими стрічками²³. Аналогічний сьогодні рідкісний спосіб плетіння зустрічається у Стрийському районі Львівської області: вертикальна основа кошика з щепи, а горизонтальне «підкання» лозяне.

Пишним мальованим декором відзначаються різноманітні кошики Буковини й Закарпаття. Часто на їхніх стінках контрастними барвами зображено великі квіти. У звичай тут лакувати лозу. Лак і фарби широко застосовуються в кошиках, призначених для курортників: бочкаста форма з двома ручками й кришкою зручна для перевезення фруктів.

Особливість Західного Полісся — співіснування близьких один до одного різновидів кошиків. Наприклад, в околицях Луцька вони з овальним дном, чотирикутним заокругленим вінчиком, але мають багато істотних варіантів у пропорціях об'ємів і декоративному членуванні поверхні. Отже, перед дослідником постає питання, як відрізнити багатоманітність, що базується на варіюванні певного основного типу, від плінності стилістичних відмін, що може бути ознакою лише процесу вироблення спільного типу.

Ще наочніше ця проблема виникає на Ровенщині: в усіх різновидах Острозького району верхній вінчик наближається до овалу. Натомість овальне дно переважає тільки в давніших зразках. Серед нових трапляються вже і з прямокутним дном, двома ручками і червоно-фіалковими прикрасами по верху. Говорячи про старіші й нові зразки, маємо на увазі цікаву особливість: в Острозі не зустрічаємо старих і

²³ Див.: *Козакевич М. Дерев'яний посуд та вироби з лози...* — С. 109.

нових (фізичний вік лозяного кошика близько десяти років) кошиків, що належали б до того самого типу. З часом зроблені речі обов'язково трохи відрізняються від своїх старших сучасників. Широкий асортимент плетених виробів подібного стилю випускають у ряді лісгоспів Волині й Полісся. Високим естетичним рівнем відзначається продукція Березнівського лісгоспагу Ровенської області. На жаль, через розцінки на плетені вироби, часом невинуватиме занижені, підприємство не зацікавлене в збільшенні їх виробництва.

Останнім часом цим багатим пластом художньої культури все більше зацікавлюється громадськість. Зразки справжнього народного (не лише галантерейно-подарункового, як раніше) плетіння 1978 року були вперше широко показані на республіканській виставці майстрів народних художніх промислів²⁴. Висока естетична якість кошиків, килимків, капців, бриля та інших виробів з рогазу й соломі, представлених майстрами Тернопільської та Полтавської областей, поєднується з утилітарністю, адже ці художні твори є водночас речами щоденного вжитку. На золотавому тлі переплетених «шашечкою» стебел шавару (різновид рогазу) виразно звучить зелений, фіалковий, буряковий декор з кількох повторюваних ромбових елементів («квітів»), споріднених із оздобами ткацтва. Він гармонійно поєднується з лапідарною формою виробів, що органічно відповідає їх життєвій функції²⁵.

На Тернопільщині рогазоплетіння здавна поширене в Кременецькому районі й існує незважаючи на осушення боліт і брак матеріалу на місці, який доводиться завозити. Якщо кольоровий декор характерний для найвизначнішого осередку в Хотовиці, то інші села району (Бутин, Поляни) застосовують замість цього ажурні оздоблення у вигляді вертикальних паралельних провіттів («гратки») ²⁶. Висока майстерність кременчан дозволяє і в таких умовах продукувати довершені й недорогі вироби, що користуються підвищеним попитом не тільки в рідних місцях, а й у центральних і південних областях України, на Кавказі, Сибіру²⁷, в Прибалтиці.

На Полтавщині цей промисел розвивається як у домашніх умовах (с. Слобідка під Лубнами), так і на підприємствах у Кременчуці²⁸, Городищі Чорнухинського району, Гирявих Ісківцях Лохвицького. Причому сировина для двох останніх осе-

²⁴ Див.: *Культура і життя, 1979, 15 лют.; Жук А., Селівачов М.* Республіканська виставка творів народних художніх промислів // *Нар. творчість та етнографія, 1979, № 3.* — С. 103.

²⁵ Деякі з цих речей публікувалися в журналах: *Нар. творчість та етнографія, 1981, № 1; Образотворче мистецтво, 1980, № 6; 1981, № 3; Наука і суспільство, 1982, № 2.*

²⁶ Див.: *Стельмащук Г.* Народні художні промисли Тернопільщини // *Образотворче мистецтво, 1981, № 3.* — С. 24.

²⁷ Див.: *Чаговець Т.* Хотовицьке шавароплетіння // *Нар. творчість та етнографія, 1979, № 2.* — С. 94.

²⁸ Див.: *Гамза В.* Капелюхи з рогазу // *Зоря Полтавщини, 1976, 13 лют.*

редків (так само, як і на Тернопільщині) заготовляється в інших районах — Козельщанському й Кременчуцькому, де спускають ставки, бо для капців — головної тутешньої продукції, що експортується до Франції, ФРН, Англії, — потрібна підводна частина рогазного стебла. Тож заготовельникам доводиться працювати на багнистому дні, в гумових чоботях. Рогіз вибирають, виполіскують у чистій воді, висушують, а вже потім плетуть. Щороку випускається близько 30 тисяч пар, ще тисячу пар дитячих капців і стільки же ажурно-плетених кошачків для дітей²⁹.

Гарні речі з папори (як тут називають рогіз) виготовляють в Ізмаїлі, Кілії, Рені та інших містах і селах півдня Одеської області. У виробках з-над Дунаю застосовується довшене за технікою виконання різноманітне складне переплетення, а вибір жіночих кошачків, а також чоловічих, у формі саквожів, тут особливо багатий. Своєрідні і високопродуктивні осередки рогазоплетіння існують на Київщині, Львівщині та в інших регіонах³⁰.

При всій подібності техніки плетіння, акцентуванні фактурних моментів (до яких чутлива сучасна мода і цим частково можна пояснити успіх плетених виробів у нинішнього міського споживача) — лоза і рогіз мають свої специфічні особливості. На відміну від м'якого рогазу, здатного згинатися під будь-яким кутом, утворювати особливо щільне переплетення, властивості пружної, набагато міцнішої лози зумовлюють інший характер художнього образу: тверді фіксовані об'єми, ширші можливості для побудови наскрізного візерунку, оскільки ажурність у лозяних виробках менше позначається на їхній ужитковій надійності. Дещо інший декоративний ефект від фарбування лози й рогазу. В першому випадку на золотавому рівноблискучому тлі колір звучить на повну силу, може навіть дещо форсовано-контрастно. Натомість мікрозморшкувата поверхня рогазу приглушує силу барви, яка звучить на ній м'яко-сріблясто. Зовсім позбавлені хроматичного декору традиційні зразки плетіння з соснового кореня — шкатулки, таці, фруктівниці тощо, відновлені й уперше показані київським комбінатом Художнього фонду на виставці-ярмарку 1980 р. (роботи В. Парахіна, В. Корякіна, О. і Л. Шевченка та ін.³¹). Їхня краса в звучній ритміці переплетення, яке утворює фактуру різного рисунка, що нагадує то шахівницю, то зубчаті лускатоуступчаті поверхні, то спіральну розетку. За своїми властивостями еластичний корінь поєднує міцність лози і м'якість рогазу, він має рівноматовий полиск поверхні.

Традиції народного соломоплетіння продовжуються сьогодні головним чином у виготовленні брилів. На Придніпров'ї за-

стосовують виразне дрібне переплетення «в зубці» (О. В. Василенко, І. К. Малащ, С. К. Савченко, М. Л. Чирва). Майстер з Житомирщини Я. Г. Бойко оздоблює зубцями лише край бриля, завдяки чому зменшується його вага. На Тернопільщині брили з високими наголовками і вужчими крисами, подібні до міських капелюхів (І. Іштван). Звичайно, на плетених з соломи головних уборах позначалася мода і тому вказані форми не обов'язково є традиційними в класичному розумінні для даних регіонів. Колекція бойківських плетених «крисаней»³² демонструє різноманітні варіанти співвідношення висоти і обрисів наголовків з шириною крисів.

У повоєнний період зростає кількість артільних осередків. Реорганізація їх у 60-ті роки на фабричні підприємства істотно не позначилася на стилістиці виробів, оскільки в плетінні не тільки творчі, а й навіть підготовчі операції майже не піддаються механізації. 1967 року створено лабораторію рослинної сировини Українського науководослідного і конструкторсько-технологічного інституту, що займається селекцією лози, розробкою нових видів плетених виробів. При Закарпатському облмісцевпромі утворено постійнодіючу школу по підготовці майстрів художнього плетіння³³.

Зараз у республіці близько 30 підприємств місцевої промисловості, художнього фонду, колгоспів і лісгоспів випускають художні плетені вироби. Найбільше таких осередків на Закарпатті й Одещині. Чимало з'явилося протягом останнього десятиріччя, що викликано посиленням попиту на цю продукцію³⁴. Проте кількісне збільшення часом досягається не розвитком або відновленням місцевого промислу, а довідним запозиченням зразків, нерідко з віддалених регіонів. Саме така тенденція спостерігається, приміром, у Хмельницькій області. З 1978 р. іалагоджене виробництво з лози на Полонському заводі госптоварів³⁵, а з 1981 р. — з рогазу й кукурудзяного листа при Хмельницькому ливарному заводі. Проте висока технічна й естетична якість виробів не супроводжується художньою оригінальністю: рогазані кошики — повторення лохвицьких на Полтавщині, жіночі сумочки з кукурудзяного листа не відрізняють-

²⁹ Див.: Літопис Бойківщини, 1937, № 9. — С. 97—99.

³⁰ Див.: Дачун П. І. Художнє плетіння // Народні художні промисли УРСР // Довідник. — К., 1986. — С. 91.

³¹ Див.: Дяків Р. Ефективність лозових промислів на Україні. // Економіка Радянської України, 1970, № 8. — С. 82—84; Кравець І. Традиції і пошук // Образотворче мистецтво, 1977, № 2. — С. 25; Лашук Ю. Розвиток народних художніх промислів України // Соціалістичний спосіб життя і проблеми мистецтвознавства. Збірник наукових праць. — К., 1982. — С. 114; Народні промисли Закарпаття. — Ужгород, 1969. — 96 с., іл.; Рущак М. Ю. Лозоплетіння. — Ужгород, 1970. — 125 с., іл.

³² Изделия из лозы Полонского завода хозтоваров. — К., 1983 // Буклет (Министерство местной промышленности УССР. Центральное бюро научно-технической информации).

ся від хустських на Закарпатті, а вази, хлібниці, підставки для вазонів і пляшок із Полонного — переспіви імпортованих зразків.

Зрозуміло, що про продовження місцевих традицій плетіння в даному разі говорити не доводиться, хоча потреба в цьому є: через труднощі збуту закупаються осередки народного плетіння в Іришках і Гребінках Старокостянтинівського району, Ярославці Летичівського. Тож раціональніше було б культивувати плетіння саме в таких сільських місцевостях, плекаючи характерні для області особливості. Тоді асортимент лозоплетіння в масштабі республіки й країни збільшився, не було б дублювання у випуску однакової продукції і, відповідно, небезпеки затоварювання внаслідок насичення ринку. А це негативно позначилося б не тільки на згаданих виробництвах Хмельниччини, а й на тих осередках Полтавщини й Закарпаття, звідки запозичено зразки.

Огляд здобутків і проблем українського плетіння з деревних матеріалів дозволяє зробити висновок, що найбільше розвинений цей вид декоративно-вжиткового мистецтва там, де ще на початку нашого сторіччя склалася міцна традиція художньо-технічної майстерності. В деяких місцевостях триває процес формування місцевих художніх особливостей, на які, крім традиції, впливає наявність сировини і ринків збуту. Свідченням визнання плетіння повноправним видом народної художньої творчості стало експонування на республіканських і всеукраїнських виставках простих речей селянського вжитку, які з середини 70-х років широко використовуються і як модний аксесуар міського костюма. Відтак стають відомими імена талановитих майстрів. До вже названих додамо: М. Г. Болтик, Н. П. Демчишина, В. М. Козловецький, Д. П. Луговий, П. Т. Олійник, С. В. Стецюк, М. Д. Тивонюк, В. Й. Ясинський (Тернопільщина), О. С. Боченіна, С. О. Коврига, М. Н. Мосензов, В. О. Осадчий, Р. А. і А. В. Сомош (Миколаївщина), І. С. Ведель, Д. Я. Карпенко, С. Г. Лобода і Г. С. Огієнок з Чернігівщини, О. П. Михальчук з Волині, І. М. Кібець з Дніпропетровщини та інші. Знаменно, що серед перелічених майстрів пенсіонери і молодь, професіонали-кошикарі й представники сільськогосподарчих, робітничих, інженерно-технічних спеціальностей, працівники культури, вчителі, автор збірки віршів. Тобто, для багатьох традиційне плетіння стає серйозним захопленням, усвідомлюється як цінний набуток народної художньої культури, котрий варто зберігати і примножувати.

Способи вжиткового плетіння вдало застосовуються і в речах підкреслено декоративних, яких чимало з'явилося протягом останнього десятиріччя на виставках і у художніх салонах. Це вишукані за ретельним добром матеріалу і акуратністю виконання роботи І. Н. Снігура та його учня М. С. Чорнописького з Буковини, їхніх земляків О. Д. і М. М. Девди, закарпатця С. С. Квасного, у виробках якого поєднується плетіння з соломки-рафії з мідними деталями. Стилістично близькі до творів названих майстрів фруктівниці, підставки, кошики майстра з Хотянівки Г. Ф.

Кучер, яка працює в Обухові Київської області³⁶.

Мистецьким сучасним продовженням традиційних народних іграшок є рогазані фігурки Я. І. Ремінецького з Тернопільщини³⁷, що зображують народний типаж: молодниць і дівчат коло хати, плотогонів, рибалок, бандуристів, які часто komponуються групами. Майстер вдало звертається до історичних і літературних сюжетів, зображуючи Ярославу, що плаче на валу путівльського замку, Роксолану на іграшковому троні, Лукаша з Мавкою під вербою, Одарку й Карася. Стебла рогазу перетворюються то на колони частоколу, то на тендітну тканину вбрання, стають мережаною стружкою, пухнастою кінською гривовою. Всі ці елементи «чергуються, утворюючи задуманий майстром силует, площину, сферу, складний об'єм, в якому все розраховано на контрасти й зіставлення фактури, декоративні особливості текстури рогазу»³⁸.

Якщо Я. І. Ремінецький, використовуючи звичні технічні прийоми народного ремесла, тягнє до індивідуального художнього вирішення, то більшість зразків малої «плетільної пластики» інших майстрів перебуває у сфері колективної традиції, доповнюваної впливом міського аматорського плетіння. У солом'яній моделі вітряка (П. С. Безверхий, Чернівецька область), так само як і у ювелірної роботи солом'яних шкатулках (В. П. Микода з Черкащини, Р. С. Миндюк з Івано-Франківської області, Г. Г. Платов з Києва) бачимо способи, застосовувані до виготовлення атрибутів жнивварських свят у східних слов'ян та багатьох інших європейських народів³⁹.

Спорідненість плетіння українців з росіянами та білорусами, пояснюється тисими контактами, взаємозбагаченням. Відомо, наприклад, роль українських майстрів (Є. Г. Артеменко, М. В. Дегтяренко, Н. Д. Летюк, М. В. Протченко та інші) у відродженні плетіння з соломи й лози в Білорусії 60—70-х рр.⁴⁰ Проте стилістичні паралелі простежуються і з деякими плетеними виробами народів інших континентів⁴¹. Та-

³⁶ Див.: Василевська Алла. Плетені з лози // Сільські вісті, 1986, 9 жовт.

³⁷ Див.: Венгер Л. Ця звичайна незвичайна рогаза. — Соціалістична культура, 1981, № 6, с. 31; Венгер Л. І. Майстер рогазоплетіння Ярослав Ремінецький. — Нар. творчість та етнографія, 1984, № 4, с. 75—76.

³⁸ Лашук Ю. Скульптура из рогазы. // Декоративное искусство СССР, 1983, № 4. — С. 22.

³⁹ Див.: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX — начало XX в. Летне-осенние праздники. — М., 1978. — С. 88, 168, 205, 276—277.

⁴⁰ Див.: Шкут М. М. Взаємозв'язки білоруських, російських та українських художніх промислів. // Нар. творчість та етнографія, 1982, № 1. — С. 24—30.

⁴¹ Див.: Васильев А. Ремесла горных народов Алжира // Декоративное искусство СССР (Далі — ДИ), 1981, № 10. — С. 25—27; Доминяк А. Корноватки // ДИ, 1979, № 3. — С. 49—50.

ка близькість, крім генетичних причин, може викликатися ще й конвергенцією, тобто, виникненням у різних місцях незалежно одне від одного подібних або однакових культурних явищ під впливом загальних законів, умов розвитку. Плетіння, на відміну від вишивки, ткацтва, різьби, має вужчий діапазон художніх засобів, орнаментних можливостей. Форма, стилістика виробів більшою мірою зумовлені їхнім ужитковим призначенням, технічними й технологічними особливостями виготовлення. Ось чому значно важчим завданням є виявлення етнічної специфіки лозоплетіння. Це, до речі, підтвердив перший світовий пленер лозоплетіння, нещодавно організований польською Цепелією під патронатом Всесвітньої Ради Ремесел⁴².

Виставка в Музеї народної архітектури та побуту УРСР (Київ, червень-липень

⁴² Див.: Орел Л. Г. Лозоплетення на Україні // ДИ.—1985.—№ 10.—С. 21—22; Юценко О. О. Виставка плетених виробів // Нар. творчість та етнографія.—1985.—№ 1.—С. 92—93.

1984 р.), вперше спробувала показати трагедію й сучасний стан українського лозоплетіння. Щоправда, це вдалося зробити лише частково, бо протягом кількох останніх десятиріч наші художні музеї не виявляли належної уваги збиранню плетених виробів і в них відсутні скільки-небудь повні колекції. Цю прогалину ще не пізно заповнити, і тоді з'явиться можливість всебічно простежити еволюцію українського плетіння, його функціональну, стилістичну, регіональну типологію, спільність з аналогічними творами інших народів, етнічну специфіку. Крім наукового значення це має ще й неабиякий практичний інтерес. Основні напрями економічного і соціального розвитку СРСР на 1986—1990 роки і на період до 2000 року, ряд постанов партії та уряду передбачають максимальне використання місцевих природних ресурсів, у тому числі вирощування лози, широке застосування сорго, очерету й інших видів рослин, розширення праці надомників.

М. Р. СЕЛІВАЧОВ

Київ

ДЕЯКІ ФОРМИ СУСІДСЬКОЇ ТА РОДИННОЇ ВЗАЄМОДОПОМОГИ

Складовою частиною дослідження сім'ї є господарські та побутові взаємини між родинними родичів і сусідів. У вітчизняній етнографічній літературі ця проблема висвітлена ще недостатньо. Існуючі публікації стосуються переважно дорядянського періоду. Ми спробуємо хоча б у загальних рисах розглянути питання взаємостосунків на Покутті кінця XIX ст.

Протягом тисячоліть моногамна сім'я була основним виробничим осередком. Проте окремі види господарських робіт (ручний обробіток ґрунту, будівництво тощо) вимагали кооперації праці. Крім того, деякі довготривалі роботи легше було виконувати колективно, переходячи по черзі до тієї чи тієї родини. Така взаємодопомога мала різні форми в певні історичні періоди у всіх народів. Особливо вона розповсюджена серед землеробського населення. Найчастіше учасниками колективної взаємодопомоги були сусіди й близькі родичі. Складається вона на основі традицій, які зберегли ще звичай обштинного укладу. Росіяни її називали «помощь», українці й білоруси — «толока». На Покутті й досі існують два паралельні терміни: «толока» і «поміч». У даній статті розглянемо кожну з цих форм, визначивши, кого вважали родичами та сусідами.

Термінологія родинної спорідненості на Покутті, хоч і бідна, про що свідчить давність сусідньообштинних стосунків, але досить своєрідна й вимагає спеціального вивчення. Родичі у взаєминах між сім'ями, їх специфічні назви відповідно кровної спорідненості, простежуються до третього коліна. Респонденти підтверджують більшість тісних стосунків між троюрідними родичами. Зв'язки ж четвертого та п'ятого колін визнавалися лише в надзвичайних

випадках — при організації весілля та похоронів.

Термін «сусіди» існував у ширшому й вужчому значеннях. У першому — це загальносусідська солідарність однієї-двох вулиць («кутків»): спільні ігри й випасання підлітками худоби, колективне дозвілля молоді — танці, вечорниці тощо. В другому — вужчому — значенні, коли «кооперувалось» 8—10 хат.

Для виконання робіт, які вимагали значної кількості людей, на Покутті організували толоки. В другій половині XIX ст. вони були безвідробітковими, інші відроблялися або оплачувалися. До відробіткових належали ті, які виконувалися у всіх сім'ях, тобто пов'язані з сільськогосподарськими роботами.

Найпоширенішою толокою була осіння (кінець вересня — жовтень). Вона призначалася для дуплення кукурудзи. Запрошували на неї молодші члени родини (підлітки, парубки, дівчата) родичів і сусідів, яким також треба було влаштувати толоку. На неї збиралось 18—25 осіб різного віку. Починалася толока увечері. Під час роботи учасники співали або розповідали про різні пригоди. Закінчували роботу пізно вночі.

На толоці чітко визначався час пригосщення, а також страви. Так, тільки тут випікалися спеціальні «баби» — один із здобних видів хліба. Її давали «на підвечірок» (близько 22 год.). Перед цим учасники повинні були виконати таку пісню:

Як іхала баба в ліс
Без драбин, без коліс — баба,
Зацепила сухий пень
Та й сиділа цілий день — баба.
Іван ішов й розчепив —

Біду собі зачепив — з бабов.
Пішла баба до пана
Позивати Івана — баба.
А пан бабі присудив,
Штґри буки уцдів — бабі.
Іде баба плачучи,
А Іван іде скачучи — з бабов.

Випікання баби за спеціальним рецептом, частування нею лише на толоках, виконання піснi — все це, напевно, є фрагментом якогось призабутого ритуалу вшанування бабусь.

Вечерю подавали лише по закінченні роботи. Страви були традиційно визначені і подавалися у відповідному порядку: сир із сметаною, начинка (вид кукурудзяної кулеші) з м'ясом, молочна каша, замість хліба булочки («печені пироги»). М'ясо мало бути бараняче і лише в крайньому випадку — куряче, що також свідчить про якесь обрядове призначення страв. Після вечері учасники толоки розходилися, бажаючи господарям кращого врожаю у майбутньому році, а господарі, в свою чергу, дякували за допомогу. Оскільки толоку скликали усі сім'ї в селі, то вони проводилися чи не щовечора.

Другою формою відробіткових толок були «до клочі й кудельки». Це переважно прядіння грубих ниток для верет і лантуків. Влаштувалися вони в кінці листопада та у грудні. На них запрошували дівчат, коли в родині була незаміжня дочка, або молодіщ, якщо толоку організувала молода господиня. В ній брало участь 15—20 осіб. Од вечорниць толоки відрізнялися тим, що дівчата прядли пряжу для господаря, а не собі. На толоки скликали лише сусідів свого кутка. Родичі з віддаленої вулиці не приходили. Якщо учасникам толоки не вистачало місця в хаті господаря, то частина йшла до сусідів. Знову ж на підвечірок давали «бабу». Оскільки толоки припадали на піст (пилипівку), то вечеря мала бути пісною — колочені квасолі з грибами або смаженим оселедцем, молочна каша з булками.

Толоки «дерти пір'я» організувалися у селі поміщиком, священиком та багатіями. Пір'я дерли для подушок і перин. Збиралися на неї вдень. Толока господарями не відроблялась і була одним із засобів експлуатації бідніших верств. Тих, хто брав участь у толоці, хазяї наймали влітку на постійні роботи строком на 6 місяців («місячні»), що було, певною мірою, вигідніше од поденного найму. Нерідко на толоку скликали боржників, які мусили відробляти проценти позики або за допомогу кіньми при обробітку ґрунту. На таких толоках багатії іжею не частували.

До безвідробіткових належить і толока, яку скликали для обмазки хати. Для цієї роботи запрошували 40—60 чоловік, переважно родичів та сусідів, що мали навички до цієї роботи. За день перед її початком сусідів оповіщали господар або господиня. Учасники збиралися вранці, переважно парами (чоловік і дружина), зі своїми знаряддями праці. Їх годували тричі на день. Меню було чітко визначене: на сніданок — вареники з сиром і сметаною, молочна каша; на обід — холодець, м'ясо з капустаю (спеціально різали теля), начинка або ячмінна каша («логаза») з м'ясним бульйоном, пампушки («пончики») або булочки; на вечерю — хо-

лодець, товчена картопля з квашеними огірками. Якщо за день з роботою не вдалося впоратися, то господарі доробляли її потім самі.

Менші за об'ємом колективні роботи називалися «помочі». До них належали спільна просапка окремих культур, косіння, завезення дерева для будівлі та зведення каркасу хати. Землеробські роботи були взаємовідробітковою або платні, будівельні — безплатні. Учасниками помочі також були близькі родичі й сусіди. Запрошував на роботу хто-небудь із членів сім'ї і не більше, як 12 чоловік. Під час помочі існували свої традиційні церемонії, правила поведінки, пригосщення.

Ось як проходили помочі в просапці сільськогосподарських культур. Учасники урядалися в чистий, спеціально для такого випадку випрасуваний («витачений») домо-тканий одяг. На поміч могли прийти чоловік і дружина, або лише чоловік. Після сніданку господар вів сапальників на роботу. Господиня лишалася вдома готувати обід та вечерю. Обід вона вносила в поле. За день висапували 1 морг (56 арів) поля. Ця одноманітна, напружена праця полегшувалася колективністю виконання. За роботою можна було обмінятися інформацією, почути цікаву розповідь, дотепний жарт, поспівати.

Після роботи учасники помочі поверталися зі співом, виражаючи цим своє задоволення виконаною роботою і колективну солідарність. Інформуючи про помочі 30-х років, респонденти називають такі пісні, як «Ой на горі нивка», «Ой служила Настя в пана», «Іхав козак з України» та інші.

Інтенсивністю і діловитістю відзначалися помочі біля молотарки. На них запрошували точно визначене число учасників — 15 чоловік. Кожному відводилася відповідна робота (фізично сильним крутили молотарку, слабшим — відгортати зерно або полову, досвідченим — вкидати снопи у барабан тощо). До механізованої молотарки запрошували 10 чоловік. Такою взаємодопомогою користувалися бідніші сім'ї і середняки. Багатіі скликали на аналогічні роботи своїх боржників. В 30-і роки існували певні норми відробітку під час просапки, жнив, молотби: за вюрану кіньми багатія «половинку» (28 арів) відробляли 6 днів, один раз привезти картоплі — 1 день, за вивезені 12 возів гною — 5 днів, позичка 25 кг збіжжя в петрівку (червень) — 8 днів тощо.

Таким чином, у дорядянський період толоки і помочі, зберігаючи окремі риси обштинних звичаїв, використовувалися як форми сусідської і родинної взаємодопомоги. Проте розвиток капіталістичних відносин в покутському селі призвів до використання толок і помочей багатшими верствами як засобу експлуатації бідніших односельчан. З'явилися толоки, де учасники працювали за вигідну в майбутньому форму найму, безпроцентну позику. Помочі стали формою колективних відробіткових робіт. Створилися навіть «традиційні норми» відробітку тієї чи тієї «послуги» багатія. Такі толоки і помочі поступово втрачають свої традиційні форми і церемонії. Так, замість господарів толоку чи поміч «заказували», а не запрошували,

наймити, нетрадиційними і менш якісними були страви або взагалі учасників не пригощали, до участі залучалися не тільки сусіди й родичі, але й інші односельчани, які були боржниками. В кінці 30-х років толоки, пов'язані з будівництвом, поступово перетворювалися на відробіткові.

Разом з тим у взаєминах між сусідами й родичами часто виникали гострі майнові і побутові конфлікти, які виливались у сварки, тривалі розриви контактів. Мирилися сусіди у великий піст. Часто причиною примирення були родинні урочистості в одного із сусідів.

За роки Радянської влади основними формами сусідських, родинних і товариських господарських стосунків й надалі залишилися толоки та помочі. Толоки, як одна з форм колективної взаємодопомоги, збереглися в індивідуальному будівництві. За останні 40 років на Покутті було оновлено понад 70% житлових та 80% господарських будівель. Крім житла, сільські мешканці почали будувати з цегли або каменю стайні, літні кухні, гаражі тощо. Майже всі дорослі чоловіки на Покутті вміють мурувати, покривати дах шифером, заливати бетоном стіни або фундамент. Це дає змогу залучати до толок усіх чоловіків. Сусіди та родичі працюють на них безвідробітково, решті односельчан мають відробляти. Жінки приходять лише допомогти господині приготувати їжу.

Сучасні толоки зберегли такі традиційні форми, як запрошення, принесення з собою підручних знарядь праці, розпорядок робочого часу. Разом з тим деякі звичаї колишніх толок відмерли, проте з'явилися й нові, співзвучні нашому часові. Помочі ж організують під час обробки присадибних ділянок (садіння та збирання картоплі), при господарських роботах (перевезення дерева, цегли на будівництво), роботах, пов'язаних з підготовкою до визначних сімейних подій, тощо.

Підсумовуючи сказане, відзначимо, що на Покутті збереглися такі традиційні форми сусідської і родинної взаємодопомоги, як толоки та помочі. Проте вони «перероблялися» із зміною суспільного ладу, рівня розвитку економіки. Якщо за капіталізму традиційні форми взаємодопомоги перетворювалися в окремих випадках на знаряддя експлуатації, то при соціалізмі використовуються для розширення і прискорення індивідуального будівництва, полегшення ручної праці в обробці присадибних ділянок. Разом з тим ця форма міжсільської взаємодопомоги при соціалізмі розширила коло її учасників за рахунок не тільки сусідів і родичів, але і близьких товаришів та колег по роботі.

М. І. ПАНЬКІВ

Івано-Франківськ

ЕТНОГРАФ Б. Р. ЗАКЛИНСЬКИЙ

Життя і діяльність українського радянського педагога, фольклориста, етнографа, географа, літератора і культурно-громадського діяча Богдана Романовича Заклинського досі майже не вивчені, хоч його плідна праця на педагогічній та етнографічній ниві заслуговує визнання. Свого часу Б. Р. Заклинський був добре відомий широкій громадськості Галичини. Він підтримував листовні й особисті дружні стосунки з такими відомими письменниками як І. Франком, М. Павликом, В. Стефанюком, А. Крушельницьким, Уляною Кравченко, Марією Підгірянкою, Христіною Алчевською, М. Ірчаном, Д. Макогоном, художницею Оленою Кульчицькою, етнографами і фольклористами В. Гнатюком, Ф. Колесою, істориком І. Крип'якевичем та багатьма іншими діячами української і зарубіжної культури.

У даній статті ми коротко зупинимось на його етнографічній діяльності. Б. Р. Заклинський (9.VIII.1886 — 12.IV.1946) (псевдоніми: Б. З., Д.-о, З-ий, З-ський, Богдан, Богдан З., Богданко, Богданський, Дуб, Заколомийський, Клин, Романченко, Данило)¹ народився в Івано-Франківську в родині літературознавця, фольклориста, вчителя Станіславської учительської семінарії Р. Г. Заклинського (1852—1931).

Закінчивши Станіславську гімназію, продовжив навчання в семінарії. З 1910 року вчителював у початкових школах сіл

Старі Кути, Кривопілля, Зелений Косівського повіту. За демократичні погляди польська шляхта встановила за ним нагляд, вчиняла переслідування. Відтак Б. Заклинському довелося тимчасово виїхати до Чехословаччини². Він вчителював у Зарічєвому, Перечині, Великому Бичкові, Ясині та інших селах Закарпаття, а з 1927 — в українських приватних школах Галичини. Після визволення Західної України з 1939 року Заклинський учительює в селищі Монастирському. Невдовзі він переїздить до Львова, де з 1944 року й до останніх днів життя працює у Львівському відділенні Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

Б. Р. Заклинський автор багатьох підручників, брошур та статей на педагогічну, історичну та культурно-громадську тематику³. Проте найпомітніший його внесок у збирацьку роботу на ниві фольклористики й етнографії. У селах Покутті й Гуцульщині ним записано ряд історичних переказів про опришків, скасування панщини та чимало рекрутських, побутових пісень, родинних коломийок, колядок, щедрівок⁴.

² Львівська державна наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН УРСР (далі — ЛНБ, від. рукописів) — Архів Заклинських, п. 3.

³ ЛНБ, від. рукописів, архів Заклинських, п. 11.

⁴ Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН

Крім того, в селах Станіславського повіту (1904 р.) записано історичні перекази про виникнення та походження назв сіл Тустані, Комарова, подано опис археологічних пам'яток тощо.

І. Франко в листі від 20 червня 1905 року звертався до Богдана Заклинського, щоб він збирав приповідки, цікавився стародруками та різними документами, бо все має свою вартість⁵. На пропозицію письменника Заклинський радо відгукувся. «Ваш лист, — писав у відповідь, — дуже мене утішив. Я, як студент, не сподівався від Вас одержати такий щирий лист. Етнографічні записи всякого рода я роблю всюди, де лиш мож». Далі він повідомляв, що висилає І. Франкові деякі свої записи, цікавився чи не потрібні Іванові Яковичу громадські документи про село Ляхівці (нині Підгір'я Богородчанського району)⁶.

Невдовзі він надіслав письменникові загадки, анекдоти, пісні, приповідки, приказки, повір'я, забобони, зібрані на Покутті та Гуцульщині протягом 1905—1911 років⁷.

Через два роки Б. Заклинський записав у Кривопіллі чимало казок, вірувань, прикмет тощо. Невдовзі він надіслав В. Гнатюкові рукописні пісні та рисунки своїх учнів, які пропонує використати при укладанні збірника.

Етнографічні та фольклорні записи Б. Заклинського зберігаються у рукописних фондах Інститутів літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР й мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Чимало з них опублікував свого часу В. Гнатюк у збірниках «Коломийки», «Народні оповідання про опришків», «Колядки і щедрівки», «Байки» та ін. Окремі записи Б. Заклинського використав у збірнику «Галицько-руські народні приповідки» Іван Франко. В передмові до другого тому письменник зазначає: «Дуже інтересні матеріали достарив д. Богдан Заклинський із різних сіл Станіславського, Богородчанського, Надвірнянського і Товмацького повітів»⁸.

Із збірного матеріалу дослідник опублікував лише незначну частину. Це переважно популярні брошури для молоді і статті.

У книзі «Опис рідного краю» (Львів, 1913) автор знайомить читача з фізико-географічною характеристикою українських земель, природними копалинами, рослинним і тваринним світом. У другому доповненому виданні «Маленька географія України» (Відень, 1915) Б. Заклинський оживляє текст піснями, коломийками та різними етнографічними переказами про таємниці Чорногори, рослини, які використовують у народному лікуванні. Декілька цікавих гу-

УРСР, рукописні фонди (далі — ІМФЕ, рук. фонди). — Ф. 29—3, спр. 78, 79, 143, 178.

⁵ Див.: Франко Іван. Твори в п'ятдесяти томах, т. 50.—К., 1986.—С. 269.

⁶ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Рукописні фонди (далі — ІЛ, рук. фонди)—ф. 3, спр. 1630, арк. 119—121.

⁷ Там же, рук. ф. 3, спр. 1630, арк. 131, спр. 4177.

⁸ Етнографічний зб.—Львів, 1906, т. XXIV.—С. 6.



Б. Р. Заклинський. Фото.

цульських казок, записаних Заклинським, були опубліковані в дитячому журналі «Дзвінок» за 1912—1913 роки. В 1929 році видавництво «Русалка» у Львові видало «Народні співанки, коломийки. Зібрав в селі Бичкові та й околиці, повіт Рахів, на Закарпатті Богдан З[аклинський]».

Крім того, він вивчав і матеріальну культуру гуцулів. Зокрема, зроблено детальний опис про добування вогню (живої ватри) шляхом тертя, зібрано ряд відомостей про народну медицину тощо. В 1917 році Б. Заклинський видав у Відні книжку «Життя українського народу», де в популярній формі розповідається про народне будівництво, типи та інтер'єри хат у різних районах України, культові й громадські архітектурні пам'ятки. В наступних випусках він планував розповісти про домашній промисел — різьбярство, гончарство, ткацтво, вишиванку, писанкарство, одяг, харчування, різні заняття, звичаї тощо. Однак через об'єктивні причини здійснити задумане не пощастило.

Досить цікавою була стаття Б. Заклинського «Народна пожива в Косівському повіті», яку в 1918 році опублікував В. Гнатюк. На відміну від В. Шухевича, який у своїй праці «Гуцульщина» подав у загальних рисах харчування гуцулів, Б. Заклинський, враховуючи особливості кожного села, зібрав детальні відомості про їжу в Кривопіллі. Дослідник описує способи приготування страв, наводить давні рецепти, наголошує на змінах, які сталися в народному харчуванні.

Цікаві наукові відомості про культуру та побут гуцулів знаходимо і в листуванні Б. Заклинського. В листі до В. Гнатюка, позитивно оцінюючи статтю «Причинки до пізнання Гуцульщини», він зробив і ряд слушних зауважень. Зокрема, про те, що в матеріалі не згадано про письменників, у творах яких відображена Гуцульщина, — Г. Хоткевича, П. Шекерика, Д. Харов'юка та ін.

Б. Заклинський брав активну участь у збиранні експонатів для етнографічного відділу музею українського наукового товариства імені Шевченка у Львові. Зокрема, в 1910 році він передав цьому осередкові глиняні миски, дзбанки та інше начиння гончарів із Старих Кут. Згодом

¹ Див.: Дев О. І. Словник українських псевдонімів.—К., 1969.—С. 470.

музей поповнився різноманітним одягом, прикрасами, вишивкою, дерев'яними різьбленими та мосяжними виробами, що їх виявив під час експедицій дослідник. В одному з листів на адресу музею сповіщав, що купив для них різьблений топірець, порожницю, тарілку, бочівку, кушку, кужівку, сопілку, ножі, рукавиці тощо. А всього Б. Заклинський передав музеєві 259 цікавих експонатів.

В одному з листів до І. Свенціцького він пропонував оформити Львівський музей українського мистецтва в народному стилі, зокрема оздобити стіни орнаментом вишивок, в одному із залів зробити інтер'єр гуцульської хати з одягом, різноманітними виробами народних умільців. Крім того, в 1937 році Б. Заклинський підтримав пропозицію про створення українського музею у Станіславі (нині Івано-Франківськ) і подав з цього приводу цінні пропозиції.

В останні роки Б. Р. Заклинський працював над упорядкуванням четвертого тому «Коломийок», якого не встиг закінчити В. Гнатюк. Він також підготував книжку «Юра Шкрібляк і гуцульське мистец-

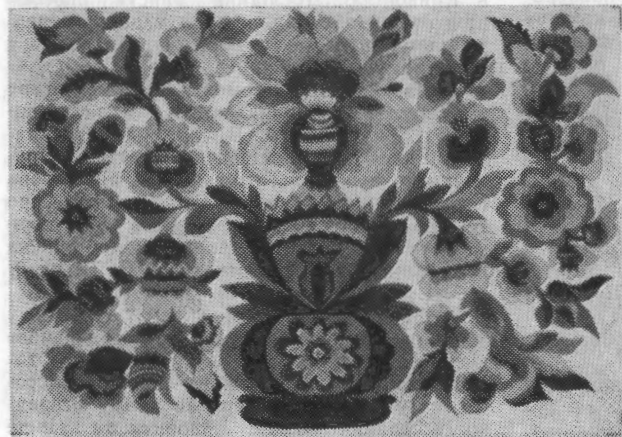
тво» (Львів, 1946 р.). На жаль, вона залишилася недрукованою. Позитивну оцінку діяльності Заклинського дав український радянський фольклорист, академік АН УРСР Ф. М. Колесса. Як керівник установи, де працював невтомний дослідник, він писав, що Богдан Романович «відомий, як добрий знавець українського фольклору і заслужений збирач етнографічних матеріалів, е взагалі пильним і корисним співробітником Львівського відділу фольклору і етнографії АН УРСР».

Етнографічні записи Заклинського і нині використовують радянські дослідники. Вони частково опубліковані в наукових збірниках «Історичні пісні» (1961), «Колядки та щедрівки» (1965), «Коломийки» (1969) та інших.

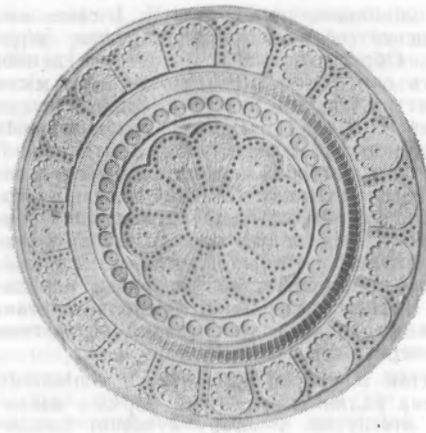
Хоч діяльність Б. Р. Заклинського не в усьому була послідовною, що зумовлено складністю історичних обставин, в яких йому доводилося жити й працювати, все ж своєю невтомною працею він заслужив повагу в багатьох дослідників гуманітарних наук.

П. І. АРСЕНИЧ

Івано-Франківськ



І. В. Шостах. Кейти вічного осеню. Папір, темпера. Моткиці Київської обл. 19



КРИТИКА БУРЖУАЗНИХ ТА БУРЖУАЗНО- НАЦІОНАЛІСТИЧНИХ ІДЕОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ

НЕСПРОМОЖНІСТЬ БУРЖУАЗНО-КЛЕРИКАЛЬНИХ ФАЛЬСИФІКАЦІЙ РОЗВИТКУ СОЦІАЛІСТИЧНОЇ ОБЯДОВОСТІ

Формування і вдосконалення соціалістичних свят та обрядів становить складний духовно-моральний процес. Під неухильним впливом інтернаціоналізації суспільного життя в нашій країні утверджуються якісно нові складові святково-обрядової культури. Переважає в них загальнорадянське органічно поєднується з прогресивними елементами національних традицій.

Зусилля партійних органів і радянської громадськості, підпорядковані послідовній реалізації норм і принципів соціалістичних відносин між людьми, викликають загострення спекулятивних вимислів буржуазно-націоналістичної та клерикальної пропагандистської машини. Орган емігрантських кіл українського буржуазного націоналізму «Християнський голос» (Мюнхен) твердить, що на Україні нібито «забороняються і викоринюються... народні звичаї, обряди, культова їжа, не кажучи вже про колядки та щедрівки»¹. Брехливість подібного роду вимислів спростовується відродженням у нашому суспільстві на соціалістичній основі старовинних народних традицій і звичаїв, що не мають нічого спільного з релігією (мова йде, зокрема, про новорічні щедрівки, купальські і масляничні ігри та розваги).

Зарубіжними клерикалами, ідеологами імперіалізму робляться різні спроби отождолення народних звичаїв та обрядів з релігійними, при безумовній абсолютізації останніх. Згідно з твердженнями, наприклад, українського емігранта, антикомуніста Б. Левицького (ФРН), «мальовнича національна своєрідність» народів СРСР «полягає в релігійних традиціях»². Аналогічну концепцію проповідує й англійський політолог Дж. Парсонс. Розрахунок при цьому

досить простий: певна кількість віруючих в нашій країні продовжує зберігати ілюзорні уявлення про те, що, дотримуючись тих або тих обрядів і таїнств, вони тим самим зберігають вірність національним традиціям. Мають місце випадки, коли релігійні свята та обряди розцінюються і невіруючими людьми як елементи національної культури, участь у релігійних обрядах пояснюється ними як бажання підтримувати і наслідувати народні (національні) традиції.

Соціально-психологічні джерела даної помилки — в історично утвореному переплетенні релігійного (конфесіонального) з етичним. На ранніх стадіях свого становлення релігійний культ впроваджувався не в абстрактну людську масу, а в історично-конкретне життя певних родів, племен та народів. При цьому етнічні явища та властивості (насамперед особливості культури й побуту) залучалися культом, ставали його складовими елементами. З іншого боку, окремі компоненти культового комплексу (релігійні обряди, таїнства) проникали в національні форми суспільного життя, набуваючи характеру етнічних ознак.

Разом з тим в історії людського суспільства фактично не спостерігається випадків абсолютного збігу національного з релігійним. Частини одного етносу нерідко сповідають різні релігії (послугоючись соціально-політичними колізіями класового суспільства, це нерідко стимулює етнічну диференціацію і навіть внутрінаціональний розбрат).

В умовах сучасної ідеологічної боротьби необхідно аргументовано спростовувати спроби апологетів імперіалізму дискредитувати фундаментальні цінності соціалізму. «Буржуазна ідеологія, — як відзначалося на XXVII з'їзді КПРС, — ідеологія обслуговування капіталу і прибутків монополій, авантюризму й соціального реваншу, ідеологія суспільства без майбутнього. Її настанови очевидні: будь-якими прийомами прикрасити капіталізм, прикрити його природну антилюдяність і несправедливість,

¹ Див.: Косуха П. И. Об особенностях и основных тенденциях развития новой обрядности в современных условиях // Традиции, обряды, современность.— К., 1983.— С. 204.

² Lewitzkiy B. Die sowjetische Nationalitätspolitik // Politische Studien.— München, 1976, N 230.— S. 608.

нав'язати свої стандарти життя і культури; всіма способами очорнити соціалізм, перевернути смисл таких цінностей, як демократія, свобода, рівність, соціальний прогрес»³. З цією метою дехто намагається використати реакційні звичаї і смаки, які культивують дрібнобуржуазні індивідуалістичні ідеї, міщанську споживачку психологію тощо.

Не дивно, що активна цілеспрямована діяльність партійних та державних органів, широких кіл громадськості по створенню і впровадженню в життя соціалістичних традицій, свят та обрядів сприймається з відвертим незадоволенням у наших ідейних противників. Процес соціалістичної обрядотворчості робить, на думку однієї з українських буржуазно-націоналістичних газет, «не тільки вбивство народного тіла, але й народної душі»⁴. Спотворені в кривому дзеркалі антикомунізму радянські свята та обряди кваліфікуються як нові наркотки, що замінюють релігію (чергова спроба обрехати марксове визначення останньої як опіуму народу), запізнілого ніби визнання атеїстами емоційних коренів релігії. Грубо перевернується атеїстична функція соціалістичної обрядовості, нібито штучно створюваної радянськими властями з метою насильницького викоринення релігії. Згідно тверджень американського радянолога Девіда Поуелла, правляча в Радянському Союзі партія «намагається ліквідувати ці обряди і замінити їх новими, позбавленими релігійного змісту і наповненими певними радянськими символами... Їхня головна мета полягає в тому, щоб витіснити релігійні свята та обряди»⁵.

Насправді ж, нові радянські свята і обряди не мають нічого спільного з релігійними передсудами, виявами національного розбрату та іншими пережитками минулого. Вони заперечують патріархальну замкнутість, примітивізм й інші консервативні традиції, що гальмують суспільний прогрес. Сповнені гуманізму, почуття поваги до людини і її участі в суспільній праці, вони в емоційній формі дають відповідь на ключові світоглядні питання про смисл життя, людське щастя, сприяють утвердженню науково-матеріалістичного світорозуміння.

Символізуючи соціально-моральні принципи, утверджуючись як важливий компонент соціалістичного способу життя, радянська обрядовість виконує ряд важливих функцій (ідейно-виховну, соціально-психологічну, регулятивну, естетичну, атеїстичну тощо). Всупереч вимислам буржуазно-клерикальних супротивників нових свят та обрядів, їхній вплив на свідомість людей зумовлений тим, що тут відсутня

прямолинійність проти релігії. І саме цим радянська обрядовість приваблює віруючих. Обряд допомагає їм глибше замислитись про смисл буття, щастя, своє місце в житті. Завдяки участі в соціалістичних святах і обрядах, віруючі позбавляються упередженості у відносинах з атеїстами⁶. Отже, в органічній єдності з ідейно-політичною функцією атеїстичний потенціал соціалістичної обрядовості сприяє прилученню всіх членів нашого суспільства до марксистсько-ленінського світогляду, соціалістичної ідеології, пропагує зразки моральної і правової поведінки, якісно нове ставлення до праці, соціалістичний патріотизм та інтернаціоналізм.

Відтак в умовах розвинутого соціалізму система радянських свят та обрядів виявилася втягнутою у сферу сучасної ідеологічної боротьби. Ідеологічні центри імперіалізму особливо зосереджують свої напади на революційні та загальнодержавні свята, які відображають епохальні події, найважливіші вузлові моменти в історії народів нашої багатонаціональної країни, всього прогресивного людства. В спробах дискредитувати всесвітньо-історичне значення перемоги Великої Жовтня, принизити важливість святкування його річниці, керівники емігрантських буржуазно-націоналістичних організацій розпалюють антирадянські пристрасті навколо абсолютизації далеко не прогресивних подій у минулому того або того народу. Ватажки українських націоналістів у США нав'язують протягують ідею святкування річниці прийняття в листопаді 1917 р. буржуазною Центральною Радою IV Універсалу, що заявив про створення так званої Української Народної Республіки (УНР), а також проведення в зв'язку з ним щорічного «дня української незалежності».

Незважаючи на непопулярність цієї сумнівної вимоги серед більшості американських трудящих українського походження, вища законодавча установа США — Конгрес узаконив її. І це не випадково. Спроби оживлення націоналістичної «ностальгії» за відкинутими українським народом буржуазно-поміщицькими порядками використовуються імперіалістичними колами як знаряддя втручання у внутрішні справи Радянської України, інших республік з метою ідеологічного ослаблення основ нашого державного й суспільного ладу.

З наближенням 70-ї річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції, клерикально-антикомуністичною пропагандою все настійніше використовується фальсифікація цієї події стосовно її значення для соціально-економічного і культурного розвитку радянського народу. В ідеологічно-диверсійних цілях реакційні кола руської церковної еміграції проголошують хрещення мешканців давнього Києва як «істинне начало» вітчизняної історії, а Великий Жовтень — нібито «хибне начало»⁷. Наші ідейні супротивники намагаються довести, що тільки християнізація Русі принесла її народові державність, дала йому культуру

і писемність, визначила національний характер росіян, українців і білорусів, виробила всі ті соціальні та моральні цінності, якими сьогодні справедливо пишуться радянські люди.

Насправді не православна церква, незважаючи на її на той час відносно прогресивну роль, а соціальна протиріччя, вільна боротьба селянства і робітничого класу, передала культура та ідеологія, нарешті, соціалістична революція зумовили процес історичного розвитку нашої Батьківщини. Водночас, як засвідчують факти, діяльність служителів церкви нерідко суперечила напрямку соціально-морального прогресу, не відповідала демократичним вимогам мас. Про непатріотичну позицію багатьох православних ієрархів під час татаро-монгольської навали змушений був сказати Герасол Московської духовної академії Є. Голубинський: «Якщо вважати, — писав він, — що обов'язок вищого духовенства — єпископів з соборами ігуменів, — мав би за даних обставин надихати князів і всіх громадян на мужній опір ворогам для захисту своєї землі, то літосипи не дають нам права сказати, що єпископи наші були на висоті свого поклонання. Вони не говорять нам, щоб, при загальній паніці і розгубленості, рознісвся по країні цей надихаючий святительський голос»⁸.

В умовах загострення боротьби ідей неможливо залишити поза увагою гранично реакційні спекуляції на факті «хрещення Русі» українськими буржуазними націоналістами та діячами емігрантської уніатської церкви, що знаходяться з ними в альянсі. Використовуючи передювеліну підготовку з метою роздмухування чергової наклепницької кампанії проти Радянського Союзу, останні намагаються стверджувати, що російський і білоруський народи до «хрещення Русі» не мають ніякого відношення, оскільки князь Володимир «хрестив» у 988 році лише українців, а відтак тільки їм нібито належить 1000-річчя християнства⁹. А бандерівська газета «Вільний світ» закликає «вбити ґрунт з-під ніг московського патріарха і показати всьому світові, що росіяни не мають права на 1000-річчя хрещення України, бо, коли хрестили Україну, росіян на карті Європи ще не було»¹⁰.

Свідомо перевернувши історичні факти, оскільки в період християнізації Київської Русі існувала єдина давньоруська народність, на основі якої через кілька століть сформувалися російський, український та білоруський народи, буржуазно-клерикальні антирадянщини переслідують відверті класові цілі — протиставити представників одних націй і народностей іншим, віруючим невірющим, ослабити ідейно-політичну єдність радянського народу. Вони посилюють нападки на пролетарську і радянську символіку, традиції революційних борців.

Із зміцненням єдності рядів міжнародно-робітничого класу та його союзників,

трудящих країн соціалістичної співдружності загострюється критика буржуазно-клерикальними фальсифікаторами пролетарського Першотравня. Намагаючись виколоти революційний зміст свята, римський папа Пій XII ще в 1953 р. зажадав од віруючих перетворити його у свято святого Йосифа — земного батька Ісуса Христа. Звеличення особи Йосифа в якості робітника (теслі) переслідувало ілюзорно-практичну спробу згладити класові протиріччя, встановити солідарність між працею і капіталом. Закономірно, що, у згоді з правлячими колами імперіалізму, клерикали доходять у своїх амбіціях до прямої заборони святкування Першотравня. Наприклад, базуючись на догмах іудаїзму, польський сіоніст Шекач у статті «Чому віруючим робітникам не треба святкувати день Першого травня?» відверто закликав: «На противагу гаслові «Пролетарі всіх країн, єднайтеся!» напишіть на ваших прапорах, накресліть у ваших серцях вищу людську заповідь: «Люди! Об'єднуйтеся під прапорами Торі»¹¹.

З антипролетарськими позиціями міжнародного сіонізму тісно змикаються ідеологія та політика американського імперіалізму. 1984 року президент США Р. Рейган віддав наказ проголосити Перше травня так званим «днем лояльності». Він розпорядився, щоб у цей день американці підтвердили «свою вірність Сполученим Штатам»¹². Спроби насильницької заборони демократичних традицій американського робітничого руху не мають перспективи. Виступаючи проти соціального і морального зла, породжуваного державним ладом найбагатшої капіталістичної країни, не тільки комуністи, але й прогресивні організації, широкі кола громадськості США виступають проти буржуазних догм, згуртовуються навколо борців за права трудящих.

У безплідних спробах протидії незаперечним цінностям соціалізму, імперіалістичні ідеологи та політики вдаються до грубих викривлень значення Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні над силами фашистської реакції. Напередодні 40-річчя закінчення найжорстокішої з війн президент США Р. Рейган самовпевнено заявляв: «Я сподіваюся, що в усьому світі річниця закінчення другої світової війни не вилетіється в святкування перемоги... Я сподіваюся, що ми визнаємо тепер цю річницю днем, що поклав початок демократії, свободи, мирові й дружбі між колишніми ворогами»¹³ і що, отже, «пора... кінчати з фейерверками і святкуваннями перемоги»¹⁴. Провокаційним фарсом стала поїздка в травні 1985 р. в Західну Європу, де він відвідав гітлерівське військове кладовище в Піттсбурзі (ФРН). Поклавши вінок до могил есесівців, Рейган обділив увагою пам'ять тисяч співвітчужців.

¹¹ Цитуємо за: Рижаренко Ю. И. Антикоммунистический альянс. — С. 91.

¹² Див.: Корионов В. Неистовство мракобесов. // Правда, 1984, 4 апр.

¹³ Цитуємо за: Жуков Ю. Почему их страшит День Победы? // Правда, 1985, 18 марта.

¹⁴ Цитуємо за: Фалин В. Не в ладах с историей. // Известия, 1985, 6 мая.

³ Горбачов М. С. Політична доповідь Центрального Комітету КПРС XXVII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу. — К., 1986. — С. 107.

⁴ Цитуємо за: Рижаренко Ю. И. Антикоммунистический альянс (Критика идеологических и социально-политических доктрин международного сионизма и украинского буржуазного национализма). — К., 1981. — С. 55.

⁵ Dawid E. Powell. Antireligions Propaganda in the Soviet Union: a Study of Man Persuasion. — Cambridge, Massachusetts and London, 1975. — P. 66.

⁶ Див.: Терещенко Ю. И. Уявні цінності релігійної моралі. — К., 1985. — С. 139.

⁷ Гордиенко Н. С. «Хрещення Русі»: факти против легенд і мфов. — Л., 1984. — С. 52.

⁸ Голубинский Е. История русской церкви. — М., 1917, т. 2. — С. 14.

⁹ Див.: Ипатьев А. Православие и русская культура // Наука и религия, 1985, № 6. — С. 44.

¹⁰ Там же. — С. 44.

чизників, які загинули в боротьбі з фашизмом. «Шанувати пам'ять солдатів, які захищали зло, те ж саме, що відкрито насміхатися над тими, хто поліг, борючись проти цього зла»¹⁵, — підкреслив у газеті «Вашингтон пост» американський публіцист Річард Кое. Усупереч антикомуністичним прогнозам, 40-а річниця Перемоги над фашистською Німеччиною була відзначена як визначна суспільно-політична подія в житті трудящих нашої країни, світової соціалістичної співдружності, усіх демократичних сил планети.

В умовах сучасної ідеологічної боротьби постає необхідність аргументованої критики буржуазно-клерикальних фальсифікацій соціалістичних трудових свят і обрядів. Своєчасної, науково обгрунтованої відсічі вимагають прояви відверто ворожого ставлення церковників і богословів до соціалістичних сімейно-побутових обрядів, які утверджуються в житті радянських людей. Об'єктом гострих нападів сьогодні, зокрема, є громадянські урочисто-траурні обряди та церемонії. Із скептичними розмірковуваннями про безперспективність громадянської церемонії похорон в СРСР виступив Д. Поуелл (США): «...Великих утруднень, — писав він, — зазнали радянські

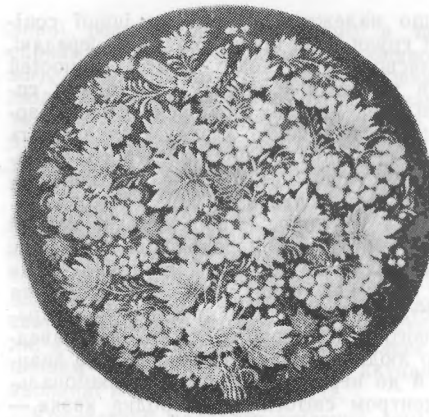
власті з розробкою обряду похорон... Новий обряд похорон, як і всі інші... обряди, має багато спільного з релігійними службами»¹⁶. З'ясування неспроможності наведеного судження передбачає показ корінної протилежності соціально-моральної сутності церковного поховального обряду і соціалістичного обряду похорон. У новому поховальному обряді віддаються не тільки почесні померлому, але й реалізується морально-психологічна підтримка його рідним та близьким. Він є своєрідним актом співчуття, засобом, який допомагає розділити гіркоту втрати людини і спрямований на те, щоб живі назавжди зберегли пам'ять про померлого, продовжили його добрі справи й починання. Соціалістичні свята і обряди докорінно протилежні релігійним: вони не роз'єднують радянських людей, а об'єднують представників різних націй і народностей, що населяють нашу країну. Інтернаціоналізм соціалістичної обрядовості формує високі почуття і свідомість міжнародної солідарності, єдності всіх трудящих.

В. П. ЗОЦ, О. П. МАГЕРЯ

Київ

¹⁶ Dawid E. Powell. Antireligions Propaganda in the Soviet Union: a Study of Mass Persuasion.— P. 76.

¹⁵ Цитуємо за: Иванов В. Поклон палачам // Известия, 1985, 6 мая.



Трибуна МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

ІДЕАЛ СОЦІАЛЬНОЇ СПРАВЕДЛИВОСТІ В НАРОДНІЙ КАЗЦІ

Протягом всієї своєї багатомісячної історії людство постійно плекало ідеал соціальної справедливості, образ ідеального суспільного ладу, справедливості у взаєминах між людьми, що знайшло відображення і в такому елементі суспільної свідомості, як фольклор, зокрема — у народній казці східних слов'ян. «Багатомісячна творчість мас, — відзначає В. І. Ленін, — відображає їх світогляд у різні епохи»¹.

Естетичне освоєння дійсності в казці — це оцінка дійсності відповідно до ідеалів народу, які «криються в дійсності; вони — не довільна гра фантазії, не вигадки, не мрії; й одночасно ідеали — не списування з дійсності, а вгадана розумом і відтворена фантазією можливість того чи іншого явища»². Казка, як і фольклор загалом, впливають на дійсність у напрямку до належного саме завдяки своїй зверненості до насущних проблем людського існування. Соціальний ідеал у казці — це, з одного боку, відображення того, що є, а з другого, — втілення образу бажаного. У вигляді ідеалу люди створюють для себе образ такої дійсності, у рамках якої наявні суперечності уявляються подоланими, «знятими», а дійсність постає «очищеною» від цих суперечностей, вільною від них. Соціальна функція ідеалу й полягає в тому, що він надихає людей на поліпшення суспільства і самих себе.

Під соціальним ідеалом ми розуміємо суб'єктивний образ бажаної об'єктивної історичної перспективи, яка відповідає корінним інтересам народних мас і втілюється в життя їх цілеспрямованою діяльністю. Відкривши закони суспільного розвитку, основоположники марксизму-ленінізму не тільки встановили залежність соціальних ідеалів від конкретних умов матеріального життя людей, боротьби класів, тих реальних загальних потреб, що спонукають ці класи до діяльності (відображаються у їх свідомості у формі ідеалу), але й довели, що лише той ідеал здійснений,

який відповідає об'єктивним закономірностям розвитку суспільства, виражає корінні потреби народних мас, і для реалізації якого науково визначені вірні засоби. «Якщо не звести... ідеали до фактів, — писав В. І. Ленін, — то ці ідеали залишаться невинними побажаннями, без усяких шансів на прийняття їх масою і, значить, на їх здійснення»³.

Більш абстрактною у порівнянні з ідеалом, що завжди тією чи іншою мірою логічно обгрунтований діалектикою творчої діяльності людини, виступає категорія мрії. Звідси й неодмінні означення характеру людської мрії — «казкова», «чудерна», «чарівна», «фантастична». Але «розлад між мрією і дійсністю не завдає ніякої шкоди, якщо тільки мріюча особа серйозно вірить у свою мрію, уважно вдвиглюючись у життя, порівнює свої спостереження із своїми надхмарними замками і взагалі сумлінно працює над здійсненням своєї фантазії. Коли є який-небудь дотик між мрією і життям, тоді все гаразд»⁴.

Справедливість — одна з найбільш складних соціально-філософських категорій. Зміст її безпосередньо і опосередковано відбиває економічні, соціальні, політичні та правові умови життя суспільства і тенденції їх розвитку. Вона породжена потребами людського співжиття, соціальними відносинами людей у процесі їх суспільно-трудої практики. Історія свідомого ставлення людини до явищ суспільного життя, свого соціального стану починається з боротьби, спочатку стихійної, слабо усвідомленої, проти експлуататорів. Ця боротьба несе з собою сумнів у тому, що даний соціальний стан існував завжди. Неминуче піднімалося й питання, чи ж буде він тривати вічно. Припущення можливості соціальних змін, таким чином, вже само по собі мало величезне революційне значення. Спочатку народна соціальна думка намагається відповісти на всі ці питання, виходячи лише з

¹ Бонч-Бруевич В. Д. Воспоминание о Ленине.— 2-е изд.— М., 1969.— С. 418.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти томах.— М., 1955, т. 8.— С. 89.

³ Ленін В. І. Економічний зміст народництва.— Повне збір. творів, т. 1.— С. 406.

⁴ Ленін В. І. Що робити? — Повне збір. творів, т. 6.— С. 162.

часткових знань і спостережень, доповнюючи їх фантазією. Але наростання класової боротьби ставить важливі питання соціальної думки, висуває певні соціальні ідеали справедливості. Деяке пробудження свідомості в стихійних народних бунтах, втрата віри в непорушність існуючих соціальних порядків набувають форми мрії про такий справедливий суспільний лад, при якому немає цих порядків. У народних масах, фольклорі ця мрія не одержує спочатку скільки-небудь певних обрисів, розроблених форм. Існувала лише загальна ідея, по необхідності ще невиразні уявлення, що могли бути розгорнуті лише в утопії, в більш чи менш детальній картині життя, до якого прагнули трудящі. Однак без народного знання, навіть у такій фантастичній формі, не могло б виникнути й розвинути справді наукове соціальне вчення.

Об'єднуючи, інтегруючи різноманітні уявлення, первинні узагальнення про соціальний світ, казка організує цим народне світосприйняття, надає навіть певного упорядкування класовим буденним уявленням про соціальні відносини. Але до рівня чітких, систематизованих, а тим більше наукових теорій вона не піднімається. В. І. Ленін писав, що «про самостійну, самим робітничими масами в самому ході їх руху вироблену ідеологію не може бути й мови»⁵. Крім того, потребам суспільної людини, вираженим в її цілях, задачах, ідеалах, підкреслює В. І. Ленін, протистоїть об'єктивний світ, який «йде своїм власним шляхом». Практика людини, маючи перед собою цей об'єктивний світ, наштовхується на труднощі у здійсненні суб'єктивної соціальної цілі, навіть стикається з «неможливістю». «Недосить, щоб думка прагнула до втілення в дійсність, сама дійсність повинна прагнути до думки...»⁶ Тому безсилля в реальній дійсності людина намагалася компенсувати у фантазії, взявши чарівну силу, чарівних помічників у союзники в своїй соціальній боротьбі, що яскраво проявляється в багатьох народних казках.

В цілому суспільну свідомість можна визначити як відображення в ім'я перетворення. «Свідомість людини не тільки відображає об'єктивний світ, а й творить його, — відзначав В. І. Ленін. — Світ не задовольняє людину, і людина своїм діянням вирішує змінити його»⁷. Подумки перетворюючи світ у казці відповідно до свого соціального ідеалу, людина перетворювала і себе саму. Не тільки селянин творив фольклор, складаючи у тісному зв'язку із системою господарської діяльності, соціальної організації, суспільної практики, побутом, такими широкими і складними інститутами як звичай, обряди, традиції, ритуали, — народні казки виконують і функцію соціалізації, яка включає в себе й емоціональне, і раціональне освоєння соціальної дійсності особисті-

стю, що належить до тієї чи іншої соціальної групи. Йде процес не лише передачі, а й засвоєння групових думок, цінностей ідеалів новим поколінням. При цьому соціальні ідеї, ідеали, уявлення, втілені, зокрема, в народних казках, викликають завжди і відповідні почуття, тобто раціональне та чуттєво-емоційне в них переплетено, взаємозумовлено.

Людина не лише створювала в казках образ майбутнього, передбачала його, але й переживала це майбутнє емоційно. Саме через емоційне сприйняття, засвоєння та протиставлення понять прекрасного, справедливого і потворного, злого, несправедливого людина приходить не лише до знання, а й до переконання, що є функціональним центром світогляду. Народна казка — не просто декларація певних соціальних ідей та ідеалів, що володіють свідомістю людей, а й спосіб їх важкого «добування» в процесі пізнання і переживання реального світу, способом своєрідного доказу правомірності творимого казкою «суду» над дійсністю та об'єктивності його «виroku». І дійсність людина вже прагне перебудувати відповідно до рівня свого ідеалу, створюючи образ втілення соціального ідеалу справедливості. Свого часу цей важливий момент відзначив І. Я. Франко: «Кожний чоловік лише то може робити, говорити, думати, що вперед у формі вражень дійшло до його свідомості, і відтак тоті елементи може комбінувати, складати, ділити і переформовувати; але щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може створити»⁸.

Лише за умови, що ідеї, ідеали стануть переконанням, вони можуть надати внутрішнього смислу реальній людській діяльності. Самі ж «ідеї ніколи не можуть виводити за межі старого світового ладу: в усіх випадках вони можуть виводити тільки за межі ідей старого світового ладу. Ідеї взагалі нічого не можуть здійснити. Для здійснення ідей потрібні люди, які повинні застосовувати практичну силу»⁹.

А народна казка, втілюючи ідеал соціальної справедливості, силою своїх образів, емоційністю переконує людину в здійсненості цього ідеалу, кличе до практичного втілення його в життя. Реагування відбувається вже в процесі сприйняття казки. Однак рецепція почуття проявляється не лише в безпосередній реакції у вигляді суджень (засудження чи схвалення, прийняття чи неприйняття), але й у тій лінії поведінки, яка формується на основі соціальних почуттів, викликаних художніми образами народної казки. Психологами давно відзначено, що естетичне переживання не приводить до безпосередньої дії: «емоції мистецтва є розумні емоції. Замість того, щоб виявлятися у стискуванні кулаків і тремтінні, вони розв'язуються переважно в образах фантазії»¹⁰. Це гальмування, за-

ливої реакції, які ми маємо в процесі сприйняття народної казки (особливо дитими), призводить до посилення духовних сил людини. Казковий вимисел не буває нездійсненним. Народні казкарі, певно, усвідомлювали значення мрії, фантазії в житті людини. Їх казки вселяли впевненість, бадьорість, оптимізм, радісне сприйняття життєвої боротьби за справедливість, підтримували в людях віру в перемогу вищих моральних начал, у неминуче торжество соціальної справедливості. Сстійке життєве благополуччя, до якого приводять казкарі своїх героїв, що багато терпіли і страждали, але боролися до кінця, зумовлене прагненням того, щоб сили були активні, нездоланні й у реальному житті.

Конкретний характер втілення соціального ідеалу справедливості, наприклад, у героїко-фантастичних казках східнослов'янських народів неможливо розглядати поза зв'язком із двома складними, але надзвичайно важливими для глибшого розуміння нашої проблеми, темами: «фантастика» та «цар і царство». З довгого періоду своєї передісторії героїко-фантастична казка сприйняла за традицією численні теми, ідеї, образи, багато особливостей фантастичного вимислу і все це переробила заново, художньо осмисливши. Як жанр фольклору, казка з'являється у період заміни первісного пантеїстичного погляду, що безпосередньо одухотворював явища природи, більш широким і загальним ідеалістичним світоглядом, який підспудно зріє в умовах нового, класового суспільства. Суть цього нового, ідеалістичного погляду на природу і суспільні явища полягає в принциповому розподілі реального і нереального, земного і неземного, чудесного і звичайного відповідно до подальшої диференціації суспільства і, в першу чергу, остаточним протиставленням класу гноблених і експлуататорів.

Фантастичний світ казки виявляється проекцією внутрішньосуспільної боротьби і відносин, своєрідною формою осмислення соціальних сил, формою її вирішення з-поміж конкретних життєвих явищ і тим самим певного узагальнення. Там, у світі фантастики, герой казки вступає у безпосередній контакт із силами добра і зла, справедливості і кривди в їх першопричинах і, перемігши зло на найвищому рівні (Кошей, змії, морський цар, відьма), він часто повертається додому вищим від необхідності зведення рахунків із реальним, земним злом — своїми злими родичами, утискувачами («Три царства — медное, себренное и золотое», «Казка про Кашея Безсмертного...», «Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде»). Народна казка відчуває необхідність нешкідливо злого, несправедливості передусім у першооснові, щоб усунути можливість повторного «рецидиву». Тому головного свого ворога герой казки знищує, як правило, фізично і остаточно. Лише після цього настає щастя, торжествує справедливість і на нижньому, реальному земному рівні. При цьому герой часто вважає за можливе не карати жорстоко своїх земних ворогів чи утискувачів.

Конкретний зміст казкової фантастики постає перед нами з усією очевидністю, коли згадаємо, що занепад родового ладу

та поява класового суспільства проходили часто в запеклій, кривавій боротьбі і повинні були сприйматися народними масами як велична трагедія, як перемога темних, нещадних сил соціальної несправедливості, зла, визиску. Влада первісних обшин, писав Ф. Енгельс, «була зламана під такими впливами, які прямо здаються нам занепадом, гріхопадінням порівняно з високим моральним рівнем старого родового суспільства. Найбільш низькі імпульси — вульгарна пожадливість, груба пристрасть до насолоди, брудна скнарність, корисливе прагнення до грабежу спільного добра — ось, що стояло біля колиски нового, цивілізованого, класового суспільства; найгаччі засоби — злодіяство, насильство, підступність, зрада — підточують старе родове суспільство і приводять його до загибелі»¹¹.

Тільки казка могла піднятися над безпосередніми проявами соціальної несправедливості, зла і торжествувати перемогою там, де вона ще не була досягнута в дійсності. Саме фантастичність казки давала вихід внутрішній силі та непокірності народного духу і досягла свого розквіту в ту епоху і в тих умовах, коли реальне втілення соціальних ідеалів народу було неможливе. Чим важчі випробування випадали на долю народу в дійсності, тим сильнішим виявлявся його протест у сфері ідеології, фантастиці. Чим жахливіше були вороги людини в казці, тим вагоміша, значиміша була його перемога над злом, тим більш життєстверджуючим був її ідейний зміст.

На питання, в чому знаходив народ відчуття власної сили, була казкова фантастика самообманом чи гіперболізованим відображенням реальної перспективи, глибоку відповідь дав О. М. Горький. Відзначивши повчальність казок, він підкреслює: «Необхідно звернути особливу увагу на те, що іменується «нистринною фантазією», а по суті своїй є утвердженням всемогутності праці, яка перетворює світ»¹². У народній казці «ми чумо відігали роботи над прирученням тварин, над відкриттям цілющих трав, винайденням знарядь праці...»¹³. Народ відчуває велике значення реальних досягнень людського трудового генія і виникнення на цій основі чудесних образів: люди «створили прядку, одно з найдавніших знарядь праці... і створили казку про Василису Премудру»¹⁴. Тому закономірно, що у період утвердження панування експлуататорів народ у пошуках внутрішньої опори звернувся до справжнього джерела життя — до праці, як би вона не була принижена і зневажена. Ця самоцінка трудящих виявляється й у засудженні негативних персонажів, в естетичному та соціальному розвінчуванні нероб та дармоїдів, що живуть чужою працею, у висміюванні ледарства, паразитичного способу життя. І соціальна боротьба за справедливість осмислюється народною каз-

⁵ Ленін В. І. Що робити? — Повне збір. творів, т. 6. — С. 37.

⁶ Маркс К., Енгельс Ф., Твори, т. 1. — С. 392.

⁷ Ленін В. І. Конспект книги Гегеля «Наука логіки». — Повне збір. творів, т. 29. — С. 179, 180.

⁸ Франко І. Я. Література, її завдання і найважливіші цілі. — Збір. творів у 50-ти томах. — К.: 1980. — Т. 26. — С. 11.

⁹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 2. — С. — 126.

¹⁰ Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 268.

¹¹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 21. — С. 94—95.

¹² Горький М. По поводу плана хрестоматии. — Правда, 18 червня 1939 р.

¹³ Горький М. Про літературу. — К. 1954. — С. 500.

¹⁴ Там же, С. 501.

кою як природна боротьба життя і смерті. Важливим для з'ясування принципів моментів, пов'язаних із розглядом нашої проблеми, є також питання нагороди для героя казки. Враховуючи надзвичайність зробленого ним, вона має бути казково великою, незвичайною, але разом з тим і реальною, бо герой — жива людина. Найчастіше такою нагородою у героїко-фантастичних казках стає царство, царський трон, царівна-наречена. Звичайно, існує чимало казок, де взагалі не згадуються ні цар, ні царство, проте тема «царства» виявляється органічною частиною філософської, соціальної та естетичної системи народної казки.

Аналіз функцій, які виконує цар у загальній логіці та естетичних критеріях народної казки, показує, наскільки важко його виділити із художньої тканини твору. Все, що пов'язане із казковим царем, видається слухачеві як ідеалізована та узагальнена форма повного благополуччя і свободи в їх протиставленні селянським турботам, затурканості, чварам. Про його глупоту та інші вади ми дізнаємося вже з більш пізніх творів.

Багато казок закінчується тим, що герой-селянин стає царем, причому царем справедливим: «Впізнав цар свою хустку й дуже зрадів: «...Я вже, Іванку, старий, мені важко правити великою державою, передаю царство на тебе». Перебрав Іван державу, і з того часу настав мир в цілому світі. Війни вже більше не було. Люди жили щасливо»¹⁵; «Молодий цар перебрав державу. Знайшов собі красну дівчину з бідного роду, чесну, просту трудову челядину... На весіллі заявив, що знімає з бідних людей великі податки. Радість була велика. Прості люди тишилися, бо влада перейшла до рук такого чоловіка, який любить робітника і селянина. А такий чоловік справедливо управляє державою»¹⁶. «Царь...Іванушка-дурачка наградило до избытка золотою казною и, при старости лет своих, возложил на главу его венец свой, и он начал управлять царством его разумно, и подданные любили его как своего отца»¹⁷. Ця ідея «мужицького царя» знаходить своє пояснення у словах В. І. Леніна про незрілість мрійності¹⁸ та монархічні ілюзії патріархального селянства, що нерідко паралізували його енергію¹⁹. Соціальний утопізм народної казки наочно поєднує в собі риси двійності, суперечливості ідеологічних утворень. Він збирає в себе і протест проти соціальної дійсності, і безсилля цього протесту, і спробу вийти за рамки віджилої системи, і ілюзорний характер такої спроби, і палке бажання «нової якості життя», і нерозривну зрощеність із старим.

¹⁵ Героїко-фантастичні казки / Упор., передмова та прим. І. П. Березовського.— К., 1984.— С. 163.

¹⁶ Там же.— С. 290—291.

¹⁷ Бой на калиновом мосту: Русские героические сказки.— Л., 1985.— С. 22.

¹⁸ Ленін В. І. Лев Толстой як дзеркало російської революції.— Повне збір. творів, т. 17.— С. 200.

¹⁹ Ленін В. І. «Селянська реформа» і пролетарсько-селянська революція.— Повне збір. творів, т. 20.— С. 167.

Відзначимо й той факт, що глибина проникнення «царської теми» в поетичну систему, естетику, соціальні погляди народної казки зумовила прийняття такої «форми» як дарування героям і героїням царського сану: Іван-царевич, Бона Королевич, Василій-царевич, Василіса-царівна, Марфа-царівна. Ці титули вживаються, як правило, лише для підкреслення позитивних якостей героїв; у вчинках, мові, звичаях вони залишаються простими людьми. Тобто тема ця використовується для ідеалізації не лише матеріальної, а й духовної. Більш пізні казки починають, щоправда, вже протиставляти царевичу бідного, простого хлопця, явно симпатизуючи останньому. Тема «царя і царства» посідає особливе місце в структурі казкової світобудови і має безпосередній вплив на характер реалізації ідеалу соціальної справедливості в східно-слов'янській героїко-фантастичній казці.

Якщо уважніше поглянути на ті життєві колізії, що відображені в умовно фантастичних сюжетах, то можна з'ясувати й конкретні форми виразу соціальних ідеалів, що пронизують східнослов'янські народні казки, визначити кілька основних тематичних груп творів про торжество соціальної справедливості. Кожний із них властиві особливі риси, що дають підстави для введення такої диференціації, а виражені в них соціальні ідеали становлять різні ступені, різні масштаби узагальнення і мають різне ідеологічне забарвлення. Адже селянське середовище, де в осовному побували казки, було неоднорідне як соціально, так і економічно. Крім того, характер вираженого соціального ідеалу справедливості визначався і часом створення тієї чи іншої групи казок.

Першу, найчисленнішу групу складають героїко-фантастичні казки про чудесний подвиг, перемогу над ворогом, антагоністом у найрізноманітнішому конкретному прояві, про надзвичайні пригоди і подорожі, дивовижні людські долі. В основу сюжету цієї групи казок покладено в найширшому узагальненні конфлікт сильної влади і особи, яке перебуває в залежності від неї чи виявляє активний протест проти поширення цієї влади на інших людей. Мотив перемоги над ворогом постійно сполучається з мотивом визволення жертви, яка потрапила в полон. Внаслідок цього герой майже завжди виступає в ролі перможця і визволителя. Образне уявлення про фантастичне (чудодійне) міняється в процесі історичного розвитку народної свідомості, викликаючи зміну поетичної структури, трансформацію художніх засобів фантастичної казки.

Але як би не змінювалася потім казка під впливом змін суспільних відносин, які в нові персонажі та колізії вона не вбирала в себе, головним її змістом лишався подвиг, торжество добра, соціальної справедливості — хоча б і всупереч тому, що було в реальному житті («Іван — мужичий син», «Кирило Кожум'яка», «Іван-Вітер», «Казка про Кашея Безсмертного...», «Котигорошко», «Морозко»). Проте відчуття реальності у народу не було таким слабким, щоб дійсно покладатися на чудеса. Він усвідомлював, що не чудесами досягають мети, потрібна реальна дія. Але яка? Казка не дає відпо-

віди на це запитання, не вказує на можливі шляхи втілення в життя ідеалу соціальної справедливості. Моральне переконання, соціальне прагнення народу до справедливості було єдиним, що протистояло в казках соціальному злу, і цього було достатньо, щоб позитивні герої здобували перемогу.

Другу, також численну групу східнослов'янських фантастичних казок із трактуванням ідей соціальної справедливості у формі утопій складають твори іронічного характеру. Вершителем справедливого суду над сильними світу цього виступає в них, за влучним висловом О. М. Горького, «иронический удачник» — Іванушка-дурачок, Емеля-дурак, Незнайка, Омеля («Сивко-Бурко», «Незнайка», «Свинка — золота щетинка», «Конек-Горбунок», «По шучьему велению», та ін.), поява якого в казках, ще пов'язаних із традиційними формами фантастичного вимислу, знаменувала народження нового погляду на вигадку, її природу та смисл, різке зрушення в розумінні змін у реальних людських відносинах. Світ змінився, а герой казки лишався таким же: безкорисливим, чесним, добрим, чуйним до чужого горя, несправедливості. І всі спроби Івана-дурака жити за старими етичними та соціальними нормами ставлять його щоразу в підкреслено смішне становище, наголошують на несумісності старої, традиційної життєвої позиції із новою соціальною дійсністю.

Реалізуючи свій соціальний ідеал, ці казки часто стають відвертою сатирою, дають критичну оцінку реальних суспільних відносин. При цьому заострена критичність у зображенні вплинула й на характер вираження соціально-утопічного ідеалу. Так, у казках цієї групи зазнала певної трансформації казкова логіка з її високопатетичним переконанням про перемогу правди, добра над злом, кривдою.

В основу цих творів покладена думка, що в житті справедливості немає, а панує жорстокість, насильство, які прирікають на загибель передусім тих, хто не краде, не обманює, не «лупить три шкури» із ближнього свого, не женеться за багатством. Загальноприйнятим, «нормальним» порядком соціально несправедливого суспільства казка протиставляє неймовірну, протилежну загальноприйнятій поведінку «дурака». Але суть цих казок не в уславленні дурацтва, а в засудженні «нормальних» порядків, які і не розумні, і не справедливі. Картина загального благополуччя, чудового життя людей «разного звання» в «преогромном дворце» на острові, куди за всіма правилами класичних утопій потрапляє герой у кінці казки «Емеля-дурак»²⁰, підтверджують думку про необхідність кардинальних змін у соціальному житті, а не лише усунення чи покарання одного із конкретних носіїв зла.

Поглиблення критики існуючих суспільних відносин зумовило появу у східних слов'ян ще однієї групи казок, які органічно поєднують фантастику й гостру соціальну спрямованість, і де соціальна справедливість досягається своєрідним шляхом. Це казки типу «Правда і Кривда», «Две доли»,

²⁰ Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. В 3-х томах.— М., 1984 т. 1, № 165.— С. 320—326.

«Горе» та інші, де також стверджується, що світом правлять зло, несправедливість, обман, визиск, жорстока підступність, влада грошей, бажання розбагатіти за будь-яку ціну. Проте неприйняття соціальної дійсності у творах цієї групи подається часто крізь призму релігійно-християнських, моралізаторських ідеалів: соціальна справедливість торжествує тут лише в результаті чудесного втручання надприродних сил, а допомагають вони тільки тому, хто чесно живе по «закону божому», неухильно дотримується «божого правди».

«Селянство, прагнучи до нових форм співжиття,— відзначав В. І. Ленін,— ставилося дуже несвідомо, патріархально, по-юродивому, до того, яким повинно бути це співжиття, якою боротьбою треба завоювати собі свободу, які керівники можуть бути у нього в цій боротьбі... чому необхідне насильствене повалення царської влади для знищення поміщицького землеволодіння. Все минуле життя селянства навчило його ненавидіти пана й чиновника, але не навчило і не могло навчити, де шукати відповіді на всі ці питання»²¹. Тому «в казці, наприклад, ми будемо даремно шукати реалістично правдоподібних описів боротьби селянства проти гнобителів-поміщиків»²². До того, гранична лаконічність у зображенні майбутнього справедливого суспільства пояснюється й особливостями казкової поетики, фундаментом якої є дія, сюжет, а не опис. У тих випадках, коли казка все ж намагається розкрити, деталізувати свій ідеал соціальної справедливості, це набуває форми засудження світу насильства та гніту, і як правило, з позиції абстрактної раціоналістичної критики: в утопічних мріях про щасливе царство без насильства і визиску всі живуть у благополуччі. Цим східнослов'янським казковим утопіям є аналогії в історії суспільної думки Західної Європи та Росії — утопії просвітительського характеру, різні апеляції до християнства із залученням певних соціалістичних ідей та ін.²³

Соціально-побутові казки виростили на ґрунті соціальної критики, викликані зростаючою безправністю та зубожінням народних мас. Поява нових суспільних груп, глибокі зрушення в свідомості людей, наростання внутрішніх соціальних протиріч суспільства — все це було не лише головною причиною появи цієї групи казок, але й стало основою їх змісту. Позитивний герой цих казок — соціально активна, критично настроєна людина, готова і здатна до реалізації своєї волі («Як мужик пана дури», «Паи і мужик», «Батрак», «Горшеня», «Про нужду», «Про телицю та пана», «Шут»). Своєрідні історичні умови розвитку Росії, кріпосна залежність селян як основного класу, а також форми політичного правління зумовили той факт, що кількість сюжетів сатиричних казок, зареєстрованих у Росії, складає значно більшу частину в порівнянні з казковими сюжетами у За-

²¹ Ленін В. І. Лев Толстой, як дзеркало російської революції.— Повне збір. творів, т. 17.— С. 199.

²² Пропп В. Я. Фольклор и действительность.— М., 1976.— С. 100.

²³ Аникин В. П. Русская народная сказка.— М., 1984.— С. 37.

хідній Європі²⁴. Крім кількісного фактору, багато дослідників підкреслюють і якісний: «соціальні мотиви в російській казці висувані на перший план, тоді як в усіх зарубіжних варіантах вони пом'якшені»²⁵. А персонажі російської сатиричної казки «виступають не як хитруни та шахраї, а як представники народних низів, носії поглядів і настроїв бідноти. Все це доводить, що російська казка підкреслює соціальні моменти і стає засобом викриття панівних класів»²⁶. Відзначивши як характерну рису цієї групи казок соціально-сатиричну спрямованість, не будемо схематизувати і збіднювати різноманітність смислових відтінків її сюжетів — вона значно ширша. Але для нас важливо насамперед те, що соціально-побутові казки зачіпають дві важливі суспільні теми: соціальну несправедливість та соціальне покарання. Перша тема реалізується в сюжетах, де пан, купець, піп обирають селянина, убогого хлібороба, принижують його. Друга тема проходить в сюжетах, де розумний, кмітливий наймит, селянин-бідняк, кучер знаходять можливість покарати своїх утискувачів, гнобителів, виставити їх у смішному вигляді, відверто покепкувати з них.

О. М. Горький вважав сміх «вбивчою зброєю» мистецтва, що виховує класову ненависть. І цією «зброєю» майстерно користуються народні сатиричні казки. Вони малюють цілком реальні стосунки представників антагоністичних класів, різко засуджують існуючий соціальний порядок. Проте ці казки не обмежуються запереченням, критикою. Вони створюють і позитивні ідеали, змальовуючи людей, здатних покарати носія соціального зла, відновити соціальну справедливість без втручання чарівних, фантастичних сил. Проте в силу обмеженості селянського світогляду казкарі бачили в оточуючій їх дійсності лише подвиги окремих осіб, не узагальнювали значення цих перемог. І все ж, саме поєднання в сатиричних казках гострої критики дійсності з мрією про торжество соціальної справедливості мало велике значення. Виставляючи проти свого класового ворога героя-переможця із власного оточення, представник трудового селянства відчував при цьому й власну силу. Зміст, ідейна спрямованість сатиричних казок будили свідомість народу, розвивали його ініціативу. Нехай у мріях, але все ж людина праці добивається торжества соціальної справедливості і здобуває певну незалежність. На відміну від фантастичних казок, де боротьба добра і зла та перемога добра відбуваються у казковому світі («тридцятьому царстві», «одному королівстві»), тут все відбувається в реальній жит-

тевій обстановці, в певних соціальних умовах («В одному селі жив піп та попадає», «ішов челядник з поля додому за полуднем хазяїну», «був собі заможний дядько»).

Пошуки нових ідейно-художніх принципів в еволюції жанру казки у східнослов'янських народів можна пояснити тими змінами, які відбуваються у світогляді народу під впливом дійсності. Ідейний зміст казки співвідноситься з проблемами, які хвилюють народні маси, в неї вводяться нові чи оновлюються старі образи, зокрема посилюється соціальне протиставлення персонажів, загострюються класові характеристики²⁷.

Виражена у народній казці віра в торжество справедливості зумовила не лише будову сюжету в цілому та художнє змальовання образів. Вона відбилася і в окремих способах, якими передається зміст казки, і в поетичному стилі. В уявленні народу торжество справедливості досягається упертою, важкою боротьбою із сильним супротивником. Тому для зображення цієї боротьби народ виробив яскраві, глибоко традиційні і разом із тим живі прийоми, якими казка передає скрутність і справедливість боротьби, високі моральні якості героя, підступність, силу ворога.

Незважаючи на певну обмеженість у свідомості селян, що проявилася в характері зображення боротьби як вияву зусиль окремих осіб, а не колективу, народна казка мала в усі часи великий агітаційний і мобілізуючий вплив. Значною була й моральна дія казки, яка втілила у позитивних образах народні ідеали²⁸ — цілеспрямованість, стійкість, душевне благородство, великодушність, справедливість, працелюбність, чуйність до чужого горя. Закон взаємодопомоги, співчуття, добра, відновлення справедливості, нездоланності правди наскрізь пронизує казковий епос і визначає гуманізм народнопоетичної творчості, народної культури.

В. Є. ШАБЛЮВСЬКИЙ

Київ

²⁷ Юзвенко В. А. Динаміка поетичних форм слов'янської фантастичної казки // IX Міжнародний з'їзд славістів. Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів. — К., 1983. — С. 227.

²⁸ Питання про відображення народних ідеалів у фольклорі за останні десятиліття привертає дедалі більшу увагу дослідників. Див., зокрема: *Гайдай М. М.* Народна етика у фольклорі східних і західних слов'ян (Проблема добра і зла). — К., 1972; *Петрухин А. И.* Мироззрение и фольклор. — Чебоксары, 1971; *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. — М., 1967; *Шубравська М. М.* Суспільний ідеал трудящих мас в українській народнопоетичній творчості. — НТЕ, 1982, № 6; *Шульга М. О.* Фольклор як елемент суспільної свідомості. — НТЕ, 1984, № 6.

²⁴ *Соболева Н. В.* Типология и локальная специфика русских сатирических сказок Сибири. — Новосибирск, 1984. — С. 4.

²⁵ Русская сатирическая сказка / Сост., вступ. ст., примеч. Дм. Молдавского. — Л., 1979. — С. 6.

²⁶ Там же.

ТРАДИЦІЙНЕ І НОВЕ В ЛЕГЕНДАХ ТА ПЕРЕКАЗАХ ПРО ВЕЛИКУ ВІТЧИЗНЯНУ ВІЙНУ

У легендах і переказах про Велику Вітчизняну війну, які прославили безсмертні подвиги радянських патріотів — бійців, партизанів і підпільників, тісно сплелось воедино те, що було витворене народом — традиційний спадок давнини, і те, яке виникло у роки війни, носить печать воєнного часу.

Вивчення традиційного і нового у народній прозі про Велику Вітчизняну війну є одним з важливих завдань сучасної фольклористики, — адже, як відзначає російська дослідниця О. В. Гончарова, «теоретичне осмислення сучасної народної творчості не може бути повним без звернення до ...успіх оповідань про Велику Вітчизняну війну — як до компонента духовної культури соціалістичного суспільства»¹.

Прозові зразки (легенди, перекази, казки-оповіді, народні оповідання) про Велику Вітчизняну війну становлять за своїм ідейним змістом невід'ємну, важливу частину епічної спадщини народів СРСР. Подібні легенди, перекази, меморати про події другої світової війни, героїв Руху Опору, партизанських ватажків та підпільників існують і в інших країнах Європи (Югославії, Чехословаччини, Франції та ін.)². Серед їхніх героїв поряд із словацькими, сербськими, польськими партизанами (бійцями Горнонітрянської партизанської бригади, Мілошем Угером, розвідником Матеєм Уріашем з Погорлої та ін.) діють і відважні радянські патріоти (М. П. Черкун — «Мішко з Кіјева», А. А. Асонов, В. В. Порик та ін.), що боролися з ворогом за межами рідної землі.

Народні легенди та перекази про Велику Вітчизняну війну є, безсумнівно, високохудожніми творами, що виникали у роки страшних випробувань. Тому вони відразу звернули на себе увагу записувачів, серед яких були солдати, партизани, підпільники, звільнені в'язні концтаборів (фронтвики Д. І. Романенко, А. І. Лукін, Б. Штандель та ін.)³. Першими записувачами фронтového фольклору і народної творчості партизанського циклу, за словами відомого білоруського дослідника І. В. Гуторова, були «начальники політвідділів, комісари, командири»⁴. Не можна не згадати, як зазначає відомий білоруський учений К. П. Кабашников, «партизанів, передусім, політпрацівників, співробітників партизанських і

підпільних газет та журналів»⁵ — записувачів фольклору. Саме вони донесли до нас значну кількість зразків народної поезії та прози. З експедицій співробітників провідних наукових закладів (Всесоюзний будинок народної творчості ім. Н. К. Крупської, Державний літературний музей) слід відзначити записи народної прози В. М. Сидельниковим у 1942 р. у визволених районах Московської області (народні меморати про звірства фашистів), Н. Д. Комовською у 1943 році. Дослідниця побувала у Брянській, Орловській, Київській та Сумській областях, де записала перекази та легенди про ватажків партизанського руху — С. А. Ковпака, В. І. Кошелева, Д. Д. Беспарточного та ін. Результатом поїздки став збірник «Ковпак і ковпаківці». Н. Д. Комовська побувала у Путівльському районі — краї, овіяному славою Ковпака, чие ім'я, за висловом Б. Штанделя, гриміло «від Сейму до Десни і далі до синього Дніпра» (РФ, 222). Надзвичайно цікаві записи народної прози здійснив у 1944 році Ф. В. Тумілевич серед козаків-некрасовців. Велику роль у збиранні народної творчості відіграв Державний літературний музей (на 1946 рік там знаходилось близько 250 записів народних оповідань і більше 50 казок, легенд та ін. (РФ, 113). Із збірок, виданих під час війни, що містили народні прозові твори, найбільш відомі «Советские сказки» (1943), «Меч правды» (1945), «Народное творчество в дни Великой Отечественной войны» (1945) та ін. Слід також згадати публікації народної прози у пресі.

Широко розгортається збирацька діяльність після війни. Видання «Фольклор Великой Отечественной войны» (1946), «Фольклор казаков-некрасовцев» (1948), «Донские сказки и сказки» (1951), «Народное творчество в годы Великой Отечественной войны» (1951), «Устные рассказы забайкальцев о двух войнах» (1956), «Войны кровавые цветы» (1979), «Казки і легенди роднага краю» (1960), «Беларускі фальклор Вялікай Айчынай вайны» (1961), «Паэзія барацьбы» (1985), «Українські народні казки» (1951), «Легенди Карпат» (1968), «Народні оповідання» (1983), «Легенди та перекази» (1985) та ін. містять значну кількість народних творів на цю тему. Чимала кількість народнопоетичних зразків ще неопублікована, зберігається в архівах.

Дослідження народної прози про Велику Вітчизняну війну розпочалося вже в перші повоєнні роки. З найвідоміших праць треба відзначити колективні наукові збірники «Русский фольклор Великой Отечественной войны» (1964), «Вялікая Айчынная вайна ў фальклоры і мастацтва Беларусі» (1985). Важливими

¹ Гончарова А. В. Русский фольклор о Великой Отечественной войне. — Калинин, 1986. — С. 4.

² Детальніше див.: Гусев В. Е. Славянские партизанские песни. — Л., 1979. — С. 138—142; Шульга М. О. Сучасна пісенність слов'янських народів. — К., 1981. — С. 207—211.

³ Русский фольклор Великой Отечественной войны. — М. — Л., 1964. — С. 19. Далі посилення на це видання подаємо в тексті скорочено (РФ).

⁴ Беларускі фальклор Вялікай Айчынай вайны. — Мінск, 1961. — С. 23.

⁵ Кабашников К. П. Збирання і вивчення білоруської народної поетичної творчості періоду Великої Вітчизняної війни. — Нар. творчість та етнографія. — 1977, № 3. — С. 21.

є праці І. В. Гуторова «Партизанская война ў народнай творчасці», «Борьба и творчество народных мстителей» (1949), О. В. Гончаровой «Русский фольклор о Великой Отечественной войне» (1986), передмова О. І. Дея до збірки «Легенди та перекази»⁶, Г. С. Сухобрус «Народна оповідальна творчість періоду Великої Вітчизняної війни та післявоєнних років»⁷, К. П. Кабашнікова «Интернациональное и национальное в восточнославянском фольклоре периода Великой Отечественной войны»⁸ та ін.

Спроби дослідити деякі аспекти проблеми нове — традиційне у партизанському та фронтovому фольклорі зробили Л. В. Домановський (РФ, 194—239), К. П. Кабашніков⁹, А. В. Цітавець¹⁰ та ще ряд дослідників, які вказували на традиційний пласт, що став підґрунтям для творення легенд і переказів про Велику Вітчизняну. Але це питання ще потребує дальшого вивчення, зважаючи на складність його вирішення, оскільки у фольклорі про Велику Вітчизняну війну поєднані «і нові зразки... і трансформований чи переосмислений традиційний фольклор»¹¹.

Сама народна проза про Велику Вітчизняну війну є якісно новим етапом у розвитку радянської народнопоетичної творчості, що органічно поєднує в собі традиційне (традицію) і нове (актуалізацію, новаторство).

Яскраве поєднання традицій та актуалізації у народних легендах і переказах про героїчну боротьбу з ворогом витворило самобутні зразки народного епосу, у яких поєдналися риси традиційних жанрів з новим ідейно-художнім змістом. Як відзначають дослідники, основою для творення прози про Велику Вітчизняну війну стали традиційні види фольклору (казки — для казок-оповідей, казок-легенд метафоричного змісту, легенди — для легенд партизанського циклу; народні оповідання — для меморатів про фашистські концтабори тощо). У народну прозу цього періоду також перейшли казкові та легендарні образи й елементи (герой-велетень, наділений чарівною силою, невразливий до куль, чудодійні атрибути героя — кінь, зброя тощо, «мандрівні сюжети» перевдягання героя та «весіль» тощо). З народних пісень у фольклорну прозу про Велику Вітчизняну війну перейшли народнопоетичні картини битви з ворогом, із прислів'їв — метафоризовані стійкі образи. Народна проза

тісно взаємодіяла з народнопоетичними творами періоду війни: заповнення сюжетів із пісень (переказ про А. Воронцова)¹², вкраплення в канву переказу, легенди, чи народного оповідання коломийки («У байдисті я добре прибив»¹³), антифашистської (перекази про фашистські концтабори) (РФ, 374—376) чи ліричної пісні («Павлуша»¹⁴) та ін.

В усіх зразках народної прози відображена героїчна боротьба радянського народу з підступним ворогом. За своєю тематикою та місцем побутування вони поділяються на перекази про фашистську навалу та народну прозу партизанського циклу, фронтovі легенди й перекази, меморати і перекази-меморати про фашистські концтабори, героїзм трудівників тилу. У більшості цих творів реалізується традиційний мотив «герой бореться з ворогом». Проте імпульсом для їх виникнення стали реальні події чи явища. Самі події у легендах і переказах, що тяжіють до метафоризації й узагальнення на відміну від меморатів, які прагнуть до документальності, можна умовно поділити на реальні, ймовірні та фантастичні. В основі всіх усних оповідей Великої Вітчизняної війни, як зазначають відомі дослідники М. І. Кравцов і С. Г. Лазутін, лежать справжні історичні факти. Однак вони не документи, а зразки поетичної творчості, що виникають за законами типізації, використання художнього вимислу¹⁵. Особлива складність визначення реальності подій у так званих «мандрівних» сюжетах, які побутують у ряді народних зразків про Велику Вітчизняну війну і з яких найпоширенішими є «вічні» сюжети перевдягання героя і «партизанських весіль». Про «мандрівний» сюжет «партизанських весіль» С. А. Ковпак відгукувався неоднозначно: «А хто його знає, може ті свадьби і були. Наказ даю — село зайняти. А як його займуть — їх діло» (РФ, 290). Вічний сюжет перевдягання героя Н. Д. Комовська відносилася до «свідчень легендарних» (РФ, 217), але він був тісно пов'язаний з реальними подіями — розвідкою героїв у надзвичайно складних умовах (легенди та перекази про Пилипа Стрільця¹⁶, В. І. Кошелева¹⁷, Г. В. Мальцева¹⁸ та ін.).

Як і в традиційних жанрах народної творчості, у легендах і переказах про Велику Вітчизняну війну спостерігається контамінація місць, образів, подій, коли одному героєві приписуються вчинки, регіони боротьби іншого героя (легенди про Пилипа Стрільця і Талю Башкирову (РФ, 217) тощо). Іноді відбувається контамінація казкових і реальних образів (ле-

генди про богатыря Брянича і партизанського командира з Брянщини (РФ, 218).

Іноді у викладі сюжету сама легенда оповідає про свою давність і зв'язок з минулим, нерозривність поколінь героїв (легенда «Три сосни» — на місці загибелі опришків гинуть юнаки-партизани, що «гнали... фашистських голворізів»)¹⁹. Ще тісніше ця тенденція виявляє себе в образах героїв давніх часів, які оживають (повертаються з далеких країв), почувши, що на країну напав страшний ворог (народні легенди про Гната Некрасова²⁰, козака Платова, богатыря Брянича та ін.). Ряд народних легенд та переказів оповідає про повернення народних героїв громадянської війни (легенди про Чапаєва²¹). Особливо любов'ю у фольклорній прозі овіяний образ В. І. Леніна, який вічно живе і очолює боротьбу з ворогом («Про Леніна»²²).

У легендах та переказах про Велику Вітчизняну війну борються відомі і безіменні, реальні і фантастичні, створені художнім вимислом народом герої — партизанські командирні (С. А. Ковпак, К. С. Заслонов, Д. Д. Беспарточний, В. І. Кошелев, В. І. Талаш та ін.), герої — партизани, підпільники (Ліза Чайкіна, Шура Воднев, підвирник Дзюнов та ін.), герої — фронтовики (зв'язковець Устюшин, сержант Павлов, розвідник Яценевич, Іван Кутепов тощо), прості радянські люди — патріоти, що не корилися ворогові (С. Чеботарьова і М. Сиротін, Ганчаревич і Маклак).

Основою для творення легенд та переказів партизанського та фронтovого циклу були давні традиційні зразки (про велетів, опришків, запорожців, гайдамацьких ватажків в українському фольклорі, благородних розбійників у російському та білоруському), звідки у прозу Великої Вітчизняної війни перейшли і риси змалювання героя. Захисник рідної землі наділений могутньою силою, він надзвичайно сміливий і відважний (іде у небезпечну розвідку, після якої залишає ворогам звістку про себе — сюжет перевдягання героя; знищує цілу ворожу частину — легенди про С. А. Ковпака (РФ, 225), або бере в полон велику кількість ворогів — командир Дзюмін²³, К. С. Заслонов. Народний герой невразливий, кулі його не беруть: «пулі зухацяць, а ен наперед ідзе і ўсе»²⁴, «танки железные и те горят, а Ковпаку хоть бы что» (РФ, 223) (про С. А. Ковпака); «Пули летят, а он хоть бы что. Ему судьба везла, что он смел»²⁵ (про Г. В. Мальцева). Герой в уяві народу наділений чудодійною силою, яка допомагає йому в боротьбі з ворогом. У Ковпака «что ни час, то немец убитый... он везде из-под куста, тут как тут. Он не раз у немцев был, а сто раз» (РФ, 223), партизанський ватажок уміє відвести очі ворогові, зникнути

під час переслідування (пор. народні легенди про запорожців, Івана Сірка, що його не брала ні куля, ні шабля і який анав, «хто що й подума». Запорожці вміли «і сон на людей наслати, і туман, на кого треба, пускати»²⁶). Більшість із цих ознак перейшла і в легенди про партизанських командирів. Від одного слова С. А. Ковпака злітають у повітря танки (РФ, 224), а саме його ім'я викликає панічний переляк у фашистів. Відважний герой у народному уявленні вічно молодий (про Ковпака: «Буду я стары, калі вайну кончым, а пакуль вайна, я ма-лады»²⁷) — пор. легенду про Семена Палія: «Як місяць народжується, то й Палій молодіє, а як місяць старіє, то й він старіє»²⁸. Народ не хотів вірити у загибель своїх захисників і складав легенди про їх безсмертя (безсмертя К. С. Заслонова, Віри Семьошкіної та інших героїв). Навіть в уяві в переляканих ворогів повставали фантастичні образи партизанів: «... борода большая — по пояс. И видит он ночью хорошо, как днем» (РФ, 218). Партизан для фашистів були всюдисущими: німець-постоялец «берет кувшин с молоком — «Партизан!» Кувшин бьет о землю — «Партизан!» (РФ, 227) і т. д. Фантастичні образи партизанів серед ворогів доповнювалися вигадками про надзвичайну зброю, беззвучні автомати, підземні ходи тощо.

Найчастіше народна легенда чи переказ не вказує на джерела чудодійної сили свого героя, хоч і часто пов'язує її з його чарівними атрибутами — мечем, щитом, рідше — автоматом, гранатами тощо. Сам кінь партизанського героя незвичайний — його не бере ніяка куля (РФ, 223). Він уміє говорити людським голосом і навіть сповіщає господареві про розташування ворога, рятує його і його товаришів від смерті. Особливо давній казковий мотив, що проходить через ряд зразків народної прози, — це мотив чарівної зброї героя (меча, щита — «стародавній меч», «меч правди», «золотий щит» тощо, рідше — непереможних «беззвучних» автоматів, гранат та ін.). Пошук такого меча або щита перегукується з традиційними казковими мотивами. У легендах зустрічається і казковий образ власника цих атрибутів (пор. легенди про Олексю Довбуша) — сивого староґо діда («Дзядок сивы»), що дарує їх героєві і благословляє на боротьбу з ворогом.

У народній уяві постаті захисників рідної землі часто асоціювалися з традиційними образами орлів і соколів. Ця тенденція, що, за словами В. Є. Гусева, «є спільною для всіх слов'янських народів, належить до прадавньої традиції і зустрічається у багатьох творах минулих століть (РФ, 307). Народна символіка з пісень проникла у прозову творчість: «Наш Соколик» — так називали в партизанському загоні Шуру Водневу. В іншій легенді розповідається про месника Орла²⁹. Серед жанрів народної прози лише ме-

⁶ Легенди та перекази.— К., 1985.— С. 33—34.

⁷ Українська народна поетична творчість.— К., 1955.— С. 325—330.

⁸ IX Международный съезд славистов. Резюме докладов и письменных сообщений.— М., 1983.— С. 490—491.

⁹ Вялікая Айчынная вайна ў фальклоры і мастацтве Беларусі.— Мінск, 1985.— С. 29—30.

¹⁰ Там же.— С. 35—38.

¹¹ Кабашніков К. П. Збирання і вивчення білоруської народної поетичної творчості періоду Великої Вітчизняної війни.— Нар. творчість та етнографія, 1977, № 3.— С. 20.

¹² Войны кровавые цветы: Устные рассказы о Великой Отечественной войне.— М., 1979.— С. 172.

¹³ Народні оповідання. (Упор. С. В. Мишанич.— К., 1983.— С. 442.

¹⁴ Народні оповідання.— С. 450.

¹⁵ Кравцов Н. И., Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество.— М., 1983.— С. 363.

¹⁶ Войны кровавые цветы.— С. 79—83.

¹⁷ Там же.— С. 174.

¹⁸ Там же.— С. 173.

¹⁹ Легенди Карпат.— Ужгород, 1968.— С. 12.

²⁰ Меч правды.— Р. н/Д, 1945.— С. 34.

²¹ Войны кровавые цветы.— С. 183—185.

²² Легенди та перекази.— С. 346—348.

²³ Паззія барацьбы.— С. 314—315.

²⁴ Там же.— С. 309.

²⁵ Войны кровавые цветы.— С. 173.

²⁶ Легенди та перекази.— С. 189, 193.

²⁷ Паззія барацьбы.— С. 309.

²⁸ Легенди та перекази.— С. 218.

²⁹ Великая Отечественная в письмах.— М., 1982.— С. 48.

морати прагнули повністю зберегти ім'я, прізвище і по батькові героя — «Микола Іванович Колосов». У легендах та переказах ім'я героя виражається чи художньою метафорою (Соколик, Орел), чи іменем (партизан Санько), а з реальних назв зберігається переважно прізвище (іноді підпільне прізвище, кличка героя — Ковпак, Беспарточний, Дука, Батя тощо). «З особливою секретністю, — як пояснює поширення прізвищ народних месників у різних жанрах фольклору Л. В. Домановський, — була пов'язана діяльність партизанів у тилу ворога. Партизани жили під чужими, вигаданими іменами, мали прізвиська і клички» (РФ, 260). Нерідко вони переходили і в легенди та перекази про героїв. Глибокою любов'ю проианізи зменшувально-пестливі імена, якими народ називав своїх захисників — «дядзі Косці» (К. С. Заслонова), «дзедя Талаша» (В. І. Талаша), «бацькі Міная» (М. П. Шмирова) та ін. Іноді у фольклорі ім'я героя поєднувалося з його професією чи званням: сержант Павлов, зв'язківець Устюшин.

Як і ім'я героя, надзвичайно важливу роль у розвитку сюжету відігравав його портрет, стислий, коли не стосувався розвитку дії (опис Шури Воднева — «такой он красивый был, такой вертикальный»³⁰, Розалії Петрівни Дарчук — «старенька жіночка», він значно розширюється і деталізується, коли з ним безпосередньо пов'язаний розвиток колізії (К. С. Заслонов «лапці надзеу, парок — ну проста дзядко старенькі»³¹ — передв'ягання героя перед розвідкою) або коли від нього безпосередньо відштовхуються всі події в творі («в одній сорочці... весь в крові і в землі. Страшний сідий старик») ³². Як правило, портрет у легендах та переказах про Велику Вітчизняну не є розгорнутим або відсутнім зовсім. Найбільшу увагу оповідач зосереджує на внутрішньому стані героя.

Страшний ворог зооморфізувався в образи круків, вовків, скажених собак, гадюк, змії, найстрашніших потвор, чим підкреслювалася жорстокість і нелюдськість фашистів, їх захлапність і підступність. Фашист — як вовк, «голодний с малолетства... всех кур перерезал, коз, весь скот... Забрал все из дому» (РФ, 231). «Хуже немцев были старосты и предатели. Настоящие собаки» (РФ, 231). Особливо старшим цей образ постає в казці-легенді «Жываглот»: «...вывела жаба вырадка зварынай пароды. Шкура ў яго воўчая, морда малпавая... а сэрца змяінае»³³. З легендами та переказами перегукуються прислів'я: «Кажнаму фашистцкаму воўку гранаты па асколку»³⁴. «Вовка пізнати по іклах, а фашиста — по закривавлених руках», «Думав фашист панувати, довелося йому скаженою собакою сконати»³⁵. У цілому ряді зраз-

ків про Велику Вітчизняну війну лютій ворог постає у вигляді змія, який, за висловом К. П. Кабашникова, «завжди в казковому епосі уособлював ворожі народні сили»³⁶. «Гітлерівські круки», «круки-поліцаї», «чорні хмари з Заходу», «чорна гроза з кривавими блискавицями», «темрява» — такі традиційні символи використані для зображення фашизму. Проти «звірів в сталевих шоломах» постає весь народ. Різні жанри народної прози тяжіють від реалістичного опису боїв (народні оповідання) до метафоричного, узагальненого відображення, пов'язаного з народнопоісними символами: «Кров сторіками текла в синє море»³⁷, «рєкі кроўю наліліся, зямля касцьмі пакрылася»³⁸. Трикратні повторення, казкові стилістичні прийоми розповіді («бились-бились») підкреслюють драматизм картини.

Рідна земля у легендах і переказах (ріка, криничка, каміння) допомагала народним месникам. Радянська земля для оповідача — це «милий та любий зелений край»³⁹, «чудоўная даліна з незлічоними багатцями»⁴⁰, Батьківщина, за визволення якої бореться герой. Інші значення образу землі — свідка страшних подій війни, звірств фашистів — зустрічається у творах переказового та меморативного різновиду: селяни згадують, що під час окупації жили, мов зарпті в землю. Вона стала захистом людей від ворожих артанальотів: «земля под ногами подается... кипит», «уткнусь сама головою о землю и дожидаешься смертушки» (РФ, 230). Тяжко страждає земля від людського горя: «Від материнських прокльонів сохло листя на деревах, чорніло небо. Земля стала хворою», «у кар'єрі каміння червоніло від людської крові»⁴¹. Перекази та легенди розповідають, що земля стугоніла у місцях страшних боїв, стогнала, мов жнвва, залита кров'ю. Земля, джерела, скелі допомагали народним месникам, давали їм сили у боротьбі з ворогами (пор. легенди про запорожців: «На своїй землі їх ніхто не міг узяти») ⁴². Навіть в уяві ворогів виникали фантастичні образи сили партизанів: «Они по земле не ходят, все под землею. Куст подымается, они и выходят из-под куста... У них подземные ходы подо всем лесом. И ходы у них до самой Москвы» (РФ, 227). Криничка з карпатської легенди дає своєю водою силу народним месникам і ховає воду від фашистів. На основі давніх топонімічних легенд про опришківські, гайдамацькі місця, скарги, заховану зброю втворюються народні легенди про місця перебування партизанів — печери на Чорному Верху, у якій жили народні герої, ліс «Євеліна», що отримав назву від пароля партизанського підпільного об'єднання, діброву Підкову, теж названу за паролем радянських солдатів, які стояли в цьому місці та ін. Біль катованої землі

люди відчували як свій власний: «Он, немец, не только земелюшку нашу разбомбил, он все сердца наши разбомбил» (РФ, 235), а нежива природа (скелі, земля, каміння) також страждає від пролитої крові і зберігає пам'ять про загиблих. На могилах героїв виростають «білі лілеї», «дивні степові квіти», «червоні (криваві) квіти», наділені незвичайною силою. Вода, земля іноді зберігають далекі голоси загиблих воїнів, відгомони минулих жорстоких боїв.

Образ смерті й безсмертя є наскрізними вічними символами народної прози про Велику Вітчизняну війну. У страшні роки війни смерть нерідко персоніфікувалася: «дожидаешься смертушки... а она, проклятая, так и ходит, попадись ей под руку — сдунет, проклятая» (РФ, 230) (пор. традиційні міфологічні легенди, в яких смерть, хвороба, лихо уявлялись в образі живої істоти). Проте сам традиційний образ смерті вже не відповідав страшним картинам війни, він переосмислювався: «Смерть з косою не ходить... лшшла косу... стала косити кулеметами»⁴³. Інколи смерть асоціювалася з фашистами, німецькими літаками, танками, мінами. Протистоїть цьому образу безсмертя героїв, що також походить із народнопоісної традиції. Народ не вірив у загибель свого улюбленого героя: «Расказваюць, што Заслонаў загінуў ў Купаваці, але гэта няпраўда, ен жыў»⁴⁴. І після загибелі народний герой безсмертний і бореться з ворогом. А після закінчення війни (мотив із традиційних легенд, у яких народний захисник не вмирає — заснає, іде в далекий край, ховається у печери, на високу гору, але обов'язково має колись повернутися) месник-партизан разом із своїми побратимами (К. С. Заслонов — «сябрами па бою пры Купаваці») «стаў жыць на высокай гары бессмяротных герояў. І зараз там жыве»⁴⁵, «остался Заслонов у старнчка жить в лесу. И живут они и теперь там, после войны»⁴⁶.

Близьким до образу смерті є символ народного горя («Коли б людське горе у торбу склав, — торбу б ту не підняв»⁴⁷) — традиційний народний мотив соціально- побутових казок. Йому протистоїть образ нескореного людського серця, що не підкоряється фашистській окупації (перекази про втікачів з німецької каторги). З легенд та переказів про героя, який підриває себе гранатою, щоб не потрапити в руки фашистів, походить легенда, пов'язана із Захарієм Глібом — секретарем Кельменецького підпільного райкому партії.

Особливо сильним у народній прозі про Велику Вітчизняну є мотив материнського прокльону, який настає ворога. «Від материнських прокльонів сохло листя на деревах, чорніло небо»⁴⁸. Сама земля страждає від материнського горя. Інший образ — матері-зцілительки — «до кого

ни дотронется, тот и оживает и опять в бой идет»⁴⁹ — побугує в казках.

Традиційні народнопоісні основи лежать і в структурі легенд та переказів про Велику Вітчизняну війну. Проте народна проза про ці події є якісно новим явищем і в жанровому визначенні. Серед народнопрозових зразків про Велику Вітчизняну існує велика кількість творів, що поєднують у собі елементи кількох жанрів і становлять перехідні типи між казкою і легендою, легендою і переказом, переказом та меморатом. У науковій літературі пропонуються численні жанрові визначення таких зразків — «казки», «казки-легенди», «рассказы-сказки», «быльщини», «новеллеты» — до творів казково-легендарного плану; «устный рассказ», «сказ», «вусны сказ», «вусныя апавяданні», «апавяданні-успаміны» — до зразків переказово-меморативного типу. Однак серед цієї жанрової різноманітності можна виділити казкові, легендарні, переказові та інші різновиди. Деякі риси будови цих зразків, особливості архітектоники та стилістичних прийомів походять із традиційних жанрів фольклору, що були широко розповсюджені в роки війни у фронтовому та партизанському побуті, а серед них особливо казки. Як і класичні традиційні зразки неказкової прози, перекази і легенди про Велику Вітчизняну війну не мають у своїй більшості спільних зачнів і кінцівок. Іноді такі зачини зустрічаються в казках-алегоріях: «У некатарым царстве, ў некатарым гасударстве»⁵⁰ та под. Такими ж різними за структурою виявляються і закінчення легенд та казок. У зразках, записаних під час війни, зберігається мотив незавершеності: «А як звера пабядзім, дык і казку завяршым»⁵¹. Часто народні зразки мають римовані закінчення, які підкреслюють фабулу.

У структурі прозових зразків про події війни дослідники виділяють зав'язку (герой вирішує йти в розвідку, несподівано зустрічається з ворогами та ін.), розвиток сюжету і кульмінацію. За своєю будовою народні твори цієї тематики прагнуть найбільше охопити саме кульмінаційну частину твору. Ми, як правило, не знаємо, що відбувалося з героєм до звернення ним подвигу, хоч такі фольклорні зразки, як легенди та перекази про С. А. Ковпака, мають тенденцію об'єднуватися у «своєрідну епопею» (РФ, 222), що охоплює його життя від перших днів війни до останніх, тобто максимально наближається до традиційних інваріантів про народних героїв. За своєю кульмінаційною вершиною ці легенди та перекази здебільшого одновершинні, хоч є і багатoverшинні структури («Каўпак»), які об'єднуються найчастіше популярним сюжетом «передв'ягання героя».

Велику роль у розкритті ідейного змісту легенд та переказів відіграють зображувально-стилістичні елементи (ті, які звеличують, прославляють рідну землю — «чудоўная даліна», «милий та любий зе-

³⁰ Войны кровавые цветы.— С. 89.

³¹ Паэзія барацьбы.— С. 303.

³² Народні оповідання.— С. 444.

³³ Паэзія барацьбы.— С. 295.

³⁴ Беларускі прыказкі, прымаўкі і загадкі.— Мінск, 1974.— С. 307.

³⁵ Українські прислів'я та приказки.— К., 1984.— С. 378.

³⁶ Вялікая Айчынная вайна...— С. 29.

³⁷ Легенди та перекази.— С. 343.

³⁸ Паэзія барацьбы.— С. 296.

³⁹ Легенди та перекази.— С. 343.

⁴⁰ Паэзія барацьбы.— С. 296.

⁴¹ Народні оповідання.— С. 435, 440.

⁴² Легенди та перекази.— С. 189.

⁴³ Народні оповідання.— С. 450.

⁴⁴ Паэзія барацьбы.— С. 307.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Войны кровавые цветы.— С. 187.

⁴⁷ Народні оповідання.— С. 451.

⁴⁸ Там же.— С. 435.

⁴⁹ Войны кровавые цветы.— С. 210.

⁵⁰ Паэзія барацьбы.— С. 295, 296.

⁵¹ Там же.— С. 295.

лений край», радянських воїнів — «червонозоряне військо», «красное войско»). Епітети на позначення кольору становлять контрастний ряд — «зелений край», «зелений ліс», що стверджують красу рідної землі, протистоять «чорному городу Берлину», «чорній кулі» тощо.

Фонічні засоби (римування, алітерації, вигуки, іншомовна лексика) також мають велике значення у розкритті сюжетної канви твору. Римовані вислови часто ставали центральною частиною твору: «Кто сегодня горшки покупал, тот самого Ковпака повидал» (РФ, 6), «Хто купляв дегача у старика, той бачу Каупака»⁵². Важливу роль у стильовій канві меморатів відіграють вигуки, еліпси, повтори тощо. Цікавими є звуконаслідування, наяв-

⁵² Паззія барацьбы.— С. 308.

СУЧАСНИЙ ВОСКОВИЙ РОЗПИС НА ГУЦУЛЬЩИНІ

Гуцульське писанкарство має багаті традиції, що своїми коренями сягають глибокої давнини. Від покоління до покоління народні майстри передавали мистецтво орнаментальних форм, що відбилосся в яскравих барвах мініатюрних візерунків, виконаних з ювелірною точністю. Краса карпатської природи: велична панорама гірських пасм, плавні звиви долин з рвучкими потоками, серпантини гірських стежок, стрункі трикутники смерек — все це відбилосся і викристалізувалося в чітких формах геометричних орнаментів, притаманних гуцульському народному мистецтву. Це — не зримі образи природи, а відчуття та асоціації, викликані ними, що знайшло відображення в ритмах орнаментів, плавних ліній візерунків, намі кольорів. Наприклад, золотисто-червона гама космачьких вишивок та писанок передає осінні барви гірських лісів, що оточують цю місцевість з усіх боків. Фіолетово-лілова гама кольорів замагоровських вишивок, кептарів та писанок нав'язана різнобарв'ям квітів, що виривають навесні навколишні полонини.

Умовність орнаменту, що виникає на складному шляху переосмислення та стилізації реально існуючих форм і явищ природи, приводить часом до широких узагальнень. Це найбільш виразно виступає в космогонічних мотивах, серед яких провідне місце належить солярній символіці. Конкретний образ поганського сонячного божества, якому в далекому минулому поклонялися і приносили жертви, стерся в народній пам'яті. Але зображення сонця і понині характерне для гуцульських орнаментів, зокрема на писанках. Сучасним майстрам воскового розпису більш близькі не символічні сонячні графеми, що притаманні писанковій орнаменталі, а зображення сонця у вигляді кола в обрамленні ризок-променів.

Крім солярних мотивів, на сучасних гуцульських писанках зустрічаємо також «громові» знаки. Це так звана «кривуля» — криволінійна ламана під кутом лінія. В орнаменті Давньої Русі цей знак був

ні у переказах (фашист гуде бджолою, кудкудакає куркою, реве коровою).

Отже, народна проза про Велику Вітчизняну війну становить якісно нове, важливе явище у радянському фольклорі. Поєднання в ній традиції та новаторства витворило новий, художній сплав народної прози, проїнятий високим ідейно-патріотичним змістом, який був у роки війни могутньою зброєю в боротьбі проти фашизму. Вплив традиційних народних елементів відчувається у мотивах, образах народних зразків про Велику Вітчизняну війну. Проблема нового і традиційного у жанрах фольклору про події війни є одним з важливих завдань сучасної фольклористики, яке ще чекає на своє повне вивчення.

Н. М. ПАЗЯК

Київ

символом блискавки, його знаходимо на амулетах-топірцях, присвячених Перунові¹. Особливо розповсюджені мотиви «кривуль» на писанках села Брустурів. Не можемо твердити, що вони ще й досі пов'язуються з уявленнями про блискавки, грозу та поганське божество грози. Перекази про громовика, що є відгомомом давнього культу Перуна, були актуальними на Гуцульщині в 20-х роках ХХ ст.² У наш час це суто декоративний мотив, що є складовим елементом кількох орнаментальних побудов. У одній з них дрібні «кривулі» служать заповненням тла навколо центральних мотивів ромба та інших. Найбільш цікаві композиції, в яких «кривулі» розміщені на полюсах писанки в оточенні кільця «безконечної» чи «набігаючої хвилі». Вони стійко донесли до наших днів символічне значення цього мотиву. Поряд з рухом сонця і планет по небу він відображає разом з іншими стародавніми меандровими орнаментами уявлення про воду та підземний світ, небо та хмари³. Можливо, поєднання зигзагів, «кривуль» із завитками «безконечної» є символічним зображенням весняної грози, що своїми зливами зрошує землю. В сучасному орнаменті писанок таке поєднання двох мотивів уже втратило давню семантику, стало одним з численних прийомів декорування.

У писанкарстві України мотив «безконечника» був своєрідним символом продовження роду⁴. Він у багатьох регіонах, в тому числі на Гуцульщині, виступає у формі зведеної хребта назовні «набігаючої хвилі». Нині давня символіка цього мотиву вже незрозуміла майстрам сучасних гу-

¹ Див.: Даркевич В. П. Топор, как символ Перуна в древнерусском язычестве // Советская археология, 1961, № 4.— С. 94.

² Див.: Цбінден Г. Маандрівка по гуцульських горах.— Львів, 1939.— С. 20—21.

³ Див.: История искусства народов СССР.— М., 1971, т. 1.— С. 15.

⁴ Див.: Сумцов Н. Ф. Писанки.— К., 1891.— С. 37.

цульських писанок, а сам мотив рідко виконується. Інакше сталося з мотивом не-подвоєної «набігаючої хвилі» чи «безконечної», поширеним на Косівщині. Він є складовою частиною солярних та інших космогонічних орнаментів, проте переважно також втратив свою семантику, і сприймається як реальна вода гірських потоків. Крім того, цей мотив використовують для обрамлення орнаментованих полів і трактують як суто декоративний.

Майстри полюблюють орнаментальні побудови з трикутників і ромбів. Як відомо, вони з епохи неоліту були ідеограмами родючості та землі. Ще наприкінці ХІХ ст. писанка з мотивом «сорок клинців», так само, як і з мотивом «безконечник», символізувала продовження роду⁵. Перший досить складної побудови, для вирішення якого використовується комбінація паралельних та меридіанних ліній з допоміжними кривими. В результаті вся поверхня писанки розбивається на трикутники, які для виразності фарбуються у різні кольори.

Побудови з ромбів мають дуже багато варіантів орнаментального вирішення. Ці окремі рапорти, головним мотивом яких виступає ромб з різноманітним заповненням геометричними елементами чотирикутної площини. У такому варіанті ромбові рапорти чотири рази повторюються на широкому екваторіальному поясі писанки та відокремлюються один від одного вертикальними орнаментальними смужками. У широких меридіанних поясах, що оббігають писанку через полюси, чіткий ритм ромбів може утворювати цілу стрічкову побудову пояса. У другому варіанті вони можуть чергуватися з іншими складними орнаментальними мотивами. Більшість цих ромбічних стрічок утворилися не без певного впливу орнаментальних побудов гуцульських вишивок — з «установок», що визначають походження того чи іншого пояса на писанках.

Брустурівські писанкарі зберегли і семантично первинну назву ромбічного мотиву з крапкою по центру — «хатку». Він в епоху неоліту був ідеограмою засіяного поля. Крім того, в давньоруському орнаменті він символізував будівництво нової

⁵ Див.: Кульжинский С. К. Описание коллекций народных писанок.— М., 1899.— С. 72.



Ч. І. Грепичак. Писанка. «Кривулі у безсонечній». Брустурів Івано-Франківської обл. 1977.

хати. Ромбічна форма мотиву нагадувала перший вінець зрубу⁶. Також поширений ромбічний мотив з хрестовим заповненням, що прикрашається по периметру С-подібними завитками. Його називають «чорнобривка», тобто пов'язують з рослинним походженням.

Рослинна орнаменталізація сучасних гуцульських писанок зберегла традиційну тенденцію до геометризції своїх форм. Такі полісемантичні мотиви, як зірка, розетка та навіть один з варіантів мотиву «сорок клинців», пов'язують з рослинними формами. Асоціації з тією чи іншою рослиною виникають через колористичне вирішення мотивів. Наприклад, білі промені зірки нагадують конусоподібні корені петрушки, тому писанкарка з с. Брустурів Г. Гнатюк його називає «петрушечка». У композиції «сорок клинців» головним мотивом є восьмипроменева розетка, що повторюється шість разів — на екваторіальному поясі й полюсах писанки. З восьми променів чотири пофарбовані в блідозелений колір, який поряд з подовженою формою променя нагадує ячмінні зерна. Відповідно в с. Річка таку писанку називають «ячмінна». Рослинні інтерпретації мотивів зірки та розетки мають давню передісторію. Джерела першого простежуються в ми-

⁶ Див.: Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура // История культуры Древней Руси.— М.—Л., 1951, т. II.— С. 404.



Писанки: С. Я. Луканюк. «Безконечник». Яворів Івано-Франківської обл. 1978. М. М. Господарюк. «Ріба у безсонечній». Розетки Івано-Франківської обл. 1974. О. І. Лагош. «Сорок клинців з капками». Писанка Івано-Франківської обл. 1974.

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3

стецтві давніх слов'ян з VIII сторіччя. Особливо яскраво виступає він у численних зірчатих кільцях. Дослідники давньоруського мистецтва трактують його як мотив, у якому відбився солярний культ⁷. Зв'язок між сонячним світлом і ростом рослини найбільш очевидний. Мотив розетки з одного боку пов'язаний з космогонічною орнаментациєю, з другого — в розетці ніби втілюється ідея зв'язку між сонячними променями, квітами і травами⁸. Тому не випадково восьмилелюстова розетка в сучасних гуцульських майстрів одержала назву «фіалочка» чи «чічка» (квітка).

Мотив дерева життя, що зберігся до наших днів, виступає в тричастинній антитетичній композиції, де в центрі зображене дерево, ліва половина якого зелена, права — червона. Так само кольором протиставляються олені, які стоять обабіч. Для композиції в цілому характерна сураво врівноваженість та статичність.

Значне поширення у сучасному писанкарстві одержав простіший варіант мотиву «дерева життя», так званий «вазонак». Він зображається у вигляді пишної квітки з виразно виділеним центральним великим стеблом і двома меншими гілками з обох боків. Причому рослина або виростає з вазонки, або може бути сама по собі. В останньому випадку рослинні форми трактуються в натуралістичному плані. Форми самого вазонка можуть нагадувати звичайний квітковий горщик, як на писанках з с. Замагорів, або рослина може виростати з символічного ромбу з гаками та крапкою по центру, як на писанках з с. Брустурів. Мотив «дерева життя» вже на кінець XIX — початок XX століть втратив своє давнє магічне значення і сприймається народними майстрами як символ розквіту життєвих сил природи та людини.

Зооморфна орнаментика також характерна для сучасних гуцульських писанок, але особливо багаті її форми на Косівщині. Майже кожне село має свою інтерпретацію та колористичне вирішення улюблених зображень козя, птахів та риб. Серед цього розмаїття особливо виділяються найбільш архаїчні мотиви, пов'язані з солярною символікою. Їх трактування дещо змінилось в порівнянні з подібними зображеннями на писанках початку XX ст. Якщо раніше намагалися передати враження ієратичного предстоїння чи величній процесії, присвяченої сонячному божеству, то в сучасних писанках солярна емблематика

⁷ Див.: Василенко В. М. Русское прикладное искусство. — М., 1977. — С. 130.

⁸ Див.: Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // Советская археология, 1960, № 4. — С. 60.

лише данина стародавнім ізводам, які народні майстри наслідують за традицією. В зображеннях тварин передається рух, підкреслюється якась характерна деталь та ін. Характерно, що коней або оленів зображають по боках писанок у своєрідних орнаментальних медальйонах, заповнення яких трактуються як невеликі реальні пейзажні сценки: олень або кінь біля дерева. Солярні розетки, що часто вводяться в ці сценки, переосмислюються писанкарями як ясне різноквіття, що вкрило весняну землю.

Тенденція відобразити навколишню дійсність у реальній неорнаменталізованій формі, що намічається тільки в зооморфній орнаментаци, має в сучасному гуцульському писанкарстві й інші варіанти. Майстри с. Космача в орнаментальні візерунки вводять сценки із зображенням хати з кошиком. Писанкарка з с. Соколівки В. Самокішук відтворила на писанці молодду з дружками в яскравому весільному вбранні. Зазначена тенденція особливо проявилася в творчості народних майстрів з с. Замагорів. Перші сюжетні розписи в орнаментаци писанок почав вводити народний майстер І. О. Сенчук ще в 30-ті роки XX ст. Це були традиційні сценки, подібні до тих, що зустрічалися на гуцульській кераміці. Серед них особливо виділяється бенкетування біля столу двох гуцулів. Цей напрямок сюжетних розписів продовжує онук старого писанкаря І. Сенчук. Поряд із сюжетами, вже розробленими в творчості замагорівських майстрів, він ввів цілий ряд тем, навіяних його фантазією. Це і казкові леви на бочках, і сценки з господарського життя рідного села.

Сучасний восковий розпис на Гуцульщині — це колективна творчість багатьох майстрів-писанкарів, це скарбниця, в яку робить свій внесок кожний мистецький осередок. У руслі цього щедрого творчого потоку знаходять місце і яскрава золотисто-червона барвистість та витонченість візерунків космачьких майстрів, і благородна колористика та орнаментальна досконалість писанкарок Яворова, і динамічні форми та сміливі новаторські пошуки народних майстрів Замагорів. Джерело, що живить писанкарство — це органічна спадкоємність традицій, коли нове покоління народних майстрів засвоює спадщину попереднього. Другим — є наша радянська дійсність. Народні майстри розвивають далі художні основи традиційного воскового розпису для вираження радості нового буття, нових ідеалів і почуттів.

Львів

О. Г. ЛЯШЕНКО

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ НАЗВИ ДОРОЖНІХ ПРИСТОСУВАНЬ

Окрім багатющого шару лексики на позначення шляхів сполучення в українській мові¹, окрему лексико-семантичну групу ста-

новлять назви дорожніх (комунікаційних) пристосувань². Дана лексика, яка послужила об'єктом дослідження, характеризується

його ж: Про слово гостиниць в українській мові // Культура слова, 1980,

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3

насамперед семантико-стилістичним багатством компонентів.

Для переходу болотяних місць, потічків та річок використовують дошку чи колоду з дерева. В сучасній українській літературній мові таке пристосування називається *кладкою*. Ця назва має такий семантичний об'єм — «дошка або колода, покладена через річку, струмок, болото для переходу». Від назви *кладка* в нашій мові часто вживається деминутив *кладочка*. Він використовується для позначення набагато меншої за шириною та іншими параметрами кладки, а також як зменшено-пестлива форма для емоційності забарвлення.

Апелятив *кладка* фіксується вже в пам'ятках XVII—XVIII століть. Побутує він у говорах української мови, не володіючи значними семантичними процесами, приміром, (гуцульське) «Чоловік іде кладкою (одно бервено перекинене поперек ріки)».

Діалектам української мови відома назва *лава*, яка має таке ж значення, що й лексема *кладка* (Івано-Франківщина, Львівщина). Її варіант *лава* також займає південно-західний український діалект ареал. Наведена назва поширена в багатьох слов'янських мовах.

Міждіалектними синонімами, що виражають одну семему — «дошка або колода, покладена через річку, струмок, болото для переходу», виступають назви *берва*, *бер* («чоловік іде кладкою, а де ріка ширша, бером» («4—6 берви удвоє пов'язаних з собою і заосмотрених поручем» — В. Шухевич), *полава*, *палува*, *слимбина*, *бриця*, *перемітка*, *вирлина*, *берь* («Сліпий сам чириз бирь не ходит, ай видящий говорит» — закарпатське), *глегул* («кладка між горами» — гуцульське); західнополіським говорам теж відома назва *берва* — «кладка» (давньоруське *бервь*, *брьвь*).

До системи комунікації входить і споруда, що служить для переходу чи переїзду через річку, залізницю, автомагістраль. У сучасній українській літературній мові назва *міст* має семантичний обсяг — «споруда для переїзду або переходу через річку, залізницю, автомагістраль, яр та ін.»: «Нева тихесенько кудись несла тоненьку кригу попід міст» (Т. Шевченко), «Оце пропав, як з мосту вправ» (Б. Грінченко). Від назви міст утворено ряд дериватів: *місток*, *місточок*, *мостонько*, *мостик*, *мосточок*, *мостовина* — «міст». Семему — «маленький місток через рів або потік» в українській мові ще виражає лексема *переїздка*. У поліських говорах уживаються форми *моств*, *моствик*, *моствок*. Назва *моств*, а також зменшена форма *моствь* відома ще в давньоруській мові, а в старій українській апелятив *моств* фіксується із XVI століття.

Найменування *міст* — спільнослов'янське, своїм корінням сягає ще в праслов'янську епоху. Проте достовірної етимології її немає.

Назва *перелаз* означає — «певним чином обладнану частину огоржі, місце, де перелазять або переступають, перескакують і т. ін.

№ 19. — С. 46—49; його ж: Назви вулиць в українській мові // Мовознавство, 1979, № 5. — С. 76—81.

² Народні (діалектні) назви дорожніх пристосувань, зібрані автором у 1980—1984 рр. з різних місцевостей УРСР.

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3

через неї». Фіксується в старій українській мові, починаючи з XVI століття. Лексема *перелаз* є нормативною в літературній мові, вживається вона суцільно і в говорах української мови. У нашій мові існує деминутив *перелазок*. Крім наведеної назви з описуваною семантикою, функціонують лексеми *переступ*, *переступень*.

До назв комунікацій входить і слово *перехід* — «визначене місце, в якому дозволяється переходити вулицю». У сучасній літературній мові місце, де дороги перетинаються, виражається лексемою *перехрестя*. Відома вона в староукраїнській мові XVI століття. У діалектах вживається форма чоловічого роду — *перехресток*, *перехрусток*, а також форми типу *перехрестя* (бойківське), *перехрестя* (закарпатське). Міждіалектними синонімами виступають назви *растаньки* (поліське), *перехрестна дорога* (середньонадніпрянське), *розходние шляхи* (поліське), *розстань* (бойківське).

«Місце, де дороги розходяться» — виражається в українській мові апелятивом *роздоріжжя*. У говорах побутує фонетичний варіант *роздоріжжє* (Львівщина). Діалектними є назви *розвилки*, *розвилка* (середньонадніпрянське, бойківське, гуцульське). Назви *роз'їзд* і *роспути* (закарпатське) вступують у синонімічні відношення і разом з лексемами *розвилки*, *розвилка* утворюють гніздо міждіалектних синонімів.

Назва *поворот*, яка виражає семему — «поворот дороги», в українській мові також має чимале синонімічне гніздо. Сюди входять українські діалектні назви *поворотень*, *поворотка*, *поворот*, *поворітка*, *заворот*, *скруть*, *закло*, *кривуля*, *закрут*.

У сучасній українській літературній мові слова *узбіччя* та *обочина* виступають лексичними синонімами і виражають одне значення — «бічна частина, край чого-небудь (шляху, вулиці)». Говорам відома назва *об'їздка* — «обочина дороги» (поліське), прислівникові словосполучення *попри окоп* (гуцульське), *край дороги* (буковинське), іменникове словосполучення *бік дороги* (бойківське, гуцульське). Назва *обочина* ввійшла в українську літературну мову в кінці XIX століття.

До назв дорожніх пристосувань належить діалектне слово *фоса*. Щоправда, використовується воно часто в художній літературі, проте не є нормою літературної мови. Наведена назва в південно-західних говорах української мови має семантику — «рів, канава вздовж шляхів комунікацій». Проте, як свідчать наші матеріали, назва *фоса* побутує із семантичною диференційною ознакою — «канава вздовж доріг чи шляхів», а семантична диференційна ознака — притаманна назвам *рів*, *рівчак* (бойківське). Проте подібна диференціація у вживанні назв *фоса* та *рів* є явищем спорядичним, воно не є чимось синкретичним. На більшості території України назва *фоса* означає — «канава вздовж доріг, шляхів, вулиць».

У поліських говорах назвах *фоса* має такі семантичні диференційні ознаки — «рів навколо ділянки поля, дугу для захисту їх від пошкодження худобою». Уперше слово *фоса* — «рів, канава» було відоме українській мові у XVIII столітті.

Діалектні назви *ворів* (бойківське), *шан* (закарпатське), *окоп* (гуцульське), *глибин*

ка (поліське), ярк (бойківське) вступають у синонімічні відношення зі словом *фоса*. Сучасна літературна мова для описуваної семми вживає назву *канава*, зменшену до неї форму *канавка*, а також апелюючи *рів*, *ривчак*.

Деякі діалектні особливості зустрічаються в групі слів, що називають межі. Паралельно з літературним *межа* — «вузька цілинна смуга між полями, що є водночас і польовою стежкою або шляхом». У говорах української мови наявні її фонетичні діалектні варіанти, а також назви окремих її видів. У надсянських говорах української мови побутує форма *меже*, яка, про що свідчать зібрані матеріали, виражає семему — «смуга землі між полями, по якій не ходять», така ж форма фіксується і в бойківських говорах. Семема — «польова дорога, що відділяє великі наділи землі — гони» в усіх діалектах української мови виражається назвою *суголовок*. У подільських говорах поширені назви *суловки*, *суволоки* — «межа». У наш час наведені назви помітно архаїзувалися, бо в умовах

колгоспного виробництва такий вид межі в полі не зустрічається. Їх можна почути лише від старих людей у розповідях про минуле або в прямих відповідях на запитання.

Цілий ряд діалектних назв, які вступають у синонімічні відношення й виражають сему — «межа», виступають у говорах української мови — *трибок*, *обміжок*, *обліг*, *буштури*.

У буковинських та закарпатських, як і гуцульських та наддністрянських говорах поширені назви *готар*, *гатар*. Вони несуть семантичну диференційну ознаку — «межа (земля) між селами». Слово *готар* відоме і в інших європейських мовах.

Таким чином, українські народні назви дорожніх пристосувань утворюють чималу лексико-семантичну групу, елементи якої характеризуються значним семантико-стилістичним багатством і можуть служити певними термінами для користування етнографів та фольклористів.

З. М. БИЧКО

Львів



Р. Р. Кузеляк. Колач. Глина. Косів Івано-Франківської області. 1986.

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3



У ФОЛЬКЛОРИСТІВ БРАТНІХ РЕСПУБЛІК

ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ КАРАКАЛПАКІЇ

Каракалпакські фольклорні образи коріняться в багатомісячному досвіді художнього відображення і естетичного осмислення дійсності. Форми усної народної творчості каракалпакського народу відзначаються багатством. Вони розвивалися в органічній єдності з народною музикою і прикладним мистецтвом. Усний епос передавався від покоління до покоління каракалпаків передусім народними співцями. Їх називають найчастіше *жирау*, тобто співцями, оповідачами, виконавцями богатырського епосу під акомпанемент музичного інструмента (наприклад, *камуза*). Вони не лише відтворюють добре відомі народу фольклорні твори, але нерідко й значно переробляють їх чи навіть створюють на їх основі свої власні. Всього в каракалпакському фольклорі нараховується понад 120 *жирау* (Курбакай *жирау*, Есемурат *жирау* та ін.). Завдяки таланту і подвижницькій діяльності народних співців до наших днів дійшли великі епічні твори. Тут насамперед слід згадати Ерполата *жирау*, Огиза *жирау*, Абдимурата *жирау*, Есемурата *жирау*, Куламета *жирау*¹. Дані про каракалпакську народну творчість широко враховуються в фундаментальних працях по тюркології, наприклад, таких вчених як В. В. Радлов, П. Н. Меліоранський, В. А. Гордлевський, В. М. Жирмундський.

Вивчення фольклору Каракалпакії активно ведеться передусім у Інституті історії, мови і літератури ім. Н. Давкараєва Каракалпакського філіалу АН УзРСР. Важливим підсумком цієї діяльності стало теоретичне осмислення всіх жанрів каракалпакського фольклору: дастанів, казок, пісень, загадок, прислів'їв та приказок та ін. Серед них виділяються і такі специфічні каракалпакські (тюркські) фольклорні форми як терме і толгау.

Терме (пісні-повчання) близькі до прислів'їв та приказок. Це твори невеликого обсягу, які складаються із набору римованих афоризмів, прислів'їв та приказок. Побудовані терме у вигляді запитання і

відповіді (наприклад: «Що не вмирає? — Не вмирає річ вмілого майстра, не вмирають писання вченого, не вмирають слова мудреця, не вмирає слава батира»). Толгау — це стародавня віршована форма, що не має стійкого римування, іноді наближаючись до білого вірша.

Теоретичне осмислення розвитку каракалпакського фольклору узагальнено в спеціальній колективній монографії². В ній детально розглядаються каракалпакський радянський фольклор, дастани (К. Максетов), казки, легенди, перекази, анекдоти (К. Мамбетназаров), обрядові пісні, плачі, замовлення (Н. Жапаков), ліричні пісні, загадки (А. Алімов), прислів'я, приказки, терме, толгау (Т. Ниятуллаєв), історичні пісні (А. Қожикбаєв) та ін.

Розглянемо детальніше питання вивчення каракалпакських дастанів, казок і паремій (прислів'їв та приказок, загадок і т. ін.). Вивчення дастанів — цього великого жанру каракалпакського фольклору — проводиться давно. Так, уже в 1902 році А. Диваєв записав і переклав російською мовою каракалпакський варіант широковідомого дастана «Алпамиш». Але лише після Великої Жовтневої соціалістичної революції розпочався інтенсивний розвиток каракалпакської фольклористики. Велику роботу в галузі вивчення каракалпакського епосу здійснили Н. Давкараєв, К. Анимбетов, І. Сагітов, К. Максетов та ін. Відзначимо основні наслідки дослідження дастанів. Передусім були записані і видані каракалпакські версії епічних творів «Алпамиш», «Маснатша», «Едиге», «Коблан», «Кирк Киз» та ін. При цьому деякі дастани вдалося записати в двох варіантах, а іноді й більше. Наприклад, дастан «Алпамиш» відомий у варіантах цілого ряду співців. Особливо всебічно вивчений каракалпакський епос в обробці Курбдибая *жирау*, від якого вчені записали і видали ряд великих епічних творів («Менгликал», «Ер-Зіуар», «Курбанбек» та ін.). Дедалі

¹ Історія каракалпакської совєтської літератури. — 1981. — С. 12.

² Очерки по історії каракалпакського фольклору. Отв. редактор К. М. Максетов. — Ташкент, 1977.

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3

глибше вивчаються питання художніх, образно-стилістичних, композиційних, естетичних особливостей дастанів різних жанрів. Так, на основі аналізу народних героїчних дастанів розкриті образи батирів — захисників народу у рідної землі, дано матеріалістичне пояснення найважливіших подій в історії каракалпаків, показано їх прагнення до єднання. Детально вивчені також десятки інших жанрів. Це особливо поширені серед каракалпаків ліроепічні дастанти. Сюди відносяться епоси «Гарип ашик», «Ашик Нажеп», «Саятхан і Хамра», каракалпакські варіанти епосів «Хурлика і Хамра», «Тахир і Зухра», «Лейлі і Меджунун» та ін. Зміст, композиція, манера виконання і музичного оформлення цих дастанів позначені каракалпакською національною специфікою, не кажучи вже про наявність у їх мові яскравих зразків каракалпакського мовного етикету, типово каракалпакських паремій і ономастичних позначень.

Особливий жанр складають соціально-побутові дастанти. Вони відтворюють різні сцени (типово життєві й вигадані) із життя каракалпакського народу. Тут розкриваються взаємини в родині, розповідається про полювання, трудові будні скотоводів і землеробів. Це дастанти «Шаряр», «Ширін і Шекер», «Каншайим», «Менглікал» та ін. Багато їх образів (закам'яніла людина, раб, пері, ворожка та ін.) — відображення давніх уявлень про дійсність.

Окрему групу становлять історичні дастанти, в яких розповідається про минуле, про окремих діячів. Але це вже оповіді власне художні. В них помітні численні вмисли. Типовими зразками історичних дастанів вважаються «Едиге», «Ер Шора», «Даулетярбек». Цікаве припущення, що епос «Даулетярбек» виник на каракалпакській національній основі. Справді, в місті Кунграді у другій половині XVIII століття відомий був батир і поет Даулетярбек. Його особа широко відома в каракалпакському народному середовищі. Вважається навіть, що сам Даулетярбек написав даний дастан, і на його основі виник туркменський варіант³.

Каракалпакські казки досить численні. Так, в рукописному фонді Інституту історії, мови і літератури Каракалпакського філіалу АН УзРСР (м. Нукус) є близько 1500 казок. Вони відзначаються різноманітністю тематики, багатством образів, розвинутою системою алегорій. Своім змістом, образами ці твори нерідко перегукуються із казками інших народів — узбекського, казахського та туркменського. Але завжди на тлі різних сюжетних аналогій помітно проявляється каракалпакська національна специфіка оповідного вислову. Вивчення каракалпакських казок бере початок з середини XVII століття. Пізніше їх збирали, видавали і описували А. Днвев, Н. Баскаков, Н. Жапаков, А. Каримов, Т. Ниетулаев, К. Мамбетназаров та інші вчені. Щодо жанру, ця частина каракалпакського фольклору поділяється на казки про тварин і фантастичні та побутові. Для фантастичних казок характерна на-

явність, наприклад, образу одноокого дива, образи «Мастан Кемір» (баба Яга — російських казок) та ін. Тут широко використовуються мотиви чудесного походження героя. Так, сюжет фантастичних казок «Арнамаднян», «Полутоловий богатир» та інші будуються на основі розкриття таких образів, як рукотворна дитина; тварини і дерева, які вигодовують дитину; людина — борець; дівчина — пері; дива та інші фантастичні персонажі. Можна назвати такі відомі каракалпакські фантастичні казки: «Близнята», «Чотири Абдули», «Шейх Аббаз», «Абаз батир».

В каракалпакських казках про тварин алегорично оповідається про домашніх тварин і диких звірів. Серед них вирізняються казки «Осел і верблюд», «Лисича, черепаха і кліщ», «Лев і заєць» та ін. Тварини наділені позитивними і негативними рисами людей. Ці казки відображають соціальні відносини в каракалпакському суспільстві минулого. Частина казок про тварин мають жанрові ознаки байок.

Побутові казки каракалпаків відтворюють картини життя народу, його багатовікову боротьбу за кращу долю. Центральний герой таких казок — виходець із простого народу: дехканин, хлопець-сирота, розумна дівчина та ін. У боротьбі з баями і мулами вони незмінно перемагають. Іншою темою побутових казок є родина. Сюжет її будується на взаєминах між братами, батьком і дітьми, мачухою і пасербицею. Важлива роль в побудові образної системи каракалпакських побутових казок належить жіночим персонажам. Із найбільш відомих каракалпакських побутових казок назвемо такі: «Заповіти батька», «Мудрість дехканина», «Хлопець-дотепник», «Мудра дівчина і дурний цар». Крім дастанів та казок, значне місце в каракалпакському фольклорі належить також іншим жанрам. Це легенди, історичні перекази, анекдоти, обрядові пісні (пастуші, легендарні, весільні та ін.), плачі, замовляння, та ін., а також паремії.

Історія розвитку пареміології Каракалпакії характеризується вагомністю здобутих наслідків⁴. Значний внесок у вивчення каракалпакської пареміології зробили Н. Л. Баскаков, Н. Давкараєв, К. Айнмбетов, К. Максетов, І. Сагітов та багато інших радянських вчених, а також ряд дореволюційних дослідників (М. Гладишев, Н. Каразін, Н. Остроумов). Досить всебічно вивчені окремі паремійні жанри, джерела їх походження. Передусім багато цінного паремійного матеріалу виявлено в дастанах, казках, народних анекдотах, піснях. Наприклад, лише в одному дастані «Алпаміш» нараховується понад 200 прислів'їв та приказок.

Для вивчення пареміології дедалі ширше використовується творчість каракалпакських письменників, мовна майстерність яких багато в чому визначається впливом фольклорних традицій і норм, образної і стилістичної системи творів усього народного епосу. Це важливе джерело паремій,

⁴ Бушуй А. М. История изучения каракалпакской паремологии // Вестник Каракалпакского филиала АН УзССР. — Нукус, 1981, № 3. — С. 90—94.

оскільки багато творів каракалпакської художньої літератури мають досить значну насиченість пареміями (наприклад, роман А. Бегимова «Дочка рыбака»).

Паремії — це часто справжні свідчення історичного минулого каракалпакського народу. Тому вони використовуються в різноманітних описах його життя. Досить широко паремійні образи вживаються при характеристиці весільних обрядів каракалпаків, їх звичаїв, зображенні побутових картин із життя пастухів, ремісників, рибалок, дехкан. Сучасна етнографія дедалі більшою мірою залуцає цей доказовий матеріал при вивченні національно специфічних особливостей побуту і звичаїв каракалпакського народу.

Прислів'я і приказки каракалпаків відображають їх погляди на працю, норми моралі, відображають традиції, минуле і сучасне життя. Наведемо для прикладу поширені у каракалпаків прислів'я про працю: «Чесна праця — мірило всього», «Людина випробується працею, золото вогнем», «Краще добутий працею камінь, ніж добутий без праці їжа».

Важливим підсумком у розвитку каракалпакської пареміології і фольклористики взагалі слід вважати успіхи в галузі перекладацької діяльності, що дало можливість, наприклад, відтворити багатьма мовами (передусім російською, узбекською, українською) пареміологічне багатство каракалпакського народу. В повсякденній мові каракалпаків закріпилися паремії іномовного походження: «Поспішиш — людей насмішиш», «Бідність — не порок», «Борг платежем красний» та ін.

Каракалпакські паремії відіграють в російському перекладі важливу стилістичну роль, служать часто лейтмотивом оповіді. Це ж можна сказати і про літературу російською мовою, що відображає місцеву тематику. Так, у книзі В. Боцина «Подорож по Каракалпакії» (Нукус, 1964) система образних стилістичних засобів значною мірою зумовлена включенням в контекст каракалпакських прислів'їв, що відзначаються характерним національним колоритом. Наприклад: «Коли пташка летить через пустелю — вона губить пер'я, коли людина переходить пустелю — вона губить ноги», «Сонце — батько, вода — мати урожаю», «Колодязь рукою не наповниш» і т. ін. Крім того, каракалпакські паремії використовуються тут з метою досягнення особливих стилістично-композиційних завдань. Наприклад, як епіграф наводяться паремії: «Коли пісок збереться — бархан стає, коли люди зберуться — велика сила з'явиться», «Коли зумієш взятися за діло, і сніг загориться, коли не зумієш — і масло не спалахне»; «Життя без мрії, як дорога без мети», а для зачину взято такі паремії: «Сто літ не вмере пам'ять про людину, яка викопала в пустині колодязь або посадила дерево»; «Одне покоління садить дерева, інше відпочиває в їх тіні».

В каракалпакській фольклористіці проведена велика робота в галузі систематизації паремій різного жанру: прислів'їв, приказок, загадок, терме та ін. Всі ці паремії, як правило, систематизуються тематично. Наприклад, Н. Давкараєв розробив

тематичну класифікацію, що об'єднує 13 великих груп паремій. Це паремії: 1) про народ, країну, єднання; 2) про працю, щастя, радість; 3) про героїзм, хоробрість, дружбу, ворогів; 4) про знання, ремесла, кмітливість і т. ін.⁵ В систематизації паремій враховуються й інші їх особливості. Так, наприклад, виділяються окремо прислів'я повчального («назидательного») характеру. Одним із джерел, з якого Н. Давкараєв черпав дані про паремії, послужили зразки інших жанрів народної поетичної творчості. Це дастанти, художні твори.

Значну роботу по вивченню пареміології каракалпаків здійснив К. Максетов⁶. Спеціальні фольклорні експедиції під його керівництвом провели в 1959—1970 рр. комплексне обстеження всієї території автономної республіки. Наслідки її були досить значні. Вперше зібрано величезний різноманітний фольклорний матеріал, в тому числі й пареміологічний. Крім того, К. Максетов значною мірою сприяв введенню в науковий вжиток винятково цінного матеріалу дастанів «Алпаміш», «Курбанбек», «Кнр Киз», «Мастенаша», «Коблан», «Ер Зіуар», «Ашик Нажеп», пісень, легенд та інших фольклорних джерел. Виявлений з такою ретельністю паремійний матеріал всебічно проаналізовано. Особливості ж вживання окремих паремій, способи трансформації каракалпакських паремій висвітлюються з урахуванням індивідуальної творчої манери народних співців і поетів (Бердаха, Тажибаєва Курбабая, Журабаєва Бегмурата, Мусаєва Аялбергана та ін.).

Каракалпаки люблять загадки. Їх образна система будується на обігруванні явищ природи, особливостей, предметів побуту, знарядь праці та ін. Це загадки про землю, небо, зірки, сонце, трави, квіти, дерева, сільськогосподарські культури (пшеницю, просо, бавовник і т. ін.). Багато є загадок про тварин.

Досить виразно відображається в каракалпакських казках сучасне життя. Тематично вони дуже різноманітні. Так, у загадках про науку і навчання говориться про школу, алфавіт, букви, книгу, газету, олівць, ручку, глобус, географічну карту і т. ін. В загадках про техніку — про телефон, радіо, літак, електролампочку, годинник тощо. Каракалпакські загадки мають різний розмір. Нерідко це оповідання-загадки. Значний внесок у збирання і вивчення творів цього жанру належить Н. Баскакову, Н. Давкараєву, К. Айнмбетову, М. Нурмухамедову, К. Максетову.

Нині актуальними завданнями розвитку пареміології в Каракалпакії є створення зведеного каталогу всіх виявлених каракалпакських паремій з врахуванням архівних колекцій; систематизація каракалпакських паремій, записаних різними мовами; вивчення загальнотуркського паремійного

⁵ Давкараєв Н. Очерки по истории дореволюционной каракалпакской литературы. — Ташкент, 1959. — С. 60.

⁶ Див.: Максетов Кабул. Каракалпакский эпос. — Ташкент, 1976; Його ж. Эстетика каракалпакского фольклора. — Нукус, 1971 (каракалпак. мовою).

³ Очерк по истории каракалпакского фольклора. — С. 91—94.

фонду, що включає паралельні каракалпакські одиниці; перегляд всіх перекладів каракалпакських паремій та іновомних еквівалентних добірок до них. Особливо важливо перевірити всі переклади каракалпакських паремій російською мовою, оскільки через них найчастіше здійснюється поширення відомостей про каракалпакський фольклор серед інших народів.

На закінчення слід підкреслити, що фольклористика Каракалпакі має, безумовно, значні досягнення. Проведено всебічне і систематичне дослідження фольклору в усій різноманітності його жанрів. Це дало можливість опублікувати фундаментальний дев'ятитомник «Каракалпакський фольклор»⁷, який містить такі матеріали: I—II томи — «Каракалпакські народні казки» (всього тут 156 творів, із них — 65 фантастичних казок, 21 казка про тварин, 70 побутових казок), III том —

«Каракалпакські народні загадки» (всього 1270 творів, із них 876 дореволюційних і 394 нових загадок), IV том — «Каракалпакські народні прислів'я і приказки», V том — «Каракалпакські народні обрядові пісні», VI том — «Кирик Киз» («Сорок дівчат») (Каракалпакський героїчний епос), VII том — «Алламиш» (Епос), VIII том — «Коблан» (Епос), IX том — «Ер Зіуар», «Капшайим», «Курбанбек» (Епос).

Активне збирання фольклорних матеріалів і теоретичні успіхи в галузі їх вивчення сприяли створенню двох спеціальних підручників (для різних категорій навчання) з питань каракалпакського фольклору⁸.

А. М. БУШУИ

Самарканд

⁸ Айимбетов К. Каракалпакский фольклор. — Нукус, 1977 (каракалпак. мов.); Максегов К., Тажимурагов А. Каракалпакский фольклор. — Нукус, 1979 (каракалпак. мов.).

⁷ Каракалпакский фольклор. Т. I—IX. — Нукус: 1977—1981 (каракалпак. мов.).



ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ НА ВІННИЧЧИНІ

Митці театру, як і всі радянські люди, гаряче схвалили важливі рішення XXVII з'їзду КПРС і сповнені рішучості натхненними виставами про нашу сучасність зробити свій внесок у духовний потенціал 80-х років. Вони також докладають зусиль, щоб допомогти розвитку театральної художньої самодіяльності. Це засвідчує широка мережа народних театрів, драматичних колективів, аматорських гуртків одного лише Подільського краю, власне Вінниччини, яка постійно виходить переможцем у всесоюзних і республіканських оглядах по естетичному вихованню трудящих, підростаючого покоління на краєвих зразках вітчизняної художньої театральної культури.

Нині Вінниччина стала своєрідною лабораторією розвитку драматичної самодіяльності, а очолив цей рух один з відомих режисерів народний артист СРСР Ф. Г. Верещагін, який понад сорок років був художнім керівником музично-драматичного театру ім. М. К. Садовського у Вінниці. Він і тепер наполегливо працює з народними театральними колективами Подільщини. Та й увесь художній склад Вінницького музично-драматичного театру ім. М. К. Садовського ще з 50-х років веде велику шефську роботу над самодіяльністю, допомагаючи сільським аматорам опанувати улюблене мистецтво, створювати яскраві вистави і образи, утверджувати активну життєву позицію нашого сучасника. При сприянні професіональних майстрів краєві народні театральні колективи Вінниччини не раз виходили переможцями на республіканських і всесоюзних фестивалях¹. Таке гармонійне поєднання мистецтва театру і праці, як свідчить Ф. Г. Верещагін у статті «Дорогоцінний сплав», сприяє дальшому піднесенню всієї культури на селі, поліпшенню культурного обслуговування хліборобів, зміцнює і всю багатогранну культурно-освітню роботу подільського краю².

У 80-х роках в драматургії сильніше, ніж будь-коли, зазвучала тема села, з'явилися

драми і комедії, де образ трудівника набув реалістично-психологічної завершеності, достовірності. Це, зокрема, «Злива» О. Коломійця, «Регіон» М. Зарудного, «Чотири жінки біля ставу» Ю. Бедзика, «І проросте зерно» В. Врублевської, «Не проспати роси» В. Фольварочного та ін. Ці твори поповнили і репертуар народних театрів та художньої драматичної самодіяльності, вони сприяють зростанню майстерності режисерів, акторів, художників-сценографів народних театрів.

Вже давно склалася традиція під час виїзних спектаклів проводити одно-дводенні теоретико-практичні семінари керівників колективів художньої самодіяльності. Майстри сцени дають вичерпні консультації стосовно ритмопластики, гриму, інших зображально-виражальних компонентів у створенні певного образу, його індивідуальної характеристики. Протягом двох десятиліть практикується й така форма, як участь професіональних митців у спектаклях народних театрів, а це, в свою чергу, сприяє підвищенню виконавської майстерності аматорів. Більше того, такі відомі актори як, скажімо, народні артисти УРСР В. Сироватко, І. Тарапата, А. Овчаренко, Н. Кондратюк часто після вистави переглядають з аматорами всю текстову частину ролі, додатково перевіряють надзавдання персонажа в загальній структурі вистави, виявляють найбільш значимі місця у діалозі з тм, щоб донести їх до глядача вагомо і художньо яскраво.

Якщо це стосується режисерської концепції вистави, то іноді спільно з самодіяльним режисером звертаються до історії постановки п'єси, а найбільше — до праць реформатора вітчизняної сцени К. С. Станіславського та інших видатних майстрів багатонаціонального радянського театру. Ніколи не відмовляючись від попередників, від того, що вже було зроблено іншими режисерами, майстри народних театрів Вінниччини намагаються спрямувати зусилля самодіяльного виконавця до пошуків чогось свого, оригінального у тлумаченні образу.

Особлива увага в народних і самодіяльних театральних колективах Вінниччини

¹ Вінницька правда, 1986, 25 груд.

² Рад. Україна, 1980, 17 трав.

завжди приділяється драматургії народів СРСР, в якій звучить тема братерства і дружби, гуманізму, доброти і життєствердження. У народних театрах і драматичних колективах Могилів-Подільського, Тульчина, Гайсина, Козятини, Мурованих Курило-вель, Калінівки, Жмеринки, Тиврова тільки у 1985 році з успіхом йшли вистави за п'єсами Г. Боровика «Три хвилини Мартіна Гроу», Й. Друце «Іменем землі і сонця», О. Дударева «Вечір», А. Макайонка «Таблетку під язик», Ю. Балтушіса «Співають півні» та інші. Так, вистава «Іменем землі і сонця» Й. Друце (режисер О. Федосов) в місті Іллінох готувалася за участю відомого сценографа заслуженого працівника культури УРСР К. Вітавського, який не тільки допоміг колективу знайти точні зображально-виражальні засоби для розкриття ідеї п'єси — єдність старшого і молодшого покоління, але й чітко визначити надзавдання всієї постановки і кожної діючої особи зокрема³.

У постановках народними театрами Вінниччини драматургії народів СРСР розкривається тема братерської єдності, любові і поваги, водночас розширюються знання і уявлення про життя, побут, духовний світ населення братніх республік. Про це йшлося ще на першій нараді-семінарі секретарів партійних організацій театрів Української РСР, яка відбулася у Вінниці 1979 року і куди були вперше запрошені керівники самодіяльних колективів.

Ця нарада-семинар мала дуже важливе методологічне значення. Серед інших тут обговорювалися питання про досвід роботи партійних організацій Вінницької області по формуванню активної життєвої позиції трудівників села, про надання шефської допомоги колективам художньої самодіяльності, про роботу ради народних театрів і театральних видовищ та досвід шефської діяльності Вінницького музично-драматичного театру ім. М. К. Садовського тощо. Було підведено підсумки шефської допомоги народним театрам і колективам художньої самодіяльності республіки, накреслено завдання і перспективи розвитку, які в своїй більшості нині дістали художньо-матеріальну реалізацію. Тоді була створена перша оперативна республіканська група, куди нині входять провідні режисери, актори, сценографи, драматурги, критики і театрознавці, які постійно виїжджають до народних театрів не тільки для перегляду вистав чи на прем'єри, але й для надання відповідної методично-мистецької допомоги аматорам на місцях.

Проте в народних театрах (і це засвідчує діяльність деяких колективів на Вінничині) існує й тепер чимало невирішених проблем. Серед таких найбільш уразливою залишається підготовка режисерських кадрів, бо це позначається на зростанні майстерності всього творчого колективу.

Підготовка режисерів для народних театрів — одне з головних завдань дальшого розвитку і підвищення мистецького рівня народних театрів і самодіяльних драматичних осередків. Освіта, яку одержують режисери в двох культосвітніх училищах Вінниччини, дає лише початки сценічної грамоти і, безперечно, не завжди задоволь-

няє сучасні вимоги, а в більшості колективів художньої самодіяльності режисери — випускники середніх культосвітніх закладів.

Голова колгоспу села Чукова на Вінничині Герой Соціалістичної Праці Ф. Собитко справедливо скаржився: хоч матеріальна база його артілі міцна і серед трудівників 158 чоловік мають вищу й незакінчену вищу освіту, а керівника драматичного колективу немає, і Будинок культури, гарний, затишний, майже пустує. В селі не чути співів, не побачиш п'єси. Зрештою, й у Вінницькому державному педагогічному інституті ім. М. О. Островського, де є музично-педагогічний факультет, майбутні вчителі могли б факультативно оволодівати суміжною професією — керівника художньої самодіяльності. Це значно полегшило б вирішення проблеми забезпечення села кадрами на культосвітній ниві.

Виходячи з такого становища, на базі музично-драматичного театру ім. М. К. Садовського було організовано постійнодіючий консультативний пункт, своєрідні курси перепідготовки для режисерів народних і самодіяльних театрів Вінниччини. У певні дні місяця (крім літніх) тут читаються лекції, даються методичні поради аматорам.

Не менш важливою в середині 80-х років постала проблема репертуару народних театрів, добору п'єс, особливо сучасних і найбільше тих, де йдеться про героїчну, натхненну працю людей, про творців матеріальних благ, будівників комуністичного суспільства. Багато в цьому плані аматорам допомагають серійне видання п'єс у збірниках «Райдуга», які випускає видавництво «Мистецтво», та альманах «Современная драматургия», що виходить у Москві з 1982 року. У селі Сутискаях Тиврівського району Вінницької області багато хорошого було сказано на адресу видань «Української народної творчості». Аматори також радо зустрічають випуски збірників із новими п'єсами В. Розова, І. Дворецького, О. Гельмана, М. Зарудного, О. Коломійця, Ю. Мушкетика, Ю. Мокрієва, В. Фольварочного, Ю. Бездика, І. Стаднюка, перекладні п'єси авторів країн соціалістичної співдружності, зокрема класиків драматургії К. Чапека, Й.-Л. Караджале, А. Страшири, Б. Нушича, А. Фредро.

До вибору сучасних п'єс аматори Вінниччини ставляться дуже відповідально. Вже виробився певний критерій їх оцінки, а саме: якою мірою вони відображають дійсність, наскільки цікаво і реалістично проникають автори в складні життєві явища й процеси, на якому художньому рівні аналізуються і втілюються основні тенденції часу. Такий підхід закономірний, адже від аматорів нині справедливо вимагають правдивої, ширшої, художньо довершеної передачі подій, фактів, явищ, зображень у п'єсі. Тому в роботі народних драматичних самодіяльних колективів Поділля завжди, як правило, панує самокритичність. Усі вони, як засвідчує Ф. Г. Верещагін, а їх більше десяти, дотримуються одного правила: у мистецтві не можна перемагати раз і назавжди, треба перемагати щоразу, на кожній виставі⁴.

Завдяки повсякденній наполегливій праці, творчим пошукам зростає майстерність

самодіяльних акторів. Кожна нова вистава для них є утвердженням індивідуальних творчих сил і можливостей колективу в цілому. Долаючи перешкоди, черпаючи насагу і натхнення в щоденній праці, з допомогою колег-професіоналів самодіяльні колективи радують своїми творчими здобутками. У їх репертуарі такі відомі твори як «Фата моргана» за М. Коцюбинським, «Біла палатка» І. Стаднюка, «Голубі олені» О. Коломійця, «Таблетку під язик» А. Макайонка, «Тил» М. Зарудного, «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Вовчиха» за О. Кобилянською та ін.

Заслужену славу на Вінничині здобули такі самодіяльні митці, як заслужений працівник культури УРСР М. Пекар, В. Мельничук, В. Гартненко, О. Федосов, Т. Миронова, І. Махнюк, Д. Мельник — про них неодноразово писали критики, театрознавці⁵.

В першому році XII п'ятирічки в області функціонувало 1260 драматичних самодіяльних колективів (разом із шкільною драматичною самодіяльністю), з них 12 удостоєні почесного звання народних, в тому числі ляльковий театр для дітей.

Одну з характерних сторінок розвитку аматорського сценічного мистецтва на Поділлі вписав Гайсинський самодіяльний народний драматичний театр постановкою комедії І. К. Карпенка-Карого «Мартин Боруля». Цей хрестоматійний твір, класичний зразок комедії, дістав у виконанні народних майстрів сучасне тлумачення. Центральний образ старого землероба Борулі, який за всяку ціну хоче вивести своїх дітей у широкий світ освіченими, багатими, виконував заслужений працівник культури УРСР І. Махнюк.

Згодом Ф. Г. Верещагін запросив його виступити у виставі за п'єсою М. Зарудного «Веселка», і самодіяльний актор зумів стати врівень з митцями театру ім. М. К. Садовського. На спектакль приїхав драматург М. Зарудний, був здивований і zachарований виконавцем, подарував йому свою книжку.

У таких зв'язках професіоналів і аматорів народжуються справді довершені спектаклі — і тут прикладом можуть бути недавні постановки театру ім. М. К. Садовського — «Поговір» А. Салинського, «Мурат» А. Шортанова, «Третє покоління» М. Мірошніченка, «Теллий попіл» А. Крима, «Вибір» Ю. Бондарева. Вистави ці створювалися із залученням до репетицій аматорів. Подібна форма співпраці стимулює зріст стильових можливостей самодіяльних виконавців, сприяє удосконаленню майстерності, дає практичний результат.

Коли заходить мова про сучасний репертуар для народних театрів і художньої самодіяльності, то нерідко зустрічаємося з труднощами, про які ще недостатньо пишуть наші театральні критики. Наприклад, у вже згаданому селі Чукові Немирівського району, де самодіяльне драматичне мистецтво побутує ще з дореволюційних часів, трудівники неодноразово висловлювали

прохання знайти їм цікаву, захоплюючу п'єсу про сучасність.

Це ще раз нагадало, що свого часу такі спектаклі, як «В степах України» О. Корнійчука, «Веселка» М. Зарудного, «Фараони» О. Коломійця та ін. будили думку, розкриваючи насушливі питання буття.

Зрештою п'єса для аматорів народного театру з с. Чукова знайшлася — її написав М. Зарудний, називалася вона «Дороги, які ми вибираємо», і питання, підняті в ній, не втратили своєї актуальності й досі.

Та проблема репертуару для народної драматичної самодіяльності залишається складною. Якось на початку 80-х років на Вінничині завітали відомі драматурги — Герой Соціалістичної Праці А. Софронюк і лауреат Державної премії СРСР І. Стаднюк. На їх зустрічі з аматорами йшла мова про проблеми розвитку сучасної багатонаціональної радянської драматургії, згадувалися десятки творів, однак, коли торкнулися одноактної драматургії, дискусія припинилася. Її нині дуже не вистає, а відомі драматурги від малих форм зовсім відійшли, хоч саме на Україні цей жанр має давні стабільні традиції — золотом вписані імена І. Кочерги, Г. Мізона, В. Суходольського, Є. Кравченка, Л. Грохи.

Більше того, скаржилися тоді на Вінничині, якщо іноді й видаються одноактні драми та комедії, то знову ж таки мало творів цього жанру з братніх республік, особливо країн соціалістичної співдружності. У середині 80-х років жодне видавництво України не опублікувало сучасних одноактників зарубіжних авторів, а виходить їх чимало в Болгарії, Чехословаччині, НДР, Польщі, Румунії, Югославії, Угорщині.

Минулого року вінничани внесли пропозицію: однією з премій Українського театрального товариства, що присуджується за досягнення в розвитку критики і театрознавства, відзначити вдалий переклад року. Це активізувало б перекладацьку справу на Україні саме в галузі драматургії.

Особливу повагу заслужив драматичний аматорський театр села Краснопілок Гайсинського району. 42 роки його очолює вчитель Н. Громовий. За цей період самодіяльні митці показали понад 100 вистав, куди входять кращі твори вітчизняної класики і п'єси сучасної радянської драматургії. Неодноразово Краснопільський самодіяльний театр удостоювався почесних нагород, виїздив із спектаклями в навколишні села.

Поруч з ветеранами самодіяльного сценічного мистецтва підрастає й молодь. Усі вони об'єднуються в творчі колективи, яким під силу сценічна інтерпретація найскладніших драматургічних творів.

Отже, театральна художня самодіяльність Вінниччини в дванадцятій п'ятирічці оновлюється, і хоч вимагає ще мистецької допомоги, та одночасно засвідчує свою ідейно-організуючу та естетичну силу по вихованню широких мас трудящих.

Л. І. БАРАБАН

Київ

⁵ Вінницька правда, 1983, 19 черв.; там же, 1983, 5 черв.

⁴ Рад. Україна, 1980, 17 трав.
Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3

⁶ Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3

³ Див.: Вінницька правда, 1983, 19 черв.

КІНОПОВІСТЬ О. П. ДОВЖЕНКА «ЩОРС»
У ПОЗАКЛАСНОМУ ЧИТАННІ

Для позакласного читання кіноповість О. П. Довженка «Щорс» програмою не передбачена. Тим часом з погляду військово-патріотичного виховання, формування високих якостей особистості майбутнього воїна радянських Збройних Сил, значення цього твору надзвичайно важливе.

Зосереджуючи увагу учнів на яскравих образах і прикладах безмежної любові до рідного краю, самовідданого служіння Вітчизні, вчитель тим самим виконує одну з найважливіших своїх функцій — функцію наставника-патріота.

Кіноповість «Щорс» справляє на школярів особливо сильне враження. Бо цей твір доносить до нашого сучасника незабутні події 1918 року на Україні, розкриває героїчні сторінки у боротьбі повсталіх трудящих мас проти своїх запеклих ворогів, утверджує завоювання Великого Жовтня, звелнчує дружбу народів.

Обговорення кіноповісті учнями слід провести і в зв'язку з наближенням славного 70-річного ювілею нашої Вітчизни.

Перш, ніж розпочати урок, слід запитати, чи всі учні прочитали кіноповість, чи дивилися вони створений О. Довженком однойменний фільм. Два-три учні підготують короткі розповіді про життєвий і творчий шлях автора. Вчитель нагадує, що О. П. Довженко в 1919—1920 роках працював викладачем школи при штабі 44-ї щорсівської дивізії. Обидва були не тільки однолітками (Довженко 1894 року народження, Щорс — 1895-го), а й земляками. Від м. Щорс (колишній Сновськ) на Чернігівщині, де народився легендарний герой громадянської війни, до Сосниць, батьківщини Довженка, — рукою подати. Та головне, що обох єднала глибока відданість справі революції, будівництва нового життя, осяяного високими, світлими ідеалами великого Леніна.

Вражаючий вплив кіноповісті на почуття читачів, блискуча єдність змісту і форми, достовірна історико-революційна основа, чіткість у змалюванні персонажів мимоволі викликають аналогії з відомою повістю Д. О. Фурманова «Чапаев». Але як

що герой Фурманова — носій селянських анархічних звичок, вимагав над собою опіки політкома-більшовика, то герой довженківської повісті сам по собі — виразна, цілком сформована постать бойового командира, бійця, комуніста, стратега, політика.

«Щорс» — не тільки бойова біографія активного учасника громадянської війни, а твір про народ, який піднявся на боротьбу за своє соціальне й національне визволення.

На тлі цієї героїчної боротьби й зображено могутню постать Щорса, народного полководця, члена Комуністичної партії, який особисто знав В. І. Леніна і постійно керувався його вказівками, через що ім'я Леніна звучить у творі як найвищий авторитет, як символ єдності двох братніх народів — українського і російського.

Кіноповість виховує в учнів глибоку полум'яну віру в торжество ленінських ідеалів, любов до свого народу й Вітчизни, викликає роздуми про буремні революційні літа, про тяжкі дні боротьби з ворогами внутрішніми і зовнішніми, формує громадянина, патріота, збагачує не тільки історичною пам'яттю, але й високими переживаннями, перетворює пам'ять і почуття співпережитого в невід'ємну частку їх духовного світу, допомагає глибше збагнути зв'язок часів.

Розповіді учнів про Довженка-письменника коментує й доповнює вчитель. Для цього варто скористатись біографічним романом С. П. Плачинді «Олександр Довженко» (1980). Слід наголосити, що О. П. Довженко був співрежисером фільму «Вася-реформатор» і режисером фільмів «Ягідка кохання», «Сумка дилкур'єра», «Арсенал», «Земля», «Іван», «Аероград», «Щорс», «Мічурін», яскравих документальних стрічок, автором драматичних творів «Потомки запорожців» та «Життя в цвіту». Як письменник, він створив «Зачаровану Десну» і «Поему про море», оповідання «Перемога», «Стій, смерть, зупинись!», «Матін», «Ніч перед боем» та інші. Як публіцист, — статті «Радянська людина — прекрасна», «Ворог буде розгромлений», «Душа народу непо-

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3



М. М. Маловський. Портрет О. П. Довженка. Туш, перо. Київ. 1987.

доланна», «Дивіться, люди!», «Велике товариство».

В українській радянській літературі Олександр Петрович став зачинателем жанру кіноповісті, що є різновидом сценарію, написаного з врахуванням специфіки кіно, і водночас твором словесного мистецтва.

Кіноповість «Щорс» — класичний зразок цього жанру. Робота над нею тривала не один рік. Перший варіант був завершений наприкінці 1936 року, остаточний опубліковано в 1949.

Твір цілком самостійний у художньому плані. Він романтичний, масштабний. Персонажі яскраві, глибоко індивідуалізовані. Авторські відступи поетичні, іноді містять слушні поради щодо кращого виконання ролей акторами. Тут є багато влучних характеристик, афористичних висловів і зворотів, майстерно виписаних діалогів, бенкетних, зворушливих сцен, взятих з народного життя.

Все це заохочує учнів працювати над текстом твору, вдумливо аналізувати його. На уроці можуть бути прочитані й виписані учнями уривки, які викликали в них особливо глибокі переживання. Після стислого переказу змісту доцільно перейти до бесіди про головних героїв, насамперед про Щорса.

Микола Щорс не тільки доблесний воїн і командир. Це людина, яка, ведучи за собою маси, краще й далі інших бачить. Тому і мріє про мирне життя, перетворення нашої Батьківщини в квітучий сад, про той жаданий час, коли з синиці століть повстануть всі його бойові побратими і пройдуть «могутнім строем, повним урочистого ритму й краси, тверезі, хоробрі,

без лайки, без підлабузництва і зрадництва», пройдуть «за Леніном, достойними, простими товаришами».

Щоб відповідно спрямувати роботу учнів над текстом, учитель пропонує виконати самостійні завдання:

Як змалює О. П. Довженко портрет Щорса? («Середнього росту, сухий, навіть трохи тендітний двадцятидвохлітній юнак, з русою акуратною борідкою, яка, на перший погляд, навіть старіла його», «З маленьким браунінгом біля пояса». «В шкрянній тужурці»). В його очах легка іронія. В тихому голосі явна насмішка. Та враз все в ньому змінюється. Він стає грізним, коли серце виповнюється болем за людей, які зазнають наруги. Голос дзвенить, як метал, очі блискають гнівом. Він схвилюваний і весь іскриться радістю, коли справжнє революційне діло перемагає. А в особливо відповідальні хвилини, здається, «не говорить, а горить і слова його розлітаються, наче іскри». «Він прекрасний у всіх своїх діях»).

Визначить головні риси, найбільш властиві Щорсу (сміливість, безстрашність, палка відданість Батьківщині, партії, Леніну, готовність будь-якої хвилини до дії, до боротьби; глибока ненависть до ворогів, до рабства; велика сила волі і влади над собою; безпощадність у боротьбі з дезертирами, зрадниками, грабійниками, з анархією на радянській землі; прагнення засадити землю садами, уміння переконувати, прощати, гуртувати людей, виховувати їх особистим прикладом; високе розуміння і відчуття справжнього бойового товариства. У бійців «завжди черпав він силу й віру в перемогу»).

Як ставилися до Щорса повсталі, народна маса, Боженко, інші бойові його сподвижники?

Чому Щорс палко любив Боженка і з недовір'ям ставився до інспектора штабу армії Вурма?

Дайте портретну характеристику Боженка («Батько був дужий, горластий і безмежно хоробрий»; з «хитрим допитливим поглядом»; «в кожусі, в шапці»). Він багато в чому нагадував образи билинних богатирів. Через це Щорс називає його партизанським Іллею Муромцем, повстанці — батьком, а помначштабу — Тарасом Бульбою).

Які найхарактерніші риси Боженка вам сподобались? (Вірність революційній справі, вміння задавати тон ділу, бути в гущі людей і служити виразником їх інтересів; невичерна любов до простої людини і глибока ненависть до ворогів; мудрість, вміння завжди ставити суспільні інтереси вище власних, тонке розуміння і почуття гумору, тверда рішучість жити й боротись для революції, а не для чина).

Що ріднить його із Щорсом?

Під час обговорення кіноповісті дев'ятикласники чіткіше усвідомлять суть революції, яка згуртувала в лавах своїх захисників незліченну повстанську масу, і те, що головною організуючою силою повсталих були більшовики.

Окремими самостійними завданнями можуть бути для учнів також питання про те, як показано в кіноповісті повсталий народ, підлітків і дітей трудящих, як розкриті образи ворогів, якими гумористичними та романтичними засобами образності користується автор, яку роль відіграють картини природи, народні пісні тощо.

Письменник майстерно описує переможну ходу повсталих, їх нестримне прагнення до визволення рідної землі від ворогів. Сама природа в цих епізодах гармоніє з людиною. Але війна є війна. Вона порушує гармонію, руйнує природу.

З приходом окупантів тривожна тиша огортає всю землю: «Ніч. Синє небо вкрили зорі. Тільки під зорями,— пише Довженко,— ніде вже не співали— ні в місті, ні в селі». Довгі колони кайзера Вільгельма топчуть український хліб, біля палаючих стріх печуться вишні й сливи. Сіє тривогу кулеметний стукіт над «прикордонною» річкою Гордіівкою.

До природи, до її таємниць сповнені особливого інтересу щорсівці: «— Говорять, приміром, бога нема. Природа. Ну, а природу, її ж хтось створив. Значить, воно щось, очевидно, є»,— в коротку годину перепочинку між боями міркує Василь Титаренко. До природи богунці звертаються і в найбільш відповідальні хвилини свого життя. У розпалі бою Черняк несподівано бачить, як у небі летять журавлі. За побажанням Петра Чижя, який перебуває в розвідці, кричить деркач у лузі, падає зоря з неба.

Проте справжня гармонія природи і людського суспільства,— за твердим переконанням Щорса,— можлива лише після війни, після того, як завершиться революція. Бо тільки тоді «заживуть люди-брати на землі». Тільки тоді «тихими вечорами, та зоряними ночами де-небудь під Черніговом, над чарівною нашою Десною будуть

співати інтернаціональні хлопці з дівчатами». Тільки тоді «всі краї будуть теплі». Тільки тоді на радість людям-братом можливе здійснення найпрекраснішої прадідівської мрії — «всю землю засадити садами».

О. П. Довженка особливо хвилювала доля молодого покоління. І він показує, з якою симпатією діти ставились до повсталих. Вони активно супроводжували Богунський полк, що вирушав на братання з німецькими солдатами; дружно оточували трибуну, з якої виступав Щорс, а найбільш сміливі розмістились навіть на ній біля ніг командира. Вони втручалися в промову Щорса, виявляючи свою згоду й незгоду з його словами. Іх з гордістю несуть щорсівці на руках, вступаючи в Київ. Вони — майбутня зміна бійцям-ленінцям, зміна, яку не може вбити війна, бо іх «видимо-невидимо». У них немає школи. Революція ще не встигла її відкрити. Зате є добрі вчителі, носії високої ленінської правди. І серед них — Щорс. Ось чому вони й звертаються до нього з проханням: «Дядьку, візьміть і нас на війну», а на його запитання, чи будуть Петлюру бити, відповідають хором: «Будемо, дядьку, будемо!» Нав'язана ворогами війна позбавила дітей можливості вчитися. У багатьох не стало батьків. Вони погано вдягнуті. На них «дідівські важкі шапки, мокрі валянци», всяке інше лахміття. Однак війна не забрала в них головного — глибокого дитячого оптимізму. Діти радіють весні, теплу, визволенню, захоплюються бойовою славою щорсівців, їх подвигами, рівняються на них, беруть з них приклад, готуються бути такими ж воїнами, як і дорослі. Такими, як шістнадцятирічний богунець — кулеметник Павло Радецький і його ровесниця — комісар Маруся Базарова, яка гине «в самій гущавині бою».

Читання кіноповісті «Щорс» подекуди вимагатиме вчителевих коментарів. Зокрема, особливої уваги заслуговують такі рядки: «Палало село. Шматки розірваних снарядами, полум'яних стріх вибухали високо вгору і розліталися червоними птахами в димному небі. Тисяча сірих гречкосіїв — батьків і матерів майбутніх Кошових, Степаненків, Гнатенків і Ангеліних — стояли перед гетьмансько-німецькими кулеметами».

Хто вони — Кошові, Степаненки, Гнатенки, Ангеліни?

Щоб розкрити історію цих узагальнень, треба звернутись до історично-конкретних імен. Адже це імена людей, народжених і вихованих нашим радянським ладом, чий трудові звитяги сягнули золотих вершин у роки довоєнних п'ятирічок. Учителю нагадає, що свою кіноповість Олександр Петрович розпочав писати в 1935 році. А це збіглося в часі з народженням важливих патріотичних рухів на Україні, правофланговими яких були Г. Д. Кошова, М. В. Гнатенко, П. М. Ангеліна, О. Т. Степаненко.

При обговоренні кіноповісті інтерес учнів викличе й використання письменником пісні, зокрема народної й літературного походження. В числі народних — «Ой коні, коні-ведмеді», «Кучерявий вознич...», «Засвистали козаченьки», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Світи, світи, місяцю...», «Ой на горі та жінці жнуть». Серед пісень літературного походження — «Реве та стогне

Дніпр широкий» і «Заповіт» Т. Г. Шевченка та «Звідки ж ви, хлопці, зброя в вас ясна» А. С. Малишка.

Пісні щорсівці гордо співають, ідучи в наступ на Семипілкн, вирушаючи в похід на Здолбунів, вступаючи в Київ, у село Високе, мріючи про мирне життя після війни, коли вся земля куля руками трудящих буде перетворена в квітучий сад.

Проте пісня супроводжує в кіноповісті не тільки звитяжні справи бійців революції. Повсталі співають, як засвідчує епізод смерті Боженка, і в години прощання зі своїми бойовими товаришами. Пісня допомагає їм у найтяжчі моменти життя.

Пісні немає лиш там, де землю плондрює ворог, бо ворог трудової людини — ворог і її пісні. Стара Прокопенчиха з сумом говорить своєму чоловікові: «Вдень страшно, а вночі смутно. Вийдеш у двір — ніде ні пісні тобі, ні голосу...».

На закінчення учні можуть послухати грамзаписи пісень, які використано в кіноповісті, обмінятися враженнями про кіно-

фільм «Щорс». Слід розповісти і про вшанування пам'яті талановитого начдива радянським народом.

Добре було б виготовити і показати карту бойових дій щорсівців, ознайомитись із зібраними під час походу по щорсівських місцях матеріалами.

У Сосницькій середній школі ім. О. П. Довженка (на Чернігівщині) учні записують також розповіді про колишніх богунців.

Підсумовуючи розмову про твір, учитель підкреслить, що кіноповість і фільм О. П. Довженка «Щорс» звеличують революційний народ, славлять людей, які боролись за волю, за світлу народну долю, які віддали заради майбутнього свою молодість. Ці люди — великі герої. Вони хоробро боролись за невмирущі ленінські ідеї. Вони були патріотами, які глибоко ненавиділи рабство, як смерть, і любили революцію, як життя.

В. М. ПРИГОРОВСЬКИЙ

Ніжин



Курінь.
С. Макиївка Носівського району
Чернівецької обл.
З експедиційних малюнків С. М. Музиченка.
1964.



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

ПОРТРЕТИ ПЕНЗЛЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА У ВОЛОГДІ

Така адреса образотворчої спадщини Т. Г. Шевченка була виявлена майже випадково. Гортаючи травневий номер журналу «Старые годы» за 1914 р. натрапили на прізвище художника в статті «Виставка художественной старины в Вологде», підписаній криптонімом С-ъ. У ній вказувалося: «Навесні поточного року Північним гуртком любителів красних мистецтв... була організована невелика виставка місцевої художньої старовини... Відзначимо деякі з виставлених речей: у відділі живопису... кілька підписних портретних акварелей роботи Покровського (1838—1840 рр.), Зайцева (1849 р.), Шевченка (1837 р.) і А. Соколова (1849 р.) — власн. В. Н. Васильєва, Н. А. Волкова і Е. А. Пастухової...»¹.

Поза всяким сумнівом мова йшла про невідомий твір Т. Г. Шевченка. В той час у Вологді не могли виставлятися портрети митця, датовані 1837 роком. Один з них — «Портрет невідомого» (свого часу помилково названий «Портрет Є. П. Гребінки») належав петербурзькому власнику великого зібрання мистецьких творів сенатору Є. Є. Рейтерну, а другий «Портрет К. Абази (?)» — харківському журналісту К. М. Бич-Лубенському, авторові кількох статей про Т. Г. Шевченка, надрукованих у місцевій газеті «Утро» за 1911 рік. Останній твір був у 1929 р. придбаний Інститутом Тараса Шевченка Наркомосу УРСР. В запису Т. Г. Шевченка в «Журналі» 7 листопада 1857 р. довідуємося про виконання ним у 1837 р. в Гатчині портрета нареченої кірасирського юнкера Демидова, що з часом загубився.

Пошуки «вологодського портрета» тривали. З перших зустрічей із співробітниками обох обласних музеїв — краєзнавчого і картинної галереї — стало зрозумілим, що цікавий для нас факт протягом десятиріч загубився в історичних подіях і проблематичі культурного будівництва краю. Проте плідна діяльність Північного гуртка аматорів мистецтв, що діяв у Вологді 1906—1919 роках і організував кілька художніх

виставок, привертає і сьогодні увагу місцевих мистецтвознавців.

У бібліотечі Вологодського краєзнавчого музею люб'язно запропонували «Звіт про діяльність Північного гуртка любителів красних мистецтв. З 1-го жовтня 1913 р. по 1-е жовтня 1914 р.». З даного документу маємо досить повне уявлення і про діяльність гуртка і влаштовану ним 1914 року виставку. На ній були представлені твори художників Петрограда і Москви, прихильників різних тогочасних течій російського мистецтва. «Вперше при виставці гуртка був влаштований у звітному році відділ художньої старовини... Відділ старовини був організований за задумом Г. К. Луккомського... Гурток звернувся до ряду осіб з проханням подати на виставку наявні у них предмети художньої старовини... Містився відділ старовини в окремій кімнаті. Серед експонатів (№ 172) були: картини, мініатюри, бронза, фарфор, хрусталь, вишивки і мереживо. Був виданий окремий каталог, в якому майже всі речі були датовані»².

Тепер треба було шукати каталог відділу старовини, дізнатися, кому саме належав твір Т. Г. Шевченка. Каталог основної частини V виставки зберігся у Вологді в кількох примірниках. Але, на жаль, для з'ясування нашого питання він нічого не давав. Потрібен був каталог художньої старовини. В бібліотеках обох музеїв та в обласній його не виявилось. На допомогу прийшли співробітники Вологодської картинної галереї. З каталогом «Відділ художньої старовини. Північний гурток любителів красних мистецтв» була надана можливість познайомитись з приватного зібрання. В кількох рядках цієї маленької книжечки (всього 16 сторінок) зберігається неочіненна інформація, що вже збагатила наше уявлення про спадщину Т. Г. Шевченка-художника і в майбутньому, не

² Отчет о деятельности Северного кружка любителей изящных искусств. С 1-го октября 1913 по 1-е октября 1914 г. — Вологда, 1916. — С. 9—10.

включено, розкриє ще одну з її сторінок. У каталозі читаємо: «27. Чоловічий портрет (акв.). Роб. Шевченка (1837 р.), зіб. В. М. Васильєва. 28. Жіночий портрет (акв.) Роб. Шевченка (1837 р.), зіб. В. М. Васильєва»³. Отже, не один, а два портрети — чоловічий і жіночий, що належали «В. М. Васильєву».

Згідно каталога, на виставці (крім шевченкових портретів із зібрання Васильєва) експонувалося ще 15 творів, тому було перевірено кілька томів «Приходних документів» Краєзнавчого музею. Сподівалися знайти дані про надходження до музею експонатів від Васильєва, проте їх не виявилось. Та дізнатись якомога більше про власника твору, як у цьому вже не раз пересвідчилились, досліджуючи образотворчу спадщину Т. Г. Шевченка при підготовці нового академічного видання його творів, має надзвичайно велике значення.

Хто ж такий Васильєв? Гортаємо місцеву газету і знаходимо: «Нова дума... складається з таких гласних... Васильєв Володимир Миколайович, член вологодського окружного суду»⁴. В обласному архіві знайдено широкую інформацію, що дає можливість відтворити повну біографію В. М. Васильєва. А вона, в свою чергу, накреслює перспективу дальшого пошуку до імовірного встановлення портретованих і самих портретів.

Отже, на виставці, влаштованій у приміщенні Дворянського зібрання, експонувалися два портрети роботи Т. Г. Шевченка. Виставка, що функціонувала з 9 по 25 березня 1914 р., стала помітним явищем у культурному житті міста. Газета «Вологодский листок», починаючи з 6 березня, щодня на першій сторінці вміщувала велике рекламне оголошення про виставку, розповідала своїм читачам про її відкриття та відвідування. Зокрема, 20 березня повідомлялося: «З дня відкриття виставки її відвідало близько 2000 чоловік»⁵. До ві-

³ Отдел художественной старины. Северный кружок любителей изящных искусств. — Вологда, 1914. — С. 4.

⁴ Вологодський листок, 1913, 29 черв.

⁵ За даними «Отчета о деятельности Се-

дома публіки, яка не встигла ще побувати на виставці, повідомляємо, що виставка триватиме тільки до 25 березня і в цей день буде закрита. Виставку відвідують екскурсії учнів різних навчальних закладів, як середніх, так і нижчих. Учні останніх допускаються на виставку безкоштовно»⁶.

З архівних документів жандармського управління дізнаємося, що 18 березня виставку відвідали заслані до Вологди М. І. Ульянов з матір'ю і побули в її залах понад півтори години.

У цій газеті вміщено ще п'ять статей про виставку. В рецензії N.N. «Історична кімната на вологодській виставці 1914 року» (25 березня) читаємо: «З десятка маленьких інтимних портретів тонкої роботи відзначимо невелику частину. Портрет П. М. Зубова — суворий пофіль владного старого. Дві тонкі за технікою акварелі pendant (№№ 28 і 29) з підписом: «1837 Шевченко»...⁷. Крім самого факту позитивної оцінки ранніх творів Т. Г. Шевченка, одержуємо цінну інформацію про те, що розшукувані портрети парні.

І ще один факт, що розширює географію експонування творів Т. Г. Шевченка, вдалось знайти в задуваному «Звіті про діяльність Північного гуртка...» та «Временнике» (Видання Північного гуртка любителів красних мистецтв)⁸. Дізнаємося про заснування в квітні 1913 р. Архангельського гуртка аматорів мистецтв, його звязки з Вологодським, їх спільну участь в організації V виставки у Вологді, по закінченні якої «усі картини були переправлені «Архангельському гуртку» для влаштування виставки в Архангельську»⁹.

І. М. ВЕРИКІВСЬКА

Київ

верного кружка...» (с. 11) виставку загальною відвідало 4329 чол.

⁶ Вологодський листок, 1914, 20 берез.

⁷ В каталозі вони вміщені під номерами 27 і 28.

⁸ Див.: Отчет о деятельности Северного кружка... с. 7; Временник, 1916. — С. 121—122.

⁹ Там же.

¹ Старые годы, 1914, май.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ЕТНОСОЦІОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ СПОСОБУ ЖИТТЯ

Орлов А. В. Процессы интернационализации советского образа жизни: (Этносоциальные аспекты).

К.: Наук. думка. — 1986. — 247 с.

Монографія знайомить читачів з актуальними для розвитку нашої багатонаціональної країни проблемами інтернаціоналізації радянського способу життя. Крізь призму інтернаціоналізації в ній висвітлюється розвиток важливих сфер життєдіяльності людини — трудової, суспільно-політичної, сімейно-побутової та культурної, включаючи організацію й проведення дозвілля. Дослідження виконане на стику етнографії й соціології, а тому основна увага зосереджується на аналізі етнічних змін у конкретних соціальних групах та особливостях соціальних процесів у різних етнічних середовищах, розкритті явищ міжетнічної взаємодії, взаємопов'язаних з процесами інтернаціоналізації.

Виходячи з основоположних ідей класиків марксизму-ленінізму, матеріалів XXVII з'їзду КПРС та нової редакції Програми партії, автор дає визначення сутності соціалістичного типу інтернаціоналізації, способу життя, специфіки загальноетнографічного підходу до вивчення цих явищ, висвітлює співвідношення й взаємозв'язок таких важливих категорій, як «культура» і «спосіб життя», «національне» та «інтернаціональне», «соціальне» й «етнічне».

Філософсько-методологічні настанови рецензованої книги тісно пов'язуються з аналізом емпіричних даних етносоціологічних обстежень, що забезпечило можливість дослідити глибинні шари міжетнічної взаємодії різних національностей, з'ясувати особливості національних процесів у виробничій діяльності й духовному житті сучасного населення Української РСР, національно-регіональну багатоманітність вияву спільного в процесах інтернаціоналізації.

Позитивною якістю монографії є нове осмислення порушених у ній питань. На відміну від традиційного підходу, коли дослідження проводилися в межах однієї національності чи республіки, автор розглядає комплексно процеси інтернаціоналізації способу життя соціально-етнічних груп стосовно трудового колективу та сім'ї, міста й села України, порівнюючи їх з іншими республіками. Внаслідок цього аналіз проб-

лемн виводиться на більш високий шабель узагальнення, а важливі аспекти складного і досить багатогранного процесу інтернаціоналізації набувають цікавого і всебічного висвітлення.

Основу широкої фактологічної бази монографії становлять матеріали багаторічних експедицій та етносоціологічних обстежень українців, росіян, білорусів, молдаван, болгар та представників інших національностей, які проживають на території України. Вони здійснювалися за програмою дослідження національних відносин й радянського способу життя, в руслі реалізації Всесоюзного дослідницького проекту «Оптимізація соціально-культурних умов розвитку та зближення націй в СРСР» й міжреспубліканського дослідження «Українсько-молдавські етнокультурні взаємозв'язки в період соціалізму». В монографії також викликані й дані Всесоюзних переписів населення, статистичних щорічників, документи державних установ тощо.

Велика увага приділяється розкриттю методичних принципів, інструментарію, проектуванню вибірки стосовно виконаних автором етносоціологічних обстежень. Наведені в книзі таблиці, розрахунки коефіцієнтів варіації, індексів подібності й сталості, не лише дозволяють оцінити спільне та особливе в побутуванні соціальних і етнокультурних явищ, але й допоможуть ученим при розробці проблем сучасного соціального життя, побуту та культури багатонаціонального населення різних регіонів нашої країни.

Варто відзначити й такий позитивний бік дослідження, як історизм у підході до розгляду порушених проблем. Завдяки зіставленню видів і форм сучасної життєдіяльності з їх станом у 20—30-х та 50-х роках, а також наявності більш давніх історичних ретроспекцій щодо конкретних явищ, А. В. Орлову вдалося рельєфніше і наочніше виявити особливості розвитку способу життя соціально-етнічних груп населення Української РСР в 60—80-ті роки, детальніше показати хід його інтернаціоналізації.

Особливе місце в монографії відводиться висвітленню впливу розвитку соціальної структури націй, етнічних груп на зближення життєдіяльності етносів, процеси міжетнічної інтеграції. На матеріалах переписів населення та етносоціологічних обстежень детально висвітлюються соціальні зміни в заняттях й соціально-культурному обличчі національностей УРСР, простежується підвищення питомої ваги корінної національності в робітничому середовищі та серед інтелігенції при одночасному посиленні поліетнічності в їх складі, що веде до вирівнювання соціальної структури етнічних груп в республіці, розширення діапазону міжетнічної інтеграції.

На основі аналізу змін у соціально-культурному обличчі національностей переконливо показано, що саме характер і конкретний зміст трудової діяльності впливає вирішальним чином на соціальну, суспільно-політичну та культурну активність різних соціально-професійних груп, диференцію етнічних спільностей за показниками рівня освіти, кваліфікації тощо. При цьому з'ясовується, що в сучасних умовах національна приналежність опитаних, їх етнічне середовище не роблять детермінуючого впливу на трудову й позавиробничу життєдіяльність населення, задоволення його соціальних запитів.

Значне місце в книзі відводиться аналізу змін у життєдіяльності сучасної сім'ї, що розглядається як мікросередовище етносоціальних процесів. На значному фактичному матеріалі автор простежує відображення в сім'ї сутнісних характеристик соціалістичного способу життя, прагне з'ясувати зворотній зв'язок між родиною і вдосконаленням способу життя. Саме під таким кутом зору висвітлюються зміни в чисельності, соціально-демографічному та етнічному її складі, демократизація внутрішніх стосунків, явища ендогамності та міжнаціональної шлюбності, ставлення різних категорій обстежених до міжнаціональних контактів, взаємозв'язок етнокультурних елементів традиційної та нової сімейної обрядовості, інтеграційні процеси та етнічна своєрідність побутової культури сучасної родини. При аналізі цих явищ автор порівнює дані України з іншими союзними республіками, наголошуючи на відмінності процесів, які відбуваються в сфері сім'ї за

соціалізму та в буржуазному суспільстві. Не лишаються осторонь і проблеми, що постають на шляху дальшого вдосконалення життєдіяльності сім'ї та родинно-побутових стосунків у нашій країні. Проте ці проблеми, за винятком нерівномірності розподілу домашньої праці, побутової переважності більшості працюючих жінок, модернізації ряду традиційно-побутових уявлень, подаються нерідко в констатативному плані. Заслуговує на увагу й така гостра на сьогодні проблема, як підвищений процент розлучень. Причому вона цікава також у ракурсі порівняння стабільності однонаціональних і міжнаціональних шлюбів.

У розділах, присвячених суспільно-політичній та культурній життєдіяльності, А. В. Орлов глибоко характеризує громадську активність трудящих, якісно-кількісне зростання культурного середовища життєдіяльності городян і сільських мешканців, конкретні заняття та прилученість до культури різних етносоціальних груп населення України, простежує процеси все ширшого виходу духовної культури етносів за вузьконаціональні рамки, а також розкриває проблеми вдосконалення цих сфер життя. На статистичному матеріалі, даних етносоціологічних опитувань висвітлюється відсутність на сьогодні істотних відмінностей між національностями в таких соціально-однотипних навичках споживання культури, як перегляд телепередач, читання газет і журналів, відвідування кінотеатрів і клубів, навчання й підвищення кваліфікації тощо. Водночас більш детальне розкриття культурної активності в її соціальній диференційованості дозволило б автору глибше висвітлити процеси в духовній сфері побутової культури населення республіки. Монографія, на наш погляд, виграла б, якби більше уваги було приділено розглядові такого інтернаціоналізованого явища, як громадська обрядовість.

Ці зауваження, однак, не знижують наукової вагомості рецензованої монографії. Написана на високому науковому рівні, з широким спектром досліджених проблем, багатим фактичним матеріалом, вона засвідчує новий крок у вивченні проблематики радянського способу життя.

В. К. БОНДАРЧИК, І. М. БРАІМ
Мінськ

ПУТІВНИК ЗАПРОШУЄ ГОСТЕЙ

Байрак Я. М., Федака П. М. Закарпатський музей народної архітектури та побуту // Путівник, Ужгород: Карпати. — 1986. — 130 с.

Музей-скансен в Ужгороді — один з найперших у республіці. Його відкриття в 1970 році було приурочене до святкування 25-річчя воз'єднання Закарпаття з Радянською Україною. На сьогодні тут експонується шість садіб, сім хат, церква, корчма, школа, кузня, водяний млин, сукновальня, валило, придорожній каплиця та пасіка. На жаль, поки що в музеї більшість хат показані не в комплексах, а окремо, хоч у минулому це був єдиний житлово-виробничий комплекс.

Першим «новоселом» у музеї стала курна бойківська хата з села Гукливого Воловецького району. Це один з найпоширеніших типів бойківського народного житла, характерною особливістю якого є те, що житлове приміщення знаходиться між сіними і коморою. Зруб складений з кругляків, з'єднаних на кутах в «простий замок». Помітною ознакою всіх бойківських хат є високі чотирисхилні дахи.

Другий досить поширений на Бойківщині тип житла репрезентує довга хата з с. Гус-

ного Великоберезнянського району. У цій будівлі під одним дахом знаходяться всі житлові й господарські споруди.

До цінних пам'яток будівництва належать хати з низовини та передгір'я — із с. Оріховців Ужгородського і Стебників Хустського районів.

Найдавніший архітектурний експонат музею — хата XVIII ст. з с. Тибава Свалівського району. Дослідники вважають, що саме в ній народився відомий історик, філолог, етнограф Болгарії Ю. І. Венелін-Гуда (1802—1839). Стіни будівлі рублені з дрібного кругляка і обмазані всередині та ззовні тонким шаром глини. Споруда становить архітектурну цінність.

Великий інтерес у відвідувачів до замкненого двору — гуцульської гради з с. Лазещини Рахівського району. Це цільна споруда, де житло, господарські будівлі та висока загорожа конструктивно ув'язані в фортечний комплекс. Неподалік розташувалося угорське житло із с. Вишкова Хустського району, та румунське із с. Середнього Водяного Рахівського району.

Про ці та інші об'єкти розповідається в новому путівникові, який підготували фахівці-етнографи Я. М. Байрак та П. М. Федака. Це вже третє його перевидання. Від усіх попередніх він відрізняється високою науковістю опису експозиції, висвітленням побуту населення цього краю і оформленням. Особливої уваги заслуговує розділ «Етнографічна характеристика населення Закарпаття», в якому дано глибоку харак-

теристику українського населення краю та етнічних груп — угорців і румун. Цінні також матеріали про народну архітектуру окремих етнографічних груп українців (бойків, лемків, гуцулів, долинян. Не менш цікаві розділи «Громадські споруди», «Будівлі господарсько-промислового призначення».

Уперше на Україні до таких видань експонати подано в креслениках. Це є цінною знахідкою авторів і видавців. Лише можна пошкодувати, що в планах не дається пояснення назв приміщень. Разом з малюнками такий ілюстративний матеріал допоможе читачеві краще зрозуміти архітектуру тих чи тих пам'яток. Окрім того, вони роблять видання більш академічним.

У путівнику вміщено цілий ряд цікавих кольорових фото, на яких показані архітектурні експонати, інтер'єри окремих приміщень, виробничі процеси, виступи фольклорно-етнографічних колективів області на території музею. Для відвідувачів у путівнику дається чітко розроблена схема розміщення архітектурних експонатів, план музею в цілому.

Текстовий та художній матеріали, позначені високою науковою і поліграфічною якістю, роблять путівник цінним не тільки для відвідувачів, але й фахівців, він є прикладом для підготовки подібних видань для інших профільних музеїв республіки.

А. Г. ДАНИЛЮК

Львів



ЗАСІДАННЯ РАДЯНСЬКОЇ СЕКЦІЇ МІЖНАРОДНОЇ КОМІСІЇ СЛОВ'ЯНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ ПРИ МІЖНАРОДНОМУ КОМІТЕТІ СЛАВІСТІВ

16 жовтня 1986 року в Ленінграді відбулося засідання радянської секції Міжнародної комісії слов'янського фольклору при Міжнародному Комітеті славистів, яке відкрив голова МКСФ проф. В. Є. Гусев. Присутні вшанували хвилиною мовчання пам'ять видатного радянського фольклориста О. І. Дев, який помер у серпні минулого року.

На засіданні було виступило звіт голови Комісії В. Є. Гусева про роботу МКСФ після IX Міжнародного з'їзду славистів. Доповідач інформував про те, що робота МКСФ протягом звітного періоду набула нових організаційних форм. У країнах, представлених у Комісії, створено національні секції, діяльність яких координує Бюро МКСФ.

Комісія складала і розіслала в основні фольклористичні центри робочу Програму на період до X Міжнародного з'їзду славистів (1988 р.). У цьому документі пропонується приділити особливу увагу таким напрямкам наукових досліджень: Реконструкція давньослов'янської духовної культури; Порівняльне вивчення історичного розвитку фольклору слов'янських народів; фольклор пограничних (лімітрофних) районів розселення слов'ян; Поетика фольклору слов'янських народів; Сучасні процеси у фольклорі слов'янських народів і розвиток фольклоризму; Історія слов'янської фольклористики. У рамках радянської секції МКСФ розробляються всі названі напрямки.

У Програмі вказується, що першочерговими практичними завданнями фольклористики на сучасному етапі МКСФ вважає: 1. Укладення фольклористичних бібліографій; 2. Підготовку реєстрів слів і словників фольклористичної термінології слов'янськими мовами; 3. Укладення антологій і хрестоматій слов'янського фольклору; 4. Укладення каталогів фольклорних текстів (за жанрами); 5. Систематичне рецензування видань текстів і досліджень у галузі слов'янського фольклору; 6. Активну участь членів МКСФ у регіональних, національних і міжнародних наукових конфе-

ренціях з наступною аналітичною інформацією про них у пресі; 7. Аналіз матеріалів IX Міжнародного з'їзду славистів і розробку проблематики доповідей з розділу «Фольклористика» для майбутнього X Міжнародного з'їзду славистів.

Передбачається, що вся практична діяльність МКСФ у періоди між з'їздами славистів повинна проводитися в рамках національних секцій, які зобов'язані організувати її у відповідності із завданнями, передбаченими Програмою. Тепер, відзначив В. Є. Гусев, особливо планомерно ведеться робота в польській, чехословацькій і радянській секціях.

У доповіді були названі напрямки роботи, на яких сконцентрували свою увагу фольклористи ПНР, ЧССР, СРСР. Так, у Польщі, наприклад, активно досліджуються проблеми сучасного фольклору, теорія слов'янської фольклористики, порівняльне вивчення фольклору, історія слов'янської фольклористики, порівняльне вивчення фольклору слов'янських народів, поетика різних жанрів слов'янського фольклору, мова і стиль фольклору. Чехословацька секція зосередила свою увагу на дослідженні процесу розвитку сучасного фольклору і фольклоризму, на проблемі специфіки фольклору пограничних районів розселення слов'ян. Ця секція звертає також велику увагу на укладення термінологічного словника, бібліографії і каталогів.

Радянські фольклористи найбільш активно працюють над проблемами історії слов'янської фольклористики, вивчення фольклору пограничних районів розселення слов'ян, реконструкції давньослов'янської духовної культури. Тепер діяльність їх сконцентрована на підготовці трьох колективних наукових праць. На базі ІМЕФ АН БРСР укладається «Словник східнослов'янських фольклористичних термінів», укладено зведений термінологічний реєстр слів, який буде широко обговорюватися в усіх фольклористичних центрах СРСР.

Відділ слов'янського фольклору Інституту мистецтвознавства, фольклору та ет-

нографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР під керівництвом В. А. Юзвенко разом з іншими фольклористами працює над «Історією слов'янської фольклористики». Підготовлена до друку перша частина цієї великої праці — «Фольклористика XVIII — першої половини XIX століття».

Третій аспект роботи радянської секції МКФСФ — підготовка під керівництвом М. І. Толстого «Етнолінгвістичного словника слов'янської старожитностей». У 1983 році з'явився «Проект реєстру» цього словника.

У своєму виступі В. Є. Гусев повідомив також про те, що з керівниками національних секцій МКФСФ і членами Бюро підтримується постійне листування. Крім того, з членами Комісії з Англії (Е. Уорнер), Данії (К. Стифом) і НДР (І. Клагге) обговорено перспективи розвитку слов'янської фольклористики в Англії і НДР, а також можливість створення скандинавської секції Комісії.

На засіданні заслухано звіти кураторів про роботу окремих напрямків. В. А. Юзвенко, інформуючи про діяльність напрямку «Історія слов'янської фольклористики», назвала як основні такі теми, над якими працюють фольклористи: «Слов'янська фольклористика. Нариси розвитку і матеріали» (вчені Києва, Мінська, Ленінграда і Львова підготували до видання монографію з цієї теми); «Методологічні принципи сучасної радянської фольклористики». До X Міжнародного з'їзду славистів заплановано видання «Хрестоматії з історії слов'янської фольклористики». В. А. Юзвенко вказала також, що в рамках напрямку вивчення історії слов'янської фольклористики існують можливості безпосередньої співпраці з польськими вченими, наприклад, над перевиданнями українських матеріалів із зібрання О. Кольберга.

У своєму виступі куратор напрямку «Фольклор пограничних (лімітрофних) районів розселення слов'ян» К. П. Кабашников повідомив про роботу над «Словником східнослов'янських фольклористичних термінів» і діяльність ІМФЕ АН УРСР і ІСІБ АН СРСР у поліській зоні. Доповідач звернув увагу присутніх на те, що на Поліссі зібрано великий і цікавий матеріал, який вимагає негайного опрацювання, а також розповів про плани щодо

вивчення білорусько-польських фольклорних зв'язків.

При обговоренні повідомлень відзначалося зростання активності радянських фольклористів-славистів. Проф. Б. П. Кирдан у своєму виступі звернув увагу на те, що було б бажано регулярно (не рідше одного разу на рік) організовувати подібні наради.

На засіданні радянської секції Комісії обговорювалося також питання про підготовку до X Міжнародного з'їзду славистів. У зв'язку з цим заслухано інформацію Голови Радянського Комітету славистів члена-кореспондента АН СРСР М. І. Толстого і повідомлення В. А. Юзвенко, які повідомили, що проблематика роботи з'їзду була обговорена і затверджена у Софії в жовтні 1985 року. Вона відповідає магістральним шляхам розвитку сучасної фольклористики. Абсолютно більшість доповідей радянських фольклористів включено в програму з'їзду. У складі радянської делегації — 21 місце відводиться дослідникам фольклору. Радянський та інші національні комітети готують ряд видань спеціально до X Міжнародного з'їзду славистів.

Під час обговорення поточних проблем порушувалося питання про програму засідання Комісії в період X Міжнародного з'їзду славистів. Присутні внесли ряд цікавих пропозицій, але остаточне рішення про тематику засідання буде прийнято пізніше.

На нараді мова йшла про можливі шляхи вдосконалення керівництва конкретних напрямків. При цьому були запропоновані перспективні, цікаві теми, що вимагають розробки і обговорення.

Присутні накреслили також загальний план роботи на період до X Міжнародного з'їзду славистів. Вирішено провести у вересні 1987 року чергову конференцію «Фольклор у сучасній культурі слов'янських народів».

Після засідання радянської секції МКФСФ 17 і 18 жовтня відбувся міжреспубліканський симпозіум «Проблема реконструкції давньослов'янської духовної культури», у роботі якого взяли участь учені з Москви, Ленінграда, Мінська, Києва, Львова, Горького та інших міст Радянського Союзу.

В. І. ХАРИТОНОВА

Львів—Ленінград

НАРАДА ХОРЕОГРАФІВ

бувають особливої актуальності і вимагають від працівників ідеологічного фронту уваги і віддачі. Тим часом практика показує, що в сценічній хореографії, зокрема, не все гаразд. Різко упав виконавський рівень окремих колективів, постановки — одноманітні, репертуар далеко не завжди носить яскраво виражену самобутність, а це, в свою чергу, свідчить і про зубожіння лексики. Сьогодні вже не можна створювати хореографічний твір на збіднілій, примітивній лексиці, необхідно шукати нові оригінальні форми, у яких по-новому

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 3

поєднувалися б фольклорний і народно-сценічний танці. Звернення до народних традицій завжди знаменувало собою повернення до традицій реалізму, народності, демократизації хореографічного мистецтва. У цьому напрямку — майбутнє української радянської хореографії. І саме тому хореографам слід серйозно підійти до проблеми збирання, вивчення і трансформування фольклору.

На сьогодні виробилися дві основні тенденції у ставленні до фольклору: з одного боку, його ідеалізація та фетишизація, з другого — недооцінка. Прихильники першої тенденції твердять про необхідність збереження фольклору у чистому вигляді, заперечують право введення у фольклорні зразки художньої обробки. Тобто аутентичний фольклор оцінюється позитивно, усляка обробка — негативно, як відхід від художньої правди. Та практика показує, що народні традиції адається відродити там, де їх розуміють не тільки як повторення старих, минулих форм, але як їх розвиток і переосмислення, збагачення новим змістом.

Відрив від фольклорних традицій, забуття їх є ще страшнішим явищем і, на жаль, ця тенденція прогресує. Нерідко першоосною сценічного твору стає не фольклорний оригінал, а створена балетмейстером постановка. До того ж, ці сценічні зразки дуже часто доводиться спрощувати і пристосовувати до рівня конкретного самодіяльного колективу, як це часто трапляється. В результаті з'являються номери одноманітні, нецікаві. Танці зводяться до механічного пристосування до якихось ефектних трюків, використання давно випробуваних стандартних прийомів. Ця тенденція — найбільш поширена і найбільш шкідлива — викликає небезпідставне занепокоєння долею народно-сценічної хореографії.

Для розв'язання цієї проблеми необхідно зміцнювати фундаментальний зв'язок народно-сценічного танцю з фольклорним, поглиблено вивчати весь арсенал засобів народної танцювальної творчості нашої республіки. І не остання роль тут належить методистам у хореографії обласних науково-методичних центрів, посадовими

інструкціями яких передбачені вивчення, пропаганда і розповсюдження національної хореографічної культури як у республіці, так і в області, районі, селі. Значну допомогу в цьому питанні можуть і повинні надавати відділення хореографії культурно-освітніх училищ, що є практично у кожній області. Варто було б також залозичити досвід білоруських колег, які три роки тому створили штатну, постійнодіючу творчу лабораторію при кафедрі хореографії Мінського інституту культури. Аналогічну установу можна б створити і в нас у республіці. Це дасть хореографам можливість вільного доступу до фольклорних зразків, введе їх з лабіринтів стилізаторства і еклектики.

Але проблема ставлення до фольклору в розвитку хореографічного мистецтва не єдина. Актуальними залишаються і недоліки в репертуарній політиці, низький виконавський рівень колективів, незадовільна підготовка кадрів керівників художньої самодіяльності. Особливо гостро відчувається нестача керівників колективів балетного танцю, бо навчальні заклади їх практично не готують. Значною мірою заважає чіткій планомірній роботі і відсутність належної теоретичної бази. Недостатня увага приділяється розвитку мережі дитячих хореографічних колективів.

Вирішення цих та багатьох інших проблем сучасної хореографії стане можливим при наявності єдиного міжвідомчого координаційного центру, що спрямовував би роботу всіх хореографів республіки. Адже нині дії організацій, які займаються розвитком хореографії, на жаль, далеко не завжди узгоджені. А тим часом цим мистецтвом на Україні займається понад 2,5 млн. чоловік і добре було б мати спеціалізований друкований орган, який би регулярно висвітлював проблеми і завдання, що стоять перед українськими хореографами.

Хочеться вірити, що ці та інші давно назрілі проблеми хореографічного мистецтва будуть найближчим часом вирішені.

С. Г. ЗАБРЕДОВСЬКИЙ

Київ

БЕЗКЛУБЕНКО С. Д., доктор філософських наук, завідувач відділом кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Суспільна природа мистецтва» (1972), «Телевізійне кино» (1975), «Соціальна природа мистецтва» (1976), «Розвиток культури в Українській РСР» (1981), «Природа мистецтва» (1982), «Грани творчого метода» (1986) та ін.

ЗОЦ В. П., доктор філософських наук, професор Вищої партійної школи при ЦК Компартії України, автор праць «Духовна культура та атеїстичне виховання» (1978), «Мыслители Киевской Руси» (1981), «Культура, релігія, атеїзм» (1982), «Атеїзм і прогрес культури» (1985), «Православие и культура» (1986) та ін.

МАГЕРЯ О. П., викладач кафедри наукового атеїзму, етики та естетички Київського державного педагогічного інституту ім. О. М. Горького.

МАРКІТАН Л. П., кандидат історичних наук, науковий співробітник відділу наукової інформації з суспільних наук АН УРСР.

ПАНЬКІВ М. І., директор Івано-Франківського краєзнавчого музею.

СЕЛІВАЧОВ М. Р., кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Народне мистецтво і сучасність» (1980), «Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві» (1981), «Плодотворність взаємозбагачення» (1984).

ТИЩЕНКО В. І., доктор філологічних наук, професор Кам'янець-Подільського педінституту, упорядник збірок «Народ про Кармелюка» (1961), «Народ про Довбуша» (1965), «Народ про Кобилицю» (1968) та ін.

ФОМЕНКО В. М., кандидат мистецтвознавства, учений секретар Відділення літератури, мови та мистецтвознавства АН УРСР, автор праць «Григорій Левицький і українська гравюра» (1976), «Робітничий клас у сучасному українському радянському образотворчому мистецтві» (1976), «Робітничий клас в українському радянському образотворчому мистецтві» (1983).

Редакція журналу «Народна творчість та етнографія» звертається з проханням до авторів, які надсилають рукописи, дотримуватися таких вимог;

Рукописи не повинні перевищувати певного обсягу: статті з теоретичних та методологічних питань — 15—18 стор. машинопису, повідомлення — 8—10 стор., рецензії — 5—7 стор., інформації 4—5 стор.

Текст статті надсилається у двох примірниках, надрукованих на білому папері через два інтервали на аркушах стандартного розміру з полями з лівого краю 3 см і з правого 1 см. Матеріали без першого примірника рукопису редакція не розглядає.

Рецензії необхідно надсилати разом з книгою, яку оглядає автор.

Назви і тексти іноземними мовами вдруковуються машинкою або вписуються від руки друкованими літерами.

У кінці статті, після підпису автора, необхідно вказати прізвище, ім'я, по-батькові, повну поштову адресу, місце роботи або навчання.

Всі цитати і посилання в статті мають бути вивірені за першоджерелами і підписані збоку на полях. Класики марксизму-ленінізму цитуються за найновішим виданням.

Посилання подаються внизу сторінки, нумерація їх суцільна і друкуються вони, як і текст, через два інтервали.

Порядок посилання на джерела: прізвище автора та його ініціали, назва праці, місце видання і видавництво, назва журналу чи збірника (без лапок), рік видання, том, випуск, номер, сторінка. Всі назви журналів і збірників подавати без скорочень. Рівні джерела в одному і тому ж посиланні відділяються крапкою з комою.

Повернення авторів рукопису на доробку не означає, що стаття схвалена до друку. Після доопрацювання тексту рукопис знову розглядає редколегія журналу.

Доопрацьований текст автор повинен повернути разом з попереднім, а також з відповіддю на зауваження рецензента і редакції. Датою надходження вважається день одержання редакцією остаточного варіанта статті.

Рукописи, не прийняті до друку, не повертаються.

Ілюстрації необхідно надсилати тільки в придатному для друку вигляді: чіткі чорно-білі фотокопії на глянцевому папері 13×18 см (у двох примірниках) або кольорові слайди розміром не менше 6×6 см. На звороті кожної ілюстрації слід укавати (м'яким прости́м олівцем) прізвище та адресу виконавця і номер ілюстрації. Текстовки необхідно надрукувати на окремому аркуші в двох примірниках.

НАРАДА ХОРЕОГРАФІВ

Нагороджені мистецтва року в Україні народознавці, творчі лабораторії «Лінійні народні СРСР», у своїй діяльності, багаторічній з усіх сфер, що стосуються, серед яких провідні мистецтва.

Результати роботи творчих лабораторій стосуються проблеми атеїстичного виховання у мистецтві, фольклору, етнографії та інших галузей народознавства. У своїй діяльності вони здійснюють комплексне дослідження проблеми розвитку мистецтва та його зв'язку з суспільством, народом, державою.

Будь-яке дослідження мистецтва і народознавства має практичне значення. Тому одним з напрямків роботи творчих лабораторій є вивчення історії мистецтва та його зв'язку з суспільством, народом, державою. Результати роботи творчих лабораторій повинні бути використані в мистецтві, фольклорі, етнографії та інших галузях народознавства.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 с. — В. С. Жук. Гобелен «Соняшник». Вовна, ручне ткацтво. Полтава, 1986. 4 с. — О. В. Білицька. Декоративний рушник. Фрагмент. Полотно, вишивка. Київ, 1985. Фоторепродукція В. С. Полюха. НА ТИТУЛІ: Л. С. Товстуха. Гобелен «Квіти Перемоги». Вовна, ткацтво. Решетилівка Полтавської обл. 1975. У РУБРИКАХ: Зразки орнаментів народного розпису та різьблення на дереві. 1980-і рр.

НАВСТРЕЧУ 70-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ. 3. По пути, озаренному Великим Октябрем (Передовая). 11. *Безклубенко С. Д.* Энергия обновления. 19. *Маркитан Л. П.* Памятники В. И. Ленину, спасенные в годы Великой Отечественной войны. 26. *Фоменко В. Н.* Рабочее изобразительное искусство на Украине (1921—1932 гг.). ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. 36. *Тищенко В. И.* Фольклорные источники романов и повестей о Кармалюке. 41. *Селивачев М. Р.* Украинское народное лозоплетение. 50. *Паньків М. И.* Некоторые формы соседской и семейной взаимопомощи. 52. *Арсенич П. И.* Этнограф Б. Р. Заклинский. КРИТИКА БУРЖУАЗНЫХ И БУРЖУАЗНО-НАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИХ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ. 55. *Зоц В. П., Магера А. П.* Несостоятельность буржуазно-клерикальных фальсификаций развития социалистической обрядности. ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ. 59. *Шаблювский В. Е.* Идеал социальной справедливости в народной сказке. 65. *Пазяк Н. М.* Традиционное и новое в легендах о Великой Отечественной войне. 70. *Ляшенко А. Г.* Современная восковая роспись на Гуцульщине. 72. *Бичко З. М.* Украинские народные названия дорожных приспособлений. У ФОЛЬКЛОРИСТОВ БРАТСКИХ РЕСПУБЛИК. 75. *Бушуй А. М.* Изучение фольклора Каракалпакии. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ. 79. *Барабан Л. И.* Некоторые аспекты развития театральной художественной самодеятельности на Винничине. ВАМ, УЧИТЕЛЯ. 82. *Пригоровский В. М.* Киноповесть А. П. Довженко «Щорс» во внеклассном чтении. ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ. 86. *Вериковская И. М.* Портреты кисти Т. Г. Шевченко в Вологде. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. 88. *Бондарчик В. К., Браим И. М.* Этносоциологическое исследование интернационализации образа жизни. 89. *Данилюк А. Г.* Путеводитель приглашает гостей. ХРОНИКА. 91. *Харитонова В. И.* Заседание советской секции Международной комиссии славянского фольклора при Международном комитете славистов. 92. *Забредовский С. Г.* Совещание хореографов.

IN THIS ISSUE

ON THE 70th ANNIVERSARY OF THE GREAT OCTOBER. 3. Along the Way, Enlightened by the Great October (Editorial). 11. *Bezklubenko S. D.* Energy of the Renewal. 19. *Markitan L. P.* Monuments to V. I. Lenin, Saved During the Great Patriotic War. 26. *Fomenko V. M.* Fine Art of Workers in the Ukraine (1921-1932). FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 36. *Tyshchenko V. I.* Folk-Lore Sources of Novels and Stories About Karmalyuk. 41. *Selivachov M. R.* Ukrainian Folk Withe-Weaving. 50. *Pankiv M. I.* Certain Forms of Neighbour and Family Mutual Aid. 52. *Arsenyich P. I.* B. R. Zaklunsky, an Ethnographer. CRITICISM OF BOURGEOIS AND BOURGEOIS-NATIONALISTIC IDEOLOGICAL CONCEPTIONS. 55. *Zots V. P., Mahera O. P.* Failure of Bourgeois-Clerical Falsifications of the Development of Socialist Ceremonial Rites. TRIBUNE OF THE YOUNG RESEARCHER. 59. *Shablivsky V. E.* An Ideal of the Social Justice in Folk Tale. 65. *Pazyak N. M.* The Traditional and New in Legends and Stories About the Great Patriotic War. 70. *Lyashenko O. H.* Modern Wax Painting in Hutsulshchyna (Hutsul Area). 72. *Bychko L. M.* Ukrainian Folk Names of Road Devices. IN FOLK-LORISTS OF FRATERNAL REPUBLICS. 75. *Bushui A. M.* Study of the Karakalpakian Folk-Lore. PROBLEMS OF AMATEUR TALENT ACTIVITIES. 79. *Baraban L. I.* Certain Aspects of Development of the Theatre Amateur Performances in Vinnychyna (Vinnitsa Region). IT IS FOR YOU, TEACHERS. 82. *Pryhorovskiy V. M.* Film-Story "Shchors" by O. P. Dovzhenko as Home Reading MONUMENTS OF CULTURE. 86. *Verykivska I. M.* Portraits of T. H. Shevchenko's Brush in Vologda. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 88. *Bondarchuk V. K., Braim I. M.* Ethno-Sociological Investigations Concerning the Internationalization of Way of Life. 89. *Danylyuk A. H.* A Guide-Book Invites Guests. NEWS ITEMS. 91. *Kharitonova V. I.* Meeting of the Russian Section of the International Commission of the Slav Folk-Lore at the International Committee of Slavonic Historians. 92. *Zabredovsky S. G.* Conference of Choreographers.



Б. Д. Веляник.
Декоративне панно. Алюміній.
Трускавець Львівської обл. 1980.

Науковий редактор С. Д. Зубков
Редактори відділів І. М. Власенко, В. Т. Скурятіський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак
Художні редактори А. С. Заць, М. І. Стратілат
Технічні редактори С. С. Грабовська, Л. Б. Молдавська
Коректор Н. А. Дерев'янюк

Здано до набору 10.04.87. Підп. до друку 12.06.87. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 12,13. Обл.-вид. арк. 11,13+вкл. 0-31-11,44. Тираж 4650 пр. Зам. 0-54.

Журнальне виробництво РВО «Поліграфкнига», 252030, Київ 30, вул. Леніна, 19

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 3 (205), май — июнь 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 мес. на украинском языке. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001 Киев 1 ул. Кирова, 4. Журнальное производство РПО «Поліграфкнига». 252030, Киев 30, ул. Леніна, 19.



НАУКОВА ДУМКА