

НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№4 1987





Гончар з с. Гончарівки
Манастирського р-ну Тернопільської обл.
Василь Вдовин за роботою.
Фото. 1986.



НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№4 (206) 1987

липень-серпень

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 *Правдюк О. А.* Особливості розвитку радянської народнопісенної творчості
15 *Бондарчик В. К., Касперович Г. І.* Урбанізація і людський фактор

В ЄДНАННІ З БРАТНІМИ КУЛЬТУРАМИ

- 22 *Живков Т. І.* Проблеми болгарського фольклору і фольклористики

ДО 150-РІЧЧЯ ВИХОДУ В СВІТ «РУСАЛКИ ДНІСТРОВОЇ»

- 28 *Кирців Р. Ф.* Питання етнографії та фольклору в народознавчій концепції
«Руської трійці»

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

- 39 *Біляшівський Б. М., Лащук Ю. П.* Київське кустарне товариство
44 *Пуцко В. Г.* Київський світський рельєф ХІ ст.
49 *Пащенко Є. М.* Фольклорні збірки Вука Караджича і порівняльне вивчення
українських дум та сербохорватських юнацьких пісень
56 *Федорук О. К.* Графічні аркуші Мюнца про Україну

ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

- 61 *Давидова О. М.* Народні мелодії в балеті М. А. Скорульського «Лісова пісня»

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

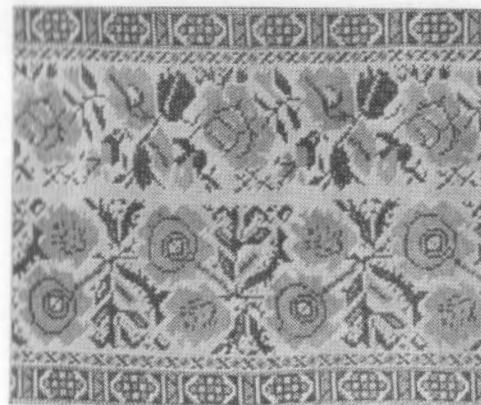
- 66 *Зубенко М. В.* Тематична спрямованість шоквартальника «Пам'ятники України»
69 *Ляшенко І. Ф.* Художні потреби як стимул розвитку творчості
70 *Наулко В. І.* Аналітичне дослідження про національні відносини в зарубіжних
країнах

ХРОНІКА

72	Жоголь Л. Є. Твори молодих митців на республіканській виставці
73	Щербак І. М. Республіканський семінар з питань різьбярства
74	Басанець Т. В. Семінар майстрів монументальної скульптури в Буші
75	Шморгун Є. І. Твори народних майстрів Ровенщини
78	Булгакова Л. П. Вишивки Тернопільщини
79	В. А. Шмітовські наукові читання

З НАШОЇ ПОШТИ

80	Іванченко Ю. О. Майстер народної творчості Л. Г. Мрачківська
82	Марцинковський С. Л. Інструменти українського народного оркестру
82	Петренко М. З. Самодіяльний майстер Остап Пасіка
83	Тесличко Л. Г. Фольклорна практикна студентів Ужгородського університету
84	Сегал П. Ю. Коломийському музею народного мистецтва Гуцульщини 60 років
86	Бугаєвич І. В., Дума Л. І. Перекази про перебування Т. Г. Шевченка на Хортиці
88	Дубинка П. Г. Шанувальник Великого Кобзаря
89	Ковтун К. І. Поповнення рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
90	Дмитренко М. К. Нові записи фольклору на Поділлі
92	Бричина О. Ю. Збирання народної творчості на Донеччині
93	Подолінний А. М. Пісні Лазаря Шпина



НАЗУСТРІЧ
70-річчю
ВЕЛИКОГО
ЖОВТНЯ

О. А. ПРАВДЮК

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ
РАДЯНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ

Сімдесят років в історії пісенності народу — порівняно незначний відрізок часу, якщо уявити його на тлі багатоміліонного розвитку традиційного фольклору, що плекався багатьма десятками поколінь і сягає своїми коріннями в епоху Київської Русі. Однак за цих сімдесят років народна пісенність України зазнала суттєвих змін. Великий Жовтень, звільнивши людину від соціального і національного гніту, відкривши широкі можливості для її духовного розвитку, активізував потяг людини до творення, розбудив її творчу ініціативу. Пісенна творчість не тільки вбирає в себе суспільно-значимі мотиви, образи, настрої, сюжети, не тільки відгукується на важливі події дня, вона постійно супроводжує людину в її боротьбі за утвердження нового ладу.

З-під заборони й цензурних переслідувань після перемоги Великого Жовтня вийшла революційна пісня. Вона звучить не лише на мітингах і демонстраціях, а й у клубах і гуртожитках, на заводах і фабриках, на фронтах громадянської війни і в нелегкій боротьбі з голодом, розрухою, всюди гартуючи волю до перемоги. Кращі пісні російського і міжнародного пролетаріату перекладаються українською мовою. Такі «Дубинька» («Чув чимало пісень я в своїй стороні»), «Проводи» (слова Д. Бедного з мелодією української народної пісні «Ой що ж то за шум учинився»). Автори перекладів досі лишаються невідомими.

Ряд перекладів революційних пісень українською мовою здійснив О. Олесь («В неволі скатований люто», «Марсельеза», «Сміло у ногу рушайте», «Ви жертвою в бою нерівнім лягли», «Хмари зловісні нависли над нами»), причому вони набувають канонізованого характеру, друкуються в багатьох збірниках народної творчості з зазначенням, що перекладач невідомий. Лише в останній час встановлено, що переклади цих пісень належать О. Олесю¹.

Широкою популярністю користуються у цей час такі пісні, як «Вперед, народе, йди» (переклад українською мовою італійської революційної пісні здійснений Ю. Івановим-Меженком), «Ми ковалі — червона молодь» (вільний переспів твору російського робітника і поета Ф. Шкульова «Мы — кузнецы» здійснений А. С. Панівим), «Туди, де сонце сходить» (переклад пісні О. Безименського «Вперед заре навстречу» здійснений Т. Фіалком).

Різновидом цього типу творення пісень було звернення до форми й наспівів відомих революційних пісень міжнародного пролетаріату й складання до них нових текстів. Скажімо, від віршової форми й наспіву «Марсельези» відштовхнувся М. І. Марфієвич, створюючи пісню

¹ Див.: Нудьга Г. Слово і пісня. — К., 1985. — С. 70—73.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

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

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

Адреса редакції:

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

«Над землею з імистої ночі», популярна російська «Дубинька» послужила основою для створення поетом М. Улезком пісні «Є хороші пісні у моїй стороні», в якій чи не вперше в українській пісенності оспівано в одній із строф образ вождя революції Леніна.

Наведені пісні можуть репрезентувати вид творчості, який поєднував у собі колективне й індивідуальне начало. Те, що міцно ввійшло в колективну свідомість російського пролетаріату, що було апробовано широкими масами і їхнім практичним досвідом та художніми потребами, тепер, перекладене українською мовою певним поетом, письменником, спрямовувалося вже в дещо новій якості до широкої громадськості. У цьому не можна не бачити вияву загальних процесів міжнародного збагачення, які вже в перші роки утвердження Радянської влади значно активізувалися. Звернення до творів міжнародного пролетаріату й засвоєння їх пісенною культурою українського народу слід вважати одним з видів творення нової радянської пісні.

Поряд з цим дуже показовою тенденцією для розвитку народно-пісенної творчості була актуалізація традиційних мотивів, сюжетів, пристосування їх до потреб радянської дійсності. Форма традиційних епічних, історичних, ліричних пісень наповнювалась новим змістом. Загальновідомі наспіви історичної пісні про Морозенка, балади «Ой не ходи, Грицю» використовувались для співання новостворених віршів про героїв громадянської війни, наприклад В. М. Примакова — видатного радянського полководця, організатора червоного козацтва². Часом і звичайні ліричні пісні служили відправним моментом для втілення нових героїчних образів. (Наприклад, «Вишні — черешні розвиваються», присвяченої С. Будьонному)³.

Такий тип творення передбачає перевагу відчужень, вироблених у традиційному фольклорі і лише трансформованих, пристосованих до зображення нових ситуацій, нових героїв. Наймобільнішими щодо цього були «короткі» форми частушки. В частушці легко відбивались поточні події дня, зміст яких передавався в гумористичній і сатиричній формі. Вона легко творилась тому, що оперувала, як правило, нескладними, вже готовими засобами художньої виразності, серед яких найчастіше зустрічаємо паралелізм, метафору, метонімію. Соціальна частушка в роки революції і громадянської війни служила своєрідною газетою, яка відбивала нові настрої, висміювала все, що заважало боротьбі за Радянську владу.

Частушки, незважаючи на різні назви («коротушка», «триндичка», «витрибеньки», «дрібушки») відзначаються усталеними ознаками у віршовій формі (переважно 4—6 рядків), публіцистичним змістом, гострим відчуттям сучасного моменту⁴. Існувала думка, що частушка, як і коломийка, які дуже споріднені, виникла внаслідок розкладу народно-пісенної творчості, зокрема занепаду довгої протяжної пісні. Тим часом навряд чи цей погляд може вважатись прийнятним. Виникнення форми частушки, короткого вірша, було підготовлене в тих масових розвагах, без яких не обходиться жодне свято на селі. Таким ґрунтом для виникнення частушок могли послужити весільні жартівливі діалоги свих і дружок, кепкування над іншими діючими особами весілля. Та й будь-який жанр, що пов'язаний з жартом, гумором, служив джерелом для творення частушки.

З оригінальним поглядом на походження частушки виступив Є. В. Гіппіус, який підкреслював, що вона виникла не внаслідок еволюції, а шляхом швидких якісних змін (коли «утворюється нова якість, протилежна явищу, з яким вона генетично пов'язана»)⁵. «В частушкових інтонаціях від старої танцювальної пісні та весільної приспівки

² Див. пісню «Ой Приймаче, Приймаченьку». Радянська пісня.— К., 1967.— С. 97.

³ Фонди ІМФЕ, ф. 14—10, пл. 698.

⁴ Див.: Білий В., Олексієва О. Коротенькі пісні («частушки») років 1917—1925 // Етнограф. вісник, 1925, кн. 1.— С. 22.

⁵ Гіппіус Е. В. Интонационные элементы русской частушки. // Сов. фольклор, 1936, № 4—5.— С. 105.

лишається лише принцип короткого наспіву і скоромовки. Ніякого інтонаційного зв'язку між приспівками й частушками немає»⁶.

Спостереження радянських фольклористів щодо історії виникнення такої славнозв'язної частушки, як «Яблучко», і віднайдення її інтонаційних джерел в дореволюційному фольклорі, зокрема в піснях «Ой де ж ти була, забарилася», «Пісні про комара»⁷, а поетичних — в пісні «Котись, яблучко, куди котишся» із збірника Д. Яворницького «Малоруські народні пісні» 1906 р. (с. 287—289) підтвердило спадкоємний зв'язок, який можна уявити і як процес пошуків у творенні нових інтонаційних форм.

Висловлювання М. О. Грінченка про те, що «процес створення «Яблучка» йшов двома лініями: відокремлення певної текстової строфи від довгої пісні з втратою смислового зв'язку з нею і з відривом від її музики, а далі — шукання мелодичного матеріалу для нової, вже частушкової форми цілком аргументоване прикладами зіставлених мелодій»⁸.

Творчість у власному розумінні слова виявлялась у різних жанрах: новий зміст вливався в пісенну лірику, епос, календарно- й родинно-обрядову творчість. Скажімо, такий давній традиційний сюжет, як смерть козака, був дуже співзвучний у роки громадянської війни і матерям, що втрачали своїх синів на її фронтах, і дівчатам, наречені яких гинули в ім'я революції. Тим-то й пісня «Ой у полі жито» (про смерть комсомольця, комунара) набула в цей час великої популярності й зафіксована в численних варіантах⁹.

Роки революції й громадянської війни породили нових героїв народно-пісенної творчості. Значна кількість зразків присвячена відомим полководцям, воєначальникам: В. Чапаєву («Ой, ревли десь на кручах гармати», «Ой, з-за річки, з-за Уралу»), М. Щорсу («Зібрав Щорс загін завзятих»), К. Ворошилову («Товариш Ворошилов по фронті проїжджав», «Згадаємо наші походи»), С. Будьонному («Вишні-черешні розвиваються») та ін. Героями пісень стають не лише комдиви і комкори, героєм стає народ, як рушійна сила суспільних перетворень, здатна протистояти ворогам Радянської влади. Показові щодо цього пісні «Ой з-під горки все туман», «Ой видно село, широке село під горою», «Згадаємо наші походи». Ці пісні були призначені для колективного виконання на марші, під час походу і на дозвіллі. Їх образи, емоційне наснаження додавали виконавцям бадьорості, вселяли віру в перемогу.

З встановленням Радянської влади похвалилась творчість народних співців — кобзарів і лірників. На правах вільних громадян Радянського Союзу, заохочувані в творенні нових пісень, вони тепер мали змогу знаходити слухачів із своїм репертуаром не лише в традиційних місцях — на ярмарках, але й у клубах, будинках культури, перед численними шанувальниками. Причому, багато з них не обмежувались виконанням традиційних дум і пісень, а складали власні твори. Жовтнева революція, збудивши творчу ініціативу в масах, сприяючи інтенсивнішому проникненню в народно-пісенну творчість громадянської, публіцистичної тематики, водночас викликала зміну стилістики пісенного фольклору.

Вироблені багатовіковими традиціями ознаки певного стилю в фольклорі, жанрові, локальні, національні його особливості прийшли в рух, перестали бути чимсь непорушним, статичним, одвічно даним через те, що змінилися умови життя, змінився світогляд носія й творця фольклору, його художнє бачення навколишньої дійсності. В старі ліричні, жартівливі пісні вносяться мотиви колгоспного життя. Такі, на-

⁶ Там же.

⁷ Грінченко М. Вибране.— К., 1959.— С. 154—157. Див. також: Шумада Н. С. Сучасна пісенність слов'янських народів.— К., 1981.

⁸ Там же.

⁹ Вони розглядаються в статті В. Г. Бойка «З історії однієї комсомольської пісні» // Нар. творчість та етнографія.— 1959, кн. II.— С. 34—41, де наводяться варіанти, створені або редаговані А. Головком, Г. Епіком та ін.

приклад, «Дівчино моя, переяславко»¹⁰, наспів якої взято з дещо переробленого тексту, ближчого до світобачення сучасного колгоспника, — «Гей, нумо, хлопці, ми комсомольці»¹¹, основою для якої послужили віршова й музична форма застольної пісні «Гей наливайте повнії чари», або «Під вербою криниця стояла»¹², текст якої майже дослівно повторює слова традиційної пісні про кохання й лише вставлені слова «стан колгоспний».

У названих прикладах стара традиційна форма не суперечила новому змісту. Але траплялось нерідко, що стара форма, яка неминуче тяжіла над новим змістом, не завжди легко сприймала вкладуваний у неї новостворений зміст. Тому нерідко бачимо в піснях, особливо тих, що складені були на популярні, ходові мелодії, порушення природних граматичних наголосів, появу незвичної акцентуації, не завжди органічне поєднання складів із звуками, на які вони співалися. Скажімо, музичні наголоси в пісні «Сиджу та й думаю»¹³ падають в не зовсім відповідних місцях, в той час як в пісні, що послужила джерелом для її створення («Що то за кінь стоїть»), органічна відповідність між словом і наспівом зразу ж виключає будь-які сумніви співпадання таких наголосів.

Вище ми розглянули два типи творення радянської пісні, один з яких передбачав звернення до наспівів або текстів, що стали вже інтернаціональним надбанням і які були перекладені українською мовою, другий — пошук у традиційному фольклорі таких форм, наспівів, образів, які були б ґрунтом для створення нових радянських пісень (переробки, наповнення старих форм новим змістом). Третій тип творення — складання нових пісень у повній відповідності з народними традиціями, однак з досить виразно виявленим оригінальним художнім баченням радянської дійсності. Такого роду творення розвивалось паралельно з усвідомленням народними носіями пісенних традицій суспільного значення своєї творчості, зростом відповідальності у відтворенні типових рис радянської дійсності.

Значне місце в творчості цього роду належить пісням, складеним талановитими носіями фольклору, кобзарями, лірниками, колгоспниками й робітниками; їх тематика тісно була пов'язана з важливими історичними перетвореннями в житті країни, оспівуванням видатних людей, важливих подій, героїв праці, непересічних життєвих ситуацій тощо. Слід сказати, що коло поетичних образів народної пісні в перші роки Радянської влади начебто не виходять за межі традиційних. Свіжі в пам'яті картини недавніх боїв за Радянську владу втілювались з допомогою традиційних засобів народної пісенності. Тому боротьба із зловісними ворожими силами, що посунули на молоду Країну Рад, та й уся атмосфера напруженої обстановки асоціювались в уяві творців з чорними хмарами, звуками громів, в'югами-завірюхами, шаленим тупотом кінських копит, буйним степовим вітром, скреслою кригою.

Таким конкретним, ніби вирізьбленим і яскраво окресленим образом відповідали такі ж рельєфні музичні інтонації, нахил до квадратності, симетричності в побудові музичної форми, чітке розгортання мелодичного і ритмічного руху. Розглянемо для прикладу наспів пісні «Зібрав Щорс загін завзятих», який дуже показовий, з якого б погляду ми не підійшли до його аналізу. Пісня створена кобзарем П. Носачем як наслідок спілкування з бійцями Таращанського полку, що проходив через село Бовкун, де жив кобзар¹⁴. Отже, вона відтворює в музично-поетичній формі образ героя, що склався в колективній свідомості таращанців.

Пісня стала загальновідомою не лише в республіці, а й за її межами. Цей твір, на наш погляд, відповідає критеріям визнання її справ-

¹⁰ Українські радянські народні пісні.— К., 1955.— С. 110.

¹¹ Радянська пісня.— К., 1967.— С. 131.

¹² Там же.— С. 290.

¹³ Там же.— С. 225.

¹⁴ Див. коментар до твору в кн. «Радянська пісня».— С. 420.

ді народною радянською піснею. В її наспіві неважко побачити викінченість форми, яка властива справжнім класичним зразкам народно-пісенної творчості. Дуже простий маршовий наспів розгортається ніби в ширину, причому весь час освоюючись на поступених і терцієвих ходах. Чотирирядковий вірш єднається з наспівом в такий спосіб, що перший рядок розспівується в межах квінти, другий рядок, заснований на тому ж мелодичному звороті, зачіпає вже велику септиму, в третьому рядку розвиток досягає октави, нарешті, четвертий — повертається знову до вихідного розгортання наспіву в межах квінти, але дещо покійнішого. Дуже показовими для мелодичного руху пісні є два його різновиди по звуках розкладеного тризвуку й поступенового заповнення інтервалів квінти або терції. Нарешті, саме відтворення діалогу між Щорсом і його бійцями, «батраками та бідняками», нагадує дуже типову картину селянських сходок, коли вирішувалось питання організації повстанських загонів, які ставали на захист Радянської влади. І щодо цього пісня «Зібрав Щорс загін завзятих» відтворює ту ж атмосферу, що й вірш П. Тичини «На майдані коло церкви».

До шойно розглянутого твору дуже близькі історією свого виникнення й поширення, формою поєднання колективного й індивідуального начал такі пісні, як «Гей шуміли буйні трави», «Про богунців ходить слава», «Ішов кобзар чистим полем» та ін. Особливе місце у творах, що були складені індивідуально та виконувались переважно їх авторами, займає ленінська тематика. Після «Думи про військо Червоне, про Леніна — батька і синів його вірних», складеної в 1923 р. кобзарями С. Пасюгою, П. Гащенком, П. Древиченком і Г. Цибукою, що була першою радянською думою, в якій оспівано творця радянської держави Леніна, до образу вождя звертаються такі кобзарі, як Чернігівець¹⁵, Ф. Кушнерик, М. Полотай, В. Перепелюк, Є. Адамцевич. Найбільш завершеною з художнього боку дума про Леніна стала у виконанні Є. Мовчана. Його варіант наспіву був узятий в основу створеної Г. Верьовкою «Думи про Леніна» для соліста й хору, яка до нині лишається окрасою репертуару Українського державного народного хору.

Серед пісень, присвячених В. І. Леніну, ряд зразків відзначається справді органічним поєднанням громадянського пафосу і художньої завершеності. Назвемо серед таких «Колискову» (слова і муз. кобзаря В. Перепелюка), «Зима люта, мороз, хвижа» (слова й музика кобзаря Є. Адамцевича), «Стоїть дуб зелений», «Не берези, верби, лози» та ін.¹⁶ Цей тип творення може репрезентувати також ряд пісень про видатних полководців Чапаєва, Щорса, Ворошилова, Будьонного, Боженка, Пархоменка, Примакова, а також пісні, в яких немає згадок конкретних прізвищ, які не несуть інформації про певних історичних осіб, однак належність їх до новотворів радянського часу легко пізнається завдяки відтворенню подій і ситуацій, тісно пов'язаних з становленням і зміцненням Радянської влади. Такі «Ой з-під горки все туман» (про червоних козаків), «Ой видно село, широке село під горою» (про червоних стрільців), «Розвийся, прапор Жовтня» (про червоних партизан), «Гей, ще сонце не вставало» (про червоні війська), «Пливуть хмари, пливуть сірі»¹⁷ (про козаків-червонців).

Поряд з піснями, які від самих своїх витоків є творами індивідуального походження, у музичний побут республіки міцно входили пісні, створені в хорах-ланках, артільно. Саме слово хор-ланка породжене радянською дійсністю. В ньому ніби з'єднались воедино мистецьке і виробниче уявлення про певний колектив. Ще з років перших п'ятирічок повелось, що кращі показники в праці невіддільні від ініціативності,

¹⁵ Чернігівець — прізвище чи прізвисько, невідомо. Співав думу «Була зима з відлигою», за свідченням студента робфаку Г. Панченка, в кінці 20-х років на ярмарку під Охтиркою у супроводі бандури або гармонії.

¹⁶ Детальніше див.: Правдюк А. А. В. І. Леніни в народно-пісенному творчестві України // В. І. Ленін в піснях народів СССР. Стаття і матеріали / Редактор-составитель И. И. Земцовский.— М., 1971.

¹⁷ ІМФЕ, ф. 8—3, од. зб. 181, арк. 10—11.

наполегливості, відданості справі, які виявляються не лише в роботі ланки, а й у співі, який повсякденно супроводжує життя трударів і на полі, і під час відпочинку. Вміють добре працювати, то й у співі перед ведуть. Мабуть, у радянський час, час трудових звершень, виникло прислів'я «З піснею дружити — ніколи не тужити».

Коллективна праця і колективне дозвілля, спільність інтересів, природжена потреба вилити в співі свої настрої, почуття, симпатії, нарешті, відчуття навколишньої дійсності, тісно пов'язані з виробничими успіхами, — такі головні передумови виникнення поняття «хор-ланка».

Мабуть, з довоєнних часів слід виводити походження слова «хор-ланка», хоч музикознавці, що писали про пожовтневі пісні в кінці 30-х років, не користувались цим поняттям, а вживали в таких випадках визначення «самодіяльні колгоспні хори». До війни, десь у 30-х роках, коли починали розгортатись стахановський рух, боротьба за високі врожаї на колгоспних полях, створюється ряд пісень, присвячених героям колгоспної праці — ланковим, зокрема Марії Демченко («По за луками лани», «Над ланами сонце сходить»), Якиліні Голяк («Льон сіяли не руками»), Тетяні Дубок (пісня п'ятисотениць «Гей, сходило сонце ясне») та ін.

Очевидно, що пісні, в яких відтворюються почуття цілого колективу, — причому вони відбивають найтипніше в сучасному житті, до того ж яскраво, художньо переконливо, — набагато більше мають можливостей залишитись у скарбниці народної творчості. Серед пісень, присвячених ударній колгоспній праці, не все витримало іспит часом. Лише про незначну частину з них можна сказати з впевненістю, що вони збережуться в пам'яті народу і їх поетичні й музичні образи завжди викликать яскраві асоціації з героїчною працею радянських людей на колгоспних нивах. Такі «Гей, у нашому селі», «Гей, ударниці-льонарки», «Ой поля, поля, колгоспні», «Гей, чого ти розквітаєш?», «Лежить на рівнині колгоспне село».

Величезній кількості хорів-ланок, звичайно, далеко не прямо пропорційна кількість новостворених пісень. В одних з них задовольнялись лише виконанням загальновідомих або менш поширених пісень, причому виконавська майстерність і злагожденість хорового співу в таких хорах-ланках досягали високого рівня. Водночас існували хори-ланки, у яких виконавські навички розвивались паралельно з прагненням оспівати власну працю, свої досягнення. Це по суті два типи хорів-ланок. В одному з них превалювали природний потяг до співу, демонстрація голосових даних, вміння показати пісню не лише в ланці на полі, а й на сцені.

Другий тип хорів-ланок вирізнявся своїм репертуаром, у якому певне місце посідали пісні, створені учасниками колективу артильно або індивідуально, найбільш ініціативним співаком або самою ланковою. Серед хороших колективів, від яких чи не вперше були зафіксовані пісні, що стали загальновідомими, наведемо хори ланки с. Макіївки Узинського району на Київщині («Ой піду я понад лугом»), с. Яблунця Барішівського р-ну Житомирської обл. («Гей, сходило сонце ясне», пісня п'ятисотениць»), с. Волиці Фастівського району Київської обл. («Удень я працюю») та ін.¹⁸

Ми розглянули пісні, в яких об'єктом оспівування стали окремі особи або певні групи людей, життя й помисли яких були спрямовані на зміцнення Радянської влади. Хотілося б виділити ще один вид пісень, в яких громадянський пафос передається через зіткнення непримиренних сил і твір закінчується трагічною розв'язкою. Це переважно пісні баладного змісту про смерть в ім'я вірності революції, Батьківщині. В піснях такого роду зосереджено увагу на незборимість загальної справи побудови соціалізму: на зміну загиблим на полі бою,

розстріляним ворогами в тюрмах прийдуть нові поборники священної справи, які виконають заповіді своїх попередників.

Баладні пісні народжувались на різних етапах будівництва соціалізму: і в роки громадянської війни («Серед темної ночі», «А в городі жито»), і в роки індустріалізації та колективізації країни («Пісня про піонера Павлуся» Ф. Кушнерика, присвячена вбитому 1927 р. куркулями в с. Великій Багачі на Полтавщині Павлові Теслі, що викривав їх злочинницькі дії¹⁹, і в роки боротьби трудящих західноукраїнських земель за воз'єднання з Радянською Україною («Ой у чистім полі пшениченька яра», «Ой гуляла комсомолка»).

Ще один тип творення радянської пісні. Це пісні, авторство яких належить відомим професійним поетам і композиторам, але які були підхоплені масами, органічно ввійшли у їх музичну свідомість.

Серед радянських пісень, які здобули право називатись народними не лише завдяки органічному влиттю їх у музичний побут народу, а й існуванню до кожної з них певної кількості варіантів, що свідчить про життя їх за фольклорними законами, назвемо такі пісні, як «Гри-ми, грими, могутня пісня» (автори Д. Загул і В. Верховинець), «Гарно, гарно серед степу» (І. Шевченко і К. Богуславський), «Як у нашому селі» (Т. Фіалко і К. Богуславський).

Можна було б продовжувати список пісень, автори яких — і поет і композитор — причетні до процесів розвитку народнопісенної творчості, бо вони публікувались у фольклорних збірниках, бо їх пісні зафіксовані у варіантах, видозмінах, різночитаннях, а головне, сприяли поповненню народної пісенності.

Авторство пісні в даному разі не є підставою для сумнівів щодо її народності, бо ця остання естетична категорія визначається передусім суспільною значимістю твору, його високим мистецьким рівнем, впливом на мільйонні маси, які засвоюють цей твір і він служить їм для зміцнення своїх світоглядних позицій, зрештою, збагачує пісенну культуру народу в цілому.

В умовах радянської дійсності дещо змінюються критерії оцінки народної творчості. Такі усталені ознаки фольклору, як колективність, усність, анонімність не завжди однаковою мірою проглядаються в творі. Та й увесь фольклорний процес не можна уявити поза творчістю самодіяльних і професійних поетів, композиторів, поза новими формами поширення й засвоєння поезії й музики з допомогою різноманітних засобів масової інформації (радіо, кіно, театр тощо).

Нарешті, ще один (п'ятий) тип творення народної радянської пісні. Порівняно з щойно розглянутим, під яким, по суті, мались на увазі пісні професійних поетів і композиторів, що глибоко увійшли в свідомість народних мас і за своїм побутуванням одержали право називатись народними, цей тип творення вирізняється з-поміж інших тим, що колективне, навіть стихійно-колективне, начало займає в творчому процесі набагато більше місця, ніж авторське, індивідуальне. Скажімо, твір безіменний живе в народній свідомості у кількох варіантах, поширення його локалізоване, через певну недовіршеність з художнього погляду він не може вийти за рамки використання тим середовищем, в якому народився. Та ось на твір звернули увагу професійні митці, відредаговано текст, упорядковано композицію строф, відібрано кращі з них і він із посередніх, пересічних виходить на рівень добротних, справді оригінальних мистецьких зразків. Таку історію має пісня «Хай тріщить під нами крига», останні штрихи якої були внесені М. Рильським і Б. Лятошинським. А після того, як пісня зазвучала в опері «Щорс» у своєму, так би мовити, останньому варіанті, унеможливилась поява інших версій, інших способів життя цього твору. Зміни могли зводитись скоріше до дрібних неточностей у відтворенні поетичного й музичного тексту внаслідок усного побутування, а ці різночи-

¹⁸ Див. коментарі до цих пісень в збірнику «Українські пожовтневі народні пісні.— К., 1936; «Радянська пісня», 1967.

¹⁹ Див.: Лавров Ф. Співець народної долі. // Нар. творчість та етнографія, 1975, № 5.— С. 96.

тання не були суттєвими й не могли називатись варіантами. Форма і зміст твору стали настільки усталеними, канонічними, що відпала потреба в пошуках усе нових його інтерпретацій, хоч це ніскільки не виключало можливості інших способів відтворення поетичними й музичними засобами покладеного в основу пісні історичного факту — визволення Києва в 1919 р. Богунським полком від денікінських військ.

Ми назвали яскравий приклад співдії колективного і індивідуального начал у творенні радянської пісні, однак такий тип творення був добре відомий і в дореволюційний час. Скажімо, славнозвісний нині «Щедрик», можливо, залишився б відомим вузькому колу щедрувальників на Житомирщині, якби до нього не доторкнулася рука геніального М. Леонтовича; шкільне завдання з гармонії, виконане Г. Гладким на слова «Як умру, то поховайте», можливо, лишилось би теж лише гармонічною вправою, якби не Шевченківські слова, підтекстовані під цією вправою, та якби не увага до цього твору М. Лисенка, який зробив певні правки. Значний внесок у творення народних пісень цього роду зробили Л. Ревуцький, Г. Верьовка, Ю. Мейтус, Б. Крижанівський, В. Косенко.

Визначені нами п'ять типів творення радянської народної пісні дають змогу простежити певні закономірності, суть яких полягає в неоднаковому співвідношенні в кожному з цих типів колективного й індивідуального начал. Ці типи допомагають зрозуміти принцип становлення і розвитку пісенності радянського народу від переваги на початкових етапах її творення стихійно-колективного над особистим, авторським началом до все більшого утвердження організовано-індивідуальних форм творення, що співіснують з колективними на пізніших етапах фольклорного процесу.

Поряд з народженням нових пісень, які, звичайно, привертають увагу в першу чергу, бо вони є показниками творчих нахилів радянської людини, носія культури незнаної досі історичної епохи, у радянський час продовжують життя традиційні роди, жанри, форми пісенної творчості, які побутували в попередні епохи й час виникнення яких пов'язаний і з первісногородовою, і з феодальною, і з капіталістичною формациями. Вони задовольняли культурні запити багатьох попередніх поколінь, успадковані їх нащадками. Тому було б неправильним виключати їх з арсеналу художніх надбань нашого сучасника. Продовжують в радянський час побутувати пісні календарно-обрядові (колядки, щедрівки, веснянки, купальські, петрівчані, жнивні, обжинкові), станові, тобто ті, що відбивають життя і побут, світобачення, коло відчужень певних соціально-суспільних груп людності (чумацькі, рекрутські, солдатські, ремісничі, робітничі). Народження, одруження і смерть людини, як і в давнину, так і в перші роки Радянської влади супроводжувались відповідно співом пісень родинних, хрестильних, весільних, голосінь. У наші часи з родинно-обрядових пісень інтенсивно живуть у побуті лише весільні, решта пісень відходить поступово в минуле, утверджуються нові форми відзначення родинного свята народження дитини і проводів в останню путь небіжчика.

З календарно- й родинно-обрядових чи не найчастіше переосмислювались пісні зимових свят, нове життя яких почалось у «революційних колядках», а також жнивні й родинно-обрядові, що зазнавали переробок відповідно в колгоспних обжинках і червоних весіллях. Цілий ряд різновидів обрядової пісенності, зокрема таких як собіткові, юр'івські, пилпівські, постові, «на колодку», царинні по суті відійшли вже в минуле. Принаймні натрапити на них під час експедиційного обстеження пісенної культури якого-небудь села дуже важко. Інші, наприклад, волочечні, масницькі, покосні, гребовицькі, ягідні тощо, можна зустріти лише там, де географічне положення і культивовані форми господарства найбільше сприяли їх збереженню (наприклад, на Поліссі). Продовжують життя жанри інструментальної і танцювальної музики. Однак функція їх дещо змінюється. Якщо у дожовтневий час приуроченість виконання інструментального награву до певного місця в об-

ряді, наприклад, у весільному дійстві, була підпорядкована змісту обряду або навіть передувала певній частині драматичного дійства, то в радянський час обрядова функція інструментальної й танцювальної музики втрачає своє значення, інструменталісти скоріше забезпечують розважальну частину звичаїв, ніж дотримуються давніх традицій і канонів. Втрачаючи свою утилітарно-прикладну функцію в народному побуті інструментальна й танцювальна музика частіше звучить зі сцени в гуртках художньої самодіяльності. Зростає їх естетична функція.

Відомий з давніх-давен в українській народнопісенній творчості жанр думи, в якому завжди найвиразніше виявлялись музично-поетичні й виконавські національні традиції українських рапсодів, у радянський час живе і в своєму традиційному вигляді і дещо видозміненому. Виконавці дум, кобзарі, бандуристи, лірники, імена яких не лишилися поза увагою дослідників фольклору, а репертуар докладно обстежений, зверталися в основному до усталених, відомих з XVI—XVII ст. сюжетів, образів, форм. Загалом, порівняно з величезною кількістю зафіксованих у дожовтневий час традиційних сюжетів дум, новотворів серед них небагато, але нові риси в їх образному змісті, формі, стилістиці дуже показові для розуміння історичного розвитку думи як жанру. Вони легко простежуються не лише в зразках, створених у період 1917—1941, таких, як «Дума про Леніна», найвідомішими виконавцями і інтерпретаторами якої були Ф. Кушнерик, М. Полотай, Є. Мовчан, Ф. Жарко, а й таких, що були створені в роки Великої Вітчизняної війни та повоєнний період, наприклад у «Думі про події в селі Протопоповім» (у виконанні Є. Мовчана), у «Думі про Карнаухова» (виконавець С. Скорик), у «Думі про визволення України» (автор і виконавець В. Перепелюк), у «Думі про Федька»²⁰ (автор і виконавець Є. Адамцевич).

В цих новотворах можна спостерігати всі ознаки музичної форми, властивої традиційній думі: супровід бандури як неодмінна жанрова ознака, декламаційно-речитативний виклад з напружено-ліричними мелодизованими відступами, розпівування вигуку «гей», що грає роль і вступних епізодів і з'єднуючих арок між окремими з них, вільна будова, в основі якої лежить нерівнорядкові уступи й нерівноскладові рядки, варіативність і імпровізаційність, типові мелодизовані кінцівки в кожному уступі, вільне оперування мовними наголосами, типові каденційні формули в закінченнях уступів тощо. Традиційними засобами музичної виразності думи володіли такі визначні носії цього жанру народнопісенної творчості як І. Кучугура-Кучеренко, С. Пасюга, Г. Кожушко, М. Олексієнко, Г. Хоткевич, О. Сластіон.

Засвоївши від дожовтневих майстрів основи кобзарського співу й їх репертуар, вони, в свою чергу, передавали набуті знання учням, які, не тільки наслідували своїх учителів, а й творили нові думи і пісні, присвячені героям і подіям радянського часу. Ми назвали всього кілька кобзарів і лірників, про репертуар яких, а особливо причетність до створення і виконання радянських пісень, маємо достовірні відомості. Звичайно, носіїв народнопісенної творчості, частина життєвого шляху яких припадає на повоєнні роки, значно більше. Про це можна судити з короткої інформаційної замітки лише про кобзарів і лірників одного району (Менського) на Чернігівщині²¹, в якій називаються кобзарі П. В. Кулик, Я. І. Кулик, Л. Думенко, Л. Г. Ступак, С. С. Власко, лірники К. П. Бондаренко, Л. Бондаренко, І. Крамний, М. Чорненко, І. Горненко, Д. Руденко, К. А. Кузьминський, однак про їх життєвий і творчий шлях знаємо дуже мало.

Поряд з дотриманням принципів будови традиційної думи радянські кобзарі й бандуристи вносять в її стилістику нові риси, які зводяться до посилення пісенного начала, переважного підпорядкування музики думи строфічній будові тексту, певного переїнтонування рецитацій,

²⁰ Федько І. Ф. — земляк роменського кобзаря Є. Адамцевича, командир повстанського загону, що діяв у Криму під час громадянської війни.

²¹ Див.: *Виноградський Ю. С.* Спогади про кобзарів та лірників Менського району на Чернігівщині // *Нар. творчість та етнографія.*— 1964, № 1.— С. 64—66.

і надання їм більшої мелодійності. Неабияку роль тут відіграє звернення до текстів літературного походження, які в своїй основі строфічні, а це зразу ж накладає відбиток на всю побудову думи, що значно більше тяжіє вже до пісенних форм. Скажімо, строфічна будова вірша у думі-пісні «Єваш-зілля» спричинила застосування кобзарем Є. Адамцевичем при її розспіві ближчу до наспівно-пісенної, ніж думно-речитативної мелодії, на яку припадали з'єднані у восьмирядковий уступ два чотирирядкові вірші. Причому, в більшій частині твору відчувалась правильна періодичність ритмічної основи, регулярний тактовий поділ.

У думі «Про орла» у виконанні А. Бобири, в основі якої текст В. Самійленка, строфічна будова вірша спричинила застосування більш мелодизованих рецитацій, де основний мелодійний малюнок першої чотирирядкової строфи повторюється у решті строф, викликаючи асоціації з куплетною формою пісні, хоч характер викладу наспіву переважно трійковими угрупованнями, напружено-драматична його подача на тлі часто застосованих низхідних гамоподібних пасажів, заміна подекуди мелодизованого речитативу декламацією переносить слухача в світ уявлень, що пов'язується із слухачьким сприйманням думи. Два згадані твори дуже показові для простеження найважливіших тенденцій у розвитку жанру думи в радянський час. Виразними ознаками цих тенденцій є руйнування меж між думою і піснею, синтез музично-виражальних засобів різних жанрів в одному творі, спричинений, в свою чергу, зверненням бандуристів до таких літературних творів, драматичний напружений зміст яких був би вдячним матеріалом для його музичного втілення.

Патріотично-виховна ідея вірності своїй Батьківщині в думі-пісні «Єваш-зілля» Є. Адамцевича (за М. Вороним) і філософський погляд на міцні зв'язки людини із своєю землею, на перешкоді яким не можуть стати вічні й ніколи до кінця не здійснені мрії пізнання всесвіту в думі-пісні А. Бобири (за В. Самійленком), по суті дуже близькі між собою. Звернення до них було даниною новим віянням, коли традиційне кобзарське мистецтво поступово з ярмарків переходило на сцену, коли зростала вимогливість слухачів та їх культурні запити, коли міцніло взаємне збагачення народних і літературних традицій. І хоч звернення кобзарів з метою збагачення свого репертуару до творів літературного походження, зокрема до поезій Т. Шевченка, О. Афанасьєва-Чужбинського, С. Руданського, започатковане десь у другій половині XIX ст., досягло свого апогею в XX ст. (згадаємо репертуар П. Братиці, Т. Пархоменка, І. Кучугури-Кучеренка)²², справді широкого розмаху ця тенденція набрала після Жовтневої революції, коли набагато зросла грамотність народних співців, розширилися їх інтереси.

В репертуарі радянських кобзарів, зокрема таких як Г. Ільченко, А. Парфіненко, Г. Гриштопа, Є. Адамцевич, Є. Мовчан, П. Гузь, П. Носач, В. Перепелюк, К. Яцик, С. Скорик, лірників А. Гребеня, І. Власюка, А. Шковороди, пісні авторського літературного походження, нерідко складені самими співцями, займають набагато більше місця, ніж у дожовтневих кобзарів і лірників. І в цьому не можна не бачити данину часові, прагнення народних співців відгукнутися на суспільно-значущі події в житті народу.

Якщо народна пісенність Радянської України, повсякденно супроводжуючи працю й дозвілля трудящих, розвивалася, наповнювалася новим змістом, збагачувалася новоствореними зразками, то на територіях, що були під владою панської Польщі, боярської Румунії і буржуазної Чехословаччини годі було думати про активний розвиток і плекання народної пісні. До 1939 року, коли західноукраїнські землі возз'єдналися з Придніпрянською Україною, розвиток фольклору волинян, галичан, поліщуків стримувався колонізаторською політикою польської адміністрації. Буржуазно-поміщицька влада боярської Румунії і бур-

жуазної Чехословаччини не сприяла розвитку пісенності бойків, гуцулів, лемків, буковинців. Між окремими національними групами штучно створювалася ворожнеча, прищеплювалася ненависть до єдинокровних братів з Подніпров'я. «Створена і закріплена віками історичного розвитку мовна і етнографічна єдність українського народу, — писав Ф. Колесса, — виявилась настільки могутньою, що витримала багатовіковий колонізаторський тиск»²³.

На поневолений панською Польщею території Львівщини, Тернопільщини, теперішніх Ровенської і Луцької областей особливого розвитку набула революційна пісня, що творилася і особливо популяризувалася в період боротьби трудящих Західної України за возз'єднання з Радянською Україною.

Організовані виступи, демонстрації, репресії проти їх учасників, загибель видатних організаторів революційного руху, катування в тюрмах, серед яких особливо жорстоким режимом відзначались застінки Берези Картузької, втеча з тюрми, погоня, смерть від катувань або кулі жандарма — ось основне коло поетичних образів революційних пісень.

Майже хронікальне відтворення конкретних ситуацій, в які потрапляли герої пісень, імена загиблих борців, назви місць їх діяльності, детальний опис подій — все це дозволяє говорити про ці зразки народної творчості як важливі історичні документи, що допомагають глибше усвідомити весь тягар жертв і поневірянь, які випали на долю трудящих Західної України в боротьбі за Радянську владу.

Пісні, в яких розповідається про події у певному селі або місті, мають локальний характер і відомі переважно носіям фольклору тих місцевостей, де відбувалися події (наприклад, «У селі Уховецьку», «Ой у селі Мизові»).

В таких піснях поетичні образи не досягають рівня великих соціальних, суспільних узагальнень. В них констатується подія, описується її розгортання. Скажімо, в селі Мирівчач (нині Турійський р-н Волинської обл.) до Дня міжнародної солідарності трудящих 1 Травня був піднятий червоний прапор на найвищу тополю. Пісня розповідає про те, як поліцаї змушені були зрубати дерево, бо ніхто не ризикнув піднятися так високо.

В с. Хопнові (нині Ківерцівський р-н Волинської обл.) місцеві жителі склали пісню про свого земляка Лукашука Антона Даниловича, члена КПЗУ, вбитого при намаганні втекти з-під арешту. Причому називається й прізвище поліцай, що стріляв у революціонера. У таких піснях хроніка подій виступає на перший план, відтісняючи на другий план художню узагальненість і типовість образів. Однак невикристалізованість поетичних особливостей надолжується документальною основою, що підтверджується свідченням очевидців подій.

Значна частина пісень присвячена відомим учасникам революційної боротьби, а також тим, чия діяльність потребує подальшого вивчення. Серед них Маня Қазакова, Пашка-товаришка, товариш Бойко (Степан Іванович Бойко — керівник окружного комітету КПЗУ, що загинув під час катування й кинутий був у річку Стир), товариш Омелько (Омелян Іванович Степанюк — член Луцького окружного КПЗУ, що загинув в 1933 р.), Семен Кулик, Адам Степанюк та ін. Всі вони стали жертвами поліцейських репресій і мужньо загинули за справедливую справу, якій віддали своє життя²⁴. Пісні створені на тексти О. Гаврилюка («Голова ти моя нелегальна»), І. Патап'юка («Я в розкошах не вживаю»), С. Сагаля («Пісня про комсомолку»), а також невідомих поетів, які спеціально писали вірші для пропаганди революційних ідей, набрали більш широкого розповсюдження і записані в кількох варіантах, що побутують до цього часу в різних місцевостях. До таких можна

²³ Колесса Ф. Об украинском фольклоре // Новый мир, 1940, № 9.— С. 202.

²⁴ Детальніше див.: Пісні та вірші революційного підпілля Західної України / Упоряд. вступ. стаття і примітки Ю. Гошка та В. Замлинського. — К., 1964.

віднести пісні «Наліг туман на нашу землю», «Була Пашка товаришка», «Ідуть мільйони, завзято ідуть», «Пісню співайте, мене не забудьте», «Ой у чистім полі пшениченька яра», «Пішов наш товариш», «Ой гуляла комсомолка», «На купині між осокою»²⁵. Відомі були в революційному підпіллі Західної України і пісні міжнародного пролетаріату. Крім загальновідомих, що глибоко увійшли в свідомість кожного («Інтернаціонал», «Смело, товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали», «Шалійте, шалійте, скажені кати»), в останніх експедиціях інституту МФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР записані майже невідомі нашим сучасникам або зовсім забуті пісні, які в 20—30-х роках співались багатьма учасниками революційного руху, наприклад, російські пісні «У Ильича на могиле», «Ты умер сегодня» (про Леніна), білоруська «Вайна смяротным рухом-махом». Наспівані вони активною учасницею революційного руху, колишнім членом КПЗБ Ковган Ольгою Мойсейовною, яка нині проживає в м. Кобрині Брестської обл.²⁶

Підсумовуючи сказане, спробуємо визначити найголовніші тенденції розвитку народнописенної творчості. Передусім хотілося б звернути увагу на значні зміни в жанровому складі внаслідок ломки старого побуту, докорінних змін у світобаченні, культурних запитах, способі життя радянської людини. На передній план висуваються ті роди, види, форми творчості, які мають суспільне, виховне, загальнокультурне, політичне значення (революційна пісня, літературного походження, лірична, трудова, балада, частушка, коломийка). Водночас послаблюється роль жанрів, сфера застосування яких звузилась у зв'язку з ростом культурних запитів та перебудовою всього життєвого укладу людини, або які відбивали застарілі, відживаючі уявлення (пісні культові, релігійні, зокрема колядки, родильні, хрестильні, собіткові, юр'ївські, пиліпівські, царинні, постові).

Змінюється не лише жанровий склад в цілому, а й кожний жанр зокрема, його зміст, форма. Руйнуються межі між жанрами, а стильові ознаки, що були належністю різних жанрів, нерідко поєднуються в одному творі, що призводить до стилістичного плюралізму, однак це не веде до нівеляції жанрових ознак. Поєднання їх нерідко сприяє певному урізноманітненню засобів виразності й глибшому розкриттю образного змісту.

В умовах радянської дійсності зазнають змін такі одвічні ознаки фольклорних творів, як анонімність, колективність, усність, традиційність, спадкоємність, варіантність, імпровізаційність, які хоч і зберігають своє домінуюче значення, однак нерідко співдіють з тими формами творення й поширення, що передбачають певне авторство, писемність (мається на увазі і запис твору, і засвоєння його іншими з писаного тексту), суб'єктивно-оригінальне (не традиційне) відтворення навколишньої дійсності, усталеність, канонічність тощо.

Визначені вище форми творення радянської пісенності мають загальну тенденцію розвитку: на перших етапах виникнення нових пісень переважають стихійно-колективні відчуття певних видів творчості над індивідуальними, в наступних же періодах все більшого значення набувають організовані форми творчості, індивідуальна особистість певного автора, твори якого засвоюються масами в залежності від того, наскільки типові почуття, образи, ідеї йому вдалось втілити в справді художню форму. Традиційне функціонування народної пісні, будучи підпорядкованим календарним обрядам, родинним подіям, аграрно-виробничим святам в житті людини, зберігає своє значення в умовах радянської дійсності, але співіснує з вторинним життям її на концертній естраді, використанням і популяризацією в кіно, театрі, на радіо, у творчості радянських композиторів, драматургів, режисерів тощо.

Київ

²⁵ Музичні записи цих пісень зроблені в експедиціях Інституту МФЕ вже в повенний час.

²⁶ Фонди ІМФЕ, ф. 14—5, од. зб. 463.

Сучасна епоха характеризується інтенсивними процесами урбанізації, які роблять чимраз більший вплив на розвиток суспільства. Вона позначена не лише стрімким зростанням міського населення, але й активним поширенням зразків, норм, ціннісних орієнтацій, властивих міському способу життя. Величезна роль урбанізації і в активізації людського фактора. Різноманітне, яке має властивість до самоорганізації і самоконтролю, міське середовище сприяє розвитку особистості людини, надає йому чимало потенційних можливостей для творчого зростання.

До недавнього часу дослідники головним чином звертали увагу на кількісні параметри урбанізації — зростання міського населення. Другий, якісний бік проблеми (вплив міського середовища на людину і, водночас, людини на зміни міського способу життя) досліджений менш суттєво. Якоюсь мірою це пояснюється тим, що по-первах урбанізація носила в нашій країні екстенсивний характер, вона була мовби однією із сторін індустріалізації. Приблизно з 60-х років становище змінюється. Починається якісно новий етап урбанізації, вона вступає в свою інтенсивну фазу. Місто як таке, включаючись у маятникову міграцію, поступається місцем агломерації та урбанізованому району. Найшвидше зростають великі міста. Під час науково-технічної революції вони досягають міст гігантів-мегаполісів (широко відомі в нашій країні Московська, Ленінградська, Донецька та ін. агломерації). На початок 1986 р. 65,6% населення Радянського Союзу мешкало в містах, при цьому у великих — 60% цього населення¹.

Глобальний процес зростання міського населення має свої регіональні особливості. В Білоруській РСР ступінь урбанізації поки що нижчий загальносоюзного рівня. Однак в повоєнні роки процес перерозподілу населення між селом і містом тут дещо інтенсивніший, ніж у цілому по СРСР. Між переписами 1970 і 1979 років чисельність міського населення республіки збільшилася на 34,7%, тоді як по країні — на 23%².

Поповнення міського населення відбувається за рахунок природного приросту, перетворення сільських населених пунктів у міські, переселення у міста селян, тобто міграційних процесів. У останнє десятиліття до міського населення республіки щорічно вливаються близько 80 тисяч чоловік. Нині кожні шість з десяти городян — немісцеві, з них кожен другий переселився в останнє десятиліття. Мова йде як про уродженців білоруських сіл, так і про приїжджів з інших республік. Сьогодні третій городянин — представник некорінної національності, що, природно, впливає на функціонування мови, культури і побуту.

Спробуємо на матеріалах етносоціологічних досліджень міського населення 1976 і 1986 років та сільських мешканців 1986 року Білорусії простежити, який вплив місто робить на мігрантів, а мігранти у свою чергу на міське життя. Наші дослідження виявили цікаву залежність між місцем народження мігранта, давністю поселення в місті і його громадською активністю, відношенням до навчання і самоосвіти, прилученням до культурних цінностей. Варто при цьому відзначити, що міграція в даному випадкові виступає як комплексний фактор, котрий підсумовує цілий ряд показників, серед яких і соціально-демографічні характеристики мігрантів (освіта, кваліфікація, вік) та соціально-економічний рівень того середовища, звідки він прибув. У нашому дослідженні дія першої групи факторів (соціально-демографічних характеристик мігрантів) елімінувалася, тобто розглядалися мігранти однакових

¹ Див.: Народное хозяйство СССР в 1985 г.— М., 1986.— С. 5.

² Див.: Чисельность и состав населения СССР: По данным Всесоюзной переписи населения 1979 года.— М., 1984.— С. 8.

освітніх та вікових груп. Тут немов у «чистому» вигляді простежувався вплив того середовища, з якого приїхав мігрант.

Серед усіх видів міграції в місті переважаючою за об'ємом є міграція із сіл республіки. Нині кожен другий житель міст Білорусії — уродженець білоруського села, що, природно, накладає певний відбиток на загальний рівень побуту, культури і способу життя городян.

Головною причиною, яка сприяє міграції сільських мешканців до міст, є переважно міський спосіб життя, котрий являє синтезуючий показник розвитку суспільних стосунків, форм та елементів діяльності городян, умов формування особистості, їх життєвої позиції й ціннісних установок. Відмінні його особливості — широкий вибір сфер діяльності, велика динамічність, посилення інформаційного впливу на особу, розширення громадських зв'язків. Для міських поселень характерний більш високий рівень культури та побутового обслуговування. В структурі вільного часу в городян, порівняно з сільськими мешканцями, збільшуються витрати на підвищення загальноосвітнього, кваліфікаційного рівня, на громадську діяльність, духовний та фізичний розвиток.

Одним із мотивів переїзду з села в місто є намагання підвищити свій освітній і професійний рівень. На навчання в міста республіки приїждить 22% мігрантів. Однак це не означає, що навчається тільки ця частина мігрантів. Соціологічні дослідження 1986 року засвідчують, що кожен другий новосел в містах Білорусії підвищив свій освітній і кваліфікаційний рівень.

Із села в місто переїждить найбільш активна частина населення, переважно молоді, здебільшого уже ознайомлена з міським способом життя, що сприяє швидкій адаптації. Характер її процесів у багатьох випадках залежить од соціально-демографічних особливостей особи і її психологічного складу. Чим молодший мігрант, тим легше він адаптується до умов урбанізованого міста, інтеграційних форм культури.

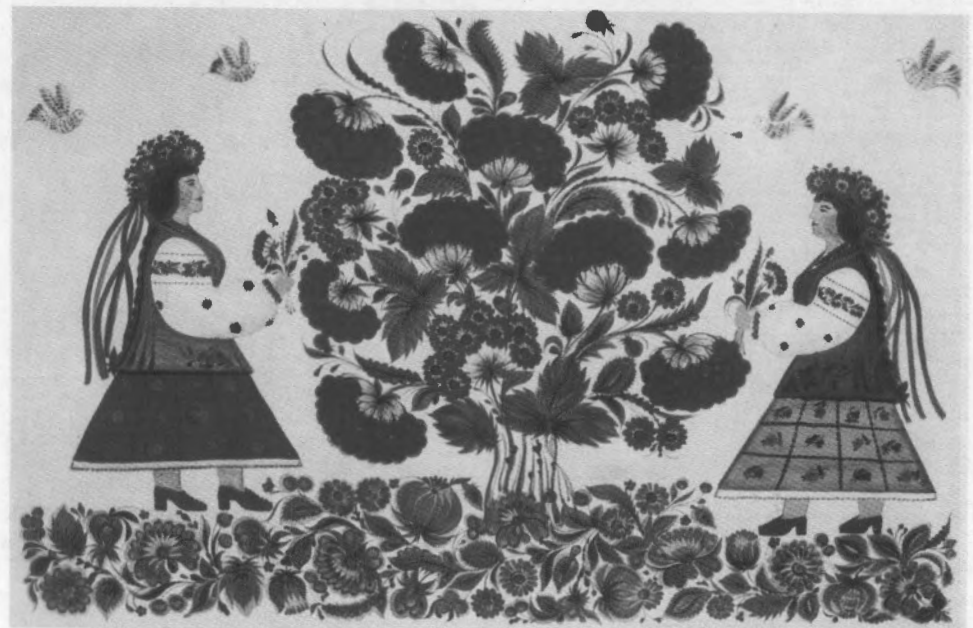
Серед факторів, які впливають на адаптацію мігрантів, важливе значення мають національно-побутові традиції, а також соціально-економічний рівень районів, звідки вони приїхали, і те середовище, в яке вони потрапили. Для сільських мігрантів-білорусів процес адаптації полегшується тим, що вони вселяються в міський масив, де переважає населення того ж етносу (білоруси в містах республіки становлять біля 70%). Однак відмінності стосуються в залежності від ступеню урбанізованості міст. Ускладнені умови для адаптації мають місце в великих індустріальних центрах, особливо в Мінську. В дрібних і переважно середніх містах відмінності в способі життя міського й сільського населення менш суттєві, а відтак і адаптаційні процеси в них відбуваються відносно легше і безболісніше. Проте ці відмінності роблять вплив на ступінь урбанізованості мігрантів у різних типах міст.

Рівень адаптування мігрантів до міського способу життя залежить од фактора тривалості проживання мігранта в місті. Чим менше мігрант тут прожив, тим вищі для нього показники дотримання звичайних для села форм культури. Наприклад, 41,2% новоселів Мінська, котрі живуть менше трьох років, відвідували клубні установи щотижня й частіше, а серед мігрантів зі стажем 3—5 років лише 19,1% користувалися цією формою проведення вільного часу, яка типова для села. Поруч з цим у міру збільшення тривалості життя в місті підвищується освітній, культурний рівень мігрантів, збільшується їхнє зацікавлення до «серйозної» музики, селективність до читання, перегляду кінофільмів, телепередач. Дослідження показали, що здебільшого процес сільських мігрантів завершується після 6—10 років проживання в місті, хоч і не за всіма аспектами життєдіяльності. Звичайно, дію тимчасового фактора не варто перебільшувати, оскільки чимало залежить від адаптаційних здібностей особи. Один почуває себе справжнім городянином уже після 2—3 літ проживання в місті, інший навпаки — не зможе повністю адаптуватися за увесь період життєдіяльності.

Адаптація до культурних цінностей міста найяскравіше простежується в прилученні до більш активного читання. З підвищенням загаль-



*В. Ф. Григоров. Хай завжди буде сонце.
Декоративний розпис. Київ. 1986.
Фоторепродукція. В. С. Полюха.*



*Л. Г. Ткаченко. Мир землі моїй.
Папір, темпера. Петриківка Дніпропетровської обл. 1986.
Фоторепродукція В. С. Полюха.*



О. І. Скицюк. Декоративний розпис.
Папір, темпера. Київ. 1986.
Фоторепродукція В. С. Полюха.

ноосвітнього та загальнокультурного рівнів мігрантів читацька активність їх поступово наближається до корінних городян. Так, щоденно читають газети 79% місцеві уродженці і 74% — новосели, постійно читають різноманітну літературу відповідно 51 та 49%. Однак у вихідців із сільської місцевості все ще залишаються занижені «норми» читання художньої літератури, на 10% нижча доля постійних відвідувачів бібліотек. Мігранти з сіл республіки менше, ніж корінні городяни, відвідують оперу, балет, драматичний театр.

Як наголошувалося вище, на процес засвоєння мігрантами норм, зразків міської культури суттєвий вплив робить тип поселення. Особливо активне прилучення до міської культури відбувається в крупних урбанізованих містах. У Мінську читацька активність новоселів вища, ніж у цілому по інших міських поселеннях республіки, вища і кількість відвідувань бібліотек, кінотеатрів й театрів. У великих містах швидша інтернаціоналізація кулінарних виробів. Якщо в Мінську серед білорусів національні страви постійно готують 58,4%, то в містах з населенням 200—500 тис. чоловік — 64, 100—200 тис. мешканців — 71,1, менше 100 тисяч — 74,7%. Це пояснюється тим, що переселенці невеликих і середніх міст переважно сімейні люди, освітній рівень яких нижчий, ніж у тих, хто мігрує до Мінська. В столицю республіки приїздить 76% нешлюбної молоді, яка вже має загальносередню, а в окремих випадках середньоспеціальну та вищу освіту.

У духовному житті городян (як місцевих, так і мігрантів із села) переважають орієнтації на загальнорадянські цінності культури (література, музика, пісні). Разом з тим вплив міського життя не можна розглядати однобічно, лише в плані інтернаціоналізації. Цей процес складніший. Поруч з посиленням тенденції до інтернаціоналізації зростає зацікавлення і національними аспектами. Переселення в міста сприяє розширенню культурного діапазону людей. Поруч із засвоєнням загальнорадянських та світових цінностей, мігранти зберігають орієнтації на прогресивні елементи білоруської національної культури. Наприклад, зі збільшенням давності проживання в місті надається перевага народній музиці (в мігрантів, котрі проживають у Мінську понад 5 років, до 19%) порівняно з новоселами (6%). Відзначимо, що в малих містах (менше 50 тисяч) ця перевага збільшилася з 23 у новоселів до 35% у мігрантів, котрі мешкають понад 5 років (порівняння у віковій групі 20—24 роки).

Трохи повільніше у сільських мігрантів відбувається процес прилучення до громадської діяльності — приблизно на 6—10% нижчий од корінних городян. Однак ці показники не однозначні для різних освітніх та професійних груп. З підвищенням освітнього рівня і соціально-професійного статусу ці відмінності поступово стираються і непоодинокі випадки, коли колишні сільські мігранти виявляють більшу громадську активність порівняно з місцевими городянами. Наприклад, ті, що народилися в селі і прожили в місті 3—5 лет, на 1,8% більше беруть участь у виконанні тимчасових громадських доручень, і тільки на 3% відстають стосовно постійних навантажень (участь у роботі молодіжних, профспілкових, спортивних, професійно-раціоналізаторських та ін. організацій, художній самодіяльності).

Певні адаптаційні зміни відбуваються в родинному побуті мігрантів, хоч ця сфера більш стійка, довше зберігає традиції. Як відомо, в останні десятиліття у зв'язку з активізацією міграції, із села в місто саме найбільш репродуктивних прошарків населення сільська місцевість за рівнем народжуваності суттєво відрізняється од міської. Якщо взяти такий показник, як число немовлят на 1000 чоловік населення, то в білоруському місті він значно вищий (19,9 проти 13,6 на селі). Це переважно наслідок зміни у віковій структурі населення в містах і селах за рахунок міграції. У сільській місцевості відбулося інтенсивне зменшення населення у вікових групах, для яких характерна висока народжуваність. Місто постійно поповнюється молоддю із села. Разом з тим статтево-вікові показники народжуваності в селі вищі, ніж у мі-

сті. Міський спосіб життя різниться од сільського більшою зайнятістю жінок у громадському виробництві, послабленням впливу родинних традицій. Перехід сільських мешканців у міста тягне за собою зміни орієнтації репродуктивного плану. Однак на міські стандарти вони переходять не одразу, ще довгий час мігранти зберігають орієнтації, які характерні до попереднього місцепроживання. Як показали матеріали обстежень, проведених у містах Білорусії, серед недавніх сільських жителів частіше, ніж серед корінних городян, зустрічаються сім'ї, які мають троє і більше дітей. Показник середнього числа немовлят на одну родину серед вихідців із білоруських сіл становить 1,7, серед корінних городян — 1,5. Характерно, що ці показники у мігрантів уже набагато нижчі, ніж у постійних жителів білоруського села (2,9).

Виявляються деякі відмінності в ціннісних орієнтаціях щодо використання вільного часу. У вихідців із села вищі орієнтації на проведення вільного часу в колі своєї родини, вони інтенсивніші, ніж у городян, активніше спілкуються з родичами. Недавні мігранти також підтримують тісні зв'язки з рідними, котрі залишилися в селі. У вихідні та святкові дні відвідують їх, допомагають збирати врожай, виконують інші сільськогосподарські роботи.

Тісні контакти з сільською місцевістю відбиваються і у способі життя цієї групи городян, що проявляється, зокрема, в більшому зберіганні етнічної специфіки страв, тязі до народних пісень, танців, музики. Масовий приплив сільського населення в міста робить відбиток і на сімейну обрядовість. Наші дослідження і спостереження підтвердили, що серед колишніх сільських мешканців весільний обряд має більш яскраве національне забарвлення, побільшений спектр традиційних елементів у ньому. До таких широко побутуючих серед городян аспектів традиційного весілля як зустріч молодих з хлібом-сіллю, називання шлюбної пари «молода» і «молодий», наявність дружок, сватів, обдарування родичами, додаються й інші елементи — перепинання весільного кортежу, розподіл короваю, жартівливий викуп молодої тощо. Вихідці з сільської місцевості більше, ніж корінні городяни, орієнтуються на проведення весілля з національними елементами.

Міграційний фактор простежується і на внутріродинних стосунках. З переїздом у місто в мігрантів стереотипи поведінки, взаємостосунки в сім'ї, характерні для попереднього місця проживання, автоматично не зникають. Наприклад, вони частіше надають перевагу главенству сім'ї чоловікові. Нам підтвердили цю традицію 59, тоді як городяни — 30%.

Водночас місто, де кожен третій — представник некорінної національності, втягує мігрантів до інтенсивних міжнаціональних спілкувань. Інтенсифікуються контакти з інонаціональним населенням, зростає чисельність міжнаціональних шлюбів. Серед мігрантів із села удвічі вищий відсоток міжнаціональних шлюбів, ніж серед сільського населення Білорусії.

В останні десятиліття всезростаючу роль починає відігравати міжміська міграція. Перерозподіл населення між містами — одна з важливих тенденцій в республіці. Зростаючий обмін між ними призводить до їх укрупнення. Малі міста і частково середні, вбираючи в себе населення околичних сіл, наближують їх до великих. Чимало невеликих міст і селищ міського типу мають негативне сальдо міграції. Водночас у промислові центри, центри адміністративних територій міста — новобудови йде значний притік населення.

Етнічні ситуації, етнічні характеристики мешканців різних типів міст суттєво відрізняються. Для великих і швидкозростаючих міст-новобудов, котрі виникають завдяки освоєнню нових запасів корисних копалин, будівництву територіально-виробничих комплексів, куди приїздять представники різних національних груп, характерна більш складна етнічна ситуація, їх склад поліетнічний, у способі життя значне поширення отримують інтегровані загальнорадянські риси. Міські селища, малі міста за багатьма параметрами соціально-культурного розвитку

уподібнюються до сільської місцевості. Нині вони інтенсивно засвоюють культуру і спосіб життя ведучих адміністративних, промислових, науково-культурних центрів країни.

У потоці мігрантів з міст значна доля робітників високої кваліфікації, керівників трудових колективів, працівників творчих професій, що мають середню спеціальну й вищу освіту. Тому вони швидше, ніж вихідці із села, адаптовуються в новому соціальному середовищі, в них більш високі орієнтації на продовження освіти, активніші читацькі зацікавлення, відвідування бібліотек і театрів. Серед них вищий статус захоплення любительськими заняттями, громадських працівників, слухачів політсемінарів і гуртків, раціоналізаторів. До того ж, активність засвоєння культурних цінностей у них навіть переважає серед тих, хто народився в цьому місті. Мігранти-городяни виявляють зацікавлення до традиційної культури свого народу, але їх орієнтації на народні білоруські пісні, музику, обряди трохи нижчі, ніж у вихідців із села. Проте вони краще орієнтуються на складніші види мистецтва. Перебування в міському середовищі підвищує інтерес до так званої серйозної музики: 22% мігрантів-городян люблять слухати симфонічну й камерну музику, а серед вихідців із села — 17% (взяті нами особи з високою освітою; у більш низьких освітніх групах різниця ще значніша).

Певний вплив на побут і культуру населення білоруських міст робить міжреспубліканська міграція. Наші міста здійснюють обмін населенням з усіма союзними республіками. Найінтенсивніше йде обмін між містами РРФСР, Україною, Казахстаном, Латвією, Литвою. На міграційні потоки роблять свій відбиток етнічні фактори (спорідненість мови, єдність історичного розвитку, спільність культурних традицій). У потоці мігрантів з-за меж республіки переважають росіяни (48—53%); значна частка білорусів (27%) — це, здебільшого, мігранти, минулих літ, які повернулися назад; потім йдуть українці. На інші національні групи припадає не більше 6%. При цьому, 8 з 10 мігрантів — вихідці з міст, що дозволяє їм легше адаптуватися в інонаціональному середовищі. Вони мають великий досвід міжнаціонального спілкування, достатньо володіють російською мовою, орієнтуються переважно на інтегровані форми культури, у них вищий рівень освіти, кваліфікація порівняно з вихідцями із села. Це допомагає їм швидше включитися в громадське й культурне життя іншої етнічної спільності.

Будучи більш поліетнічною, ніж внутріреспубліканська, міжреспубліканська міграція значною мірою призводить до інтернаціоналізації побуту. Мобільне населення, вступаючи в безпосередні контакти з інонаціональним, обмінюється духовними і матеріальними культурними цінностями, звичаями, поглядами, засвоює специфічні норми співжиття. Ті, хто приїхав з-за меж республіки, активніше сприймають національні особливості іншої етнічної культури. Серед них більше таких, хто перейняв у інонаціональних друзів елементи духовної (пісні, танці, прислів'я, приказки), а також матеріальної (рецепти приготування національних страв, предмети прикрас житла, трудові навички у веденні домашнього господарства) культури. Спостерігаються і явища мовної асиміляції. Наприклад, у нашому дослідженні 4% росіян, що переїхали із міст, і 2% із сіл інших республік вважають білоруську своєю рідною мовою. Чимало з мігрантів вільно володіють нею. Більш високі у них установки на міжнаціональне спілкування: дружні контакти і міжнаціональні шлюби. Питома вага міжнаціональних шлюбів серед мігрантів з-за меж республіки досить висока (60%).

Соціалістичне суспільство вживає відповідні заходи для оптимізації адаптаційних процесів. Воно широко використовує громадські засоби впливу. Комсомольські, профспілкові, партійні організації та інші громадські формування активно включаються в роботу по залученню мігрантів до міського способу життя. На підприємствах, установах створюються курси по підвищенню кваліфікації, школи передового досвіду, над новачками беруть шефство досвідчені наставники тощо. З метою прилучення мігрантів до цінностей культури в червоних кутках заводів,

гуртожитків організуються виставки та інші форми наочної агітації. Однак деякі недоробки і протиріччя урбанізаційного процесу ще мають місце. Адаптація до нового соціального середовища має свої труднощі і не завжди проходить безболісно. Серед мігрантів із села помітне відставання порівняно з корінними городянами в ступені прилучення до культурних цінностей, частіше зустрічаються випадки правопорушень. Спостерігається і певне зростання кількості віруючих у початковий період адаптації. Дехто з сільських мігрантів, не зумівши прилаштуватися до міських умов життя, повертається в рідні місця або ж середні й малі міста.

Варто відзначити, що міські умови мають і ряд тінювих сторін. Це надмірна скупченість населення, що погіршує екологічне середовище, відбивається на здоров'ї трудящих. У великих містах збільшується витрата часу на транспортні поїздки, що також має негативне явище. Інтенсивний ритм життя призводить до збільшення нервових напруг.

У місті людина отримує чимало духовних цінностей. Разом з тим вона помітно віддаляється од природи. І чим інтенсивніша урбанізація, тим більша тяга людей до природного середовища, зростає своєрідний екологічний дефіцит. Не випадково чимало городян обзаводяться акваріумними рибками, кішками тощо. Подекуди в промислових підприємствах створюються куточки живої природи, проте вони не спроможні погамувати жагу людей великого міста до природи.

В умовах міста життя людини характеризується значним розширенням соціальних зв'язків, що веде до збагачення її внутрішнього світу. Зростає роль спілкування, котре ґрунтується на єдності духовних зацікавлень, поглядів, захоплень. Разом з тим варто відзначити, що тут же зменшується соціальний контроль за поведінкою особи, переважно в нових мікрорайонах, де поселенці ще не знайомі між собою, а це нерідко сприяє зростанню правопорушень та інших негативних явищ. В умовах міського середовища вирішальне значення має виховання у молоді самоконтролю, основи якого мають бути закладені в родині і підтримуватися громадськими організаціями та трудовими колективами.

Хотілося б водночас порушити ще один аспект проблеми — все зростаюче захоплення до урбанізаційних процесів сільських поселень. В кількісному плані це виражається у відносному й абсолютному скороченні сільських мешканців, зменшенні числа поселень. На селі з кожним роком все сильніше проявляються загальнорадянські риси способу життя, характерні для всіх націй і народностей нашої країни. Міцніють трудові й культурно-побутові зв'язки між містом і селом, котрі призводять до активізації взаємообміну, посиленню сільсько-міської інтеграції. Розвивається маятникова міграція між містом і селом, а також між самими сільськими поселеннями. І хоч міграція в міста переважає за об'ємом, спостерігається уже й зворотний процес. Матеріали етносоціологічного дослідження сільського населення Білорусії (1986 р.) показали, що з усіх мігрантів у сільські поселення повернулися до рідних місць 4%. Можна сподіватися, що цей процес буде згодом збільшуватися.

Аналіз конкретного матеріалу дослідження показав, що в селі щодо сприйняття культурних цінностей, громадської активності, освітнього і кваліфікаційного рівнів лідирують мігранти, переважно ті, хто повернувся з міста. Серед них кожен третій прибуває за призначенням після закінчення вузу чи технікуму. Переселенці з міст виступають носіями міських ціннісних орієнтацій, норм і способів міської культури. Звичайно, колишні городяни стикаються з проблемою адаптації в новому соціальному середовищі. Однак досьогодні таких досліджень поки що немає. Це одне з найневивчених питань. Його значення в подальшому безперечно зростатиме.

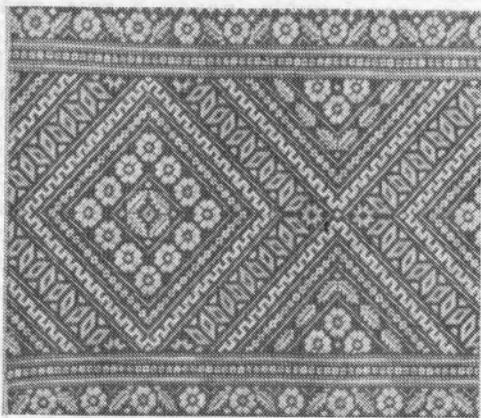
В останні роки спостерігається й такий негативний момент — міграція в села раніше засуджених осіб, любителів випити і тих, кого в народі влучно йменують «перекотиполею». Звичайно, виграшу од та-

кої міграції село не отримує. Чимало дослідників, разом з тим, вважають (цієї думки дотримуємося й ми), що проблеми сіл залежать не тільки від них самих, але й од міст, можливо навіть у більшій мірі. Свого часу село дало чимало для міста та й нині продовжує забезпечувати продуктами харчування, сировиною для промисловості, робочими руками. Нині черга за містом — допомогти селу виконати Продовольчу програму, забезпечити надійними машинами, електроенергією, всім, що необхідне для цього, навіть людськими ресурсами. Тут також не останнє слово належить людському факторові. Селу необхідні професійно компетентні люди, з високою фаховою майстерністю, новаторським підходом, котрі в сучасних умовах стали б головним рушієм прогресу.

При цьому неодмінною умовою мають бути турбота про людину, її побут й культуру, задоволення її запитів і розумних потреб. Причому підхід до різних груп населення має бути диференційованим. Адже сучасне село не можна розглядати як щось однорідне. Його культура багатопрошаркова. Тут є соціально висунуті групи з високим освітнім рівнем і з низьким соціальним статусом, що визначає в останніх «недотягання» до духовних потреб. Не секрет, що якраз недостатня увага до соціальних питань, культури, побуту, дозвілля, недооцінки людського фактору стали однією з причин упущень в економічному розвитку і прорахунків у демографічній політиці. Одним з прикладів може бути ліквідація так званих «неперспективних сіл». Чимало їх мешканців, обминувши переселення до інших сіл, переїхали в міста. Дає про себе знати непродумана концентрація підприємств обробної промисловості, медичних сил у райцентрах і малих містах, що не сприяє стабілізації сільського населення. Учителі відзначають: з переводом навчально-виробничих комбінатів до райцентрів (раніше частина з них розміщала на базі господарства) — в рідних селах менше почало залишатися випускників шкіл.

Варто наголосити, що донині, за невеликим винятком, міграційні процеси і урбанізація слабо піддаються контролю й скеруванню. Багато належить зробити і щодо оптимізації адаптаційних процесів. Адже адаптація мігрантів у новій соціальній сфері — це не тільки їх особиста справа. Чим швидше й краще мігранти сприймають зразки, норми й цінності міської культури, підвищать свій загальноосвітній і професійний рівень, тим меншими будуть затрати і більша віддача. Звідси впливає необхідність посилення дослідницької роботи щодо розгляду багатопланової проблеми адаптації мігрантів, виявлення основних протиріч урбанізаційного процесу, віднайдення шляхів до гармонізації між особистістю й урбанізованим середовищем. На це націлюють і рішення XXVII з'їзду КПРС.

Мінськ



В ЄДНАННІ З БРАТНІМИ КУЛЬТУРАМИ

Т. І. ЖИВКОВ

ПРОБЛЕМИ БОЛГАРСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ І ФОЛЬКЛОРИСТИКИ *

Моя мета — не стільки запропонувати вичерпні відповіді, скільки запросити до дискусії тих, хто бажає взяти участь в обговоренні ще не вирішених проблем фольклористики. Насамперед хочу нагадати одну тезу з дослідження відомого представника болгарської і міжнародної фольклористики М. Арнаудова, яке було опубліковане більш як піввіку тому: «Якщо на тій чи іншій підставі, — пише автор, XIX століття відзначалося як вік техніки, вік біології, вік електрохімії, вік філології, вік історії і т. п., то було б справедливо відзначити як його велике досягнення оформлення й гігантське зростання наших знань про природу, народну душу, таким чином можна говорити і про вік фольклористики»¹.

Це твердження, однак, не зняло парадоксальної ситуації, яка існує й досі. Я б назвав першим парадоксом в історії фольклористики стан, при якому дуже високо оцінюється фольклор, але сама наука про нього нерідко навіть не вважається самостійною галуззю знань: їй не знайшлося місця в загальній класифікації наук. Більше того: фольклористи багатьох країн знають, що, крім індивідуальних трактувань поняття фольклористики, існують притаманні вченим окремих країн і регіонів погляди на те, що таке фольклор і фольклористика. Погляди ці в крайніх своїх точках відображають цілковиту незацікавленість вищеназваними поняттями, наприклад у Франції, і великі надії, які покладаються на цю науку, скажімо, в країнах Балканського півострова.

Другий парадокс вирисовується слідом за першим, якщо нагадати деякі моменти історії наукових знань останніх десятиріч. Він полягає ось у чому: тоді як вивчення культурних фактів, що нами найчастіше зараховуються до явищ фольклорних, стає джерелом виникнення важливих ідей в сучасному суспільствознавстві, сама фольклористика залишається дещо осторонь від цих ідей, не використовує їх потрібною мірою для необхідного в науці оновлення. Досить взяти за приклад розвиток семіотики і соціології — двох наук, що в певному розумінні можуть розглядати як окремі найзагальніші науки про суспільство і культуру. Відомо, зокрема, що провідні автори французької соціологічної школи і насамперед Е. Дюркгайм і М. Мосс, а також їхні послідовники, займалися проблемами, що є вузловими при аналізі певних фольклорних явищ, — соціологія колективу, проявів релігії, спілкування і т. п. Те саме можна сказати і про сучасну болгарську соціологічну

школу — не тільки про окремих авторів, а про цілі напрями в її розвитку. Щодо семіотики, то ще в «Курсі загальної лінгвістики» Фердинанд де Сосюр «торкався» фольклору, відносячи його до науки, яку він назвав «семіологією». Йдеться про його визначення обрядів як знакової системи, що на сьогодні стало вже узвичаєним². Семіотичний підхід до фольклору був, сказати б, «підхоплений» Р. Якобсоном і П. Г. Богатирьовим та іншими авторами ще після першої світової війни і виявився чи не найбільш корисним для семіотики культури, яку нині досліджує, зокрема, в етнолінгвістиці, етнографії і т. п. група, об'єднана навколо видання «Труди по знаковим системам» в м. Тарту. Але говорити про перебудову усєї фольклористики в семіотичному напрямі було б досить ризиковано. На фольклористику, «підлеглу» іншим науковим дисциплінам, іноді дивляться як на третього брата з відомої казки, не вірячи при цьому, що він, той третій брат, доможеться руки царської дочки.

Третій парадокс з особливою силою проявляється при роздумах про сучасний стан фольклористики: як сказали б представники природничих наук, навіть неозброєним оком видно, що в сучасному світі, поперше, інтерес до фольклору помітно зростає, і по-друге, що цей фольклор функціонує в найрізноманітніших виявах, включаючи і нові форми народної творчості. Водночас фольклористика, у всякому разі слов'янська (яка мені найбільш відома), будується переважно на основі інтересу до класичного фольклору. Інакше кажучи, вона залишається наукою про завершені в історичному минулому форми культури, так само як і етнографія, цікавлячись передусім, тим, що нам дісталось у спадщину як культурна творчість феодального села.

Ці три моменти, окреслені, можливо, не зовсім досконало, містять ще й фактори розвитку фольклористики, її минулі завоювання і нинішні перспективи. По-перше, багата історія фольклористики є історія її самоутвердження у взаємодії з іншими науками. Розвиваючись у минулому і тепер то як модифікація літературознавства чи етнографії, то як знання, спеціально спрямоване на духовну творчість народу, вона нагромадила і певні принципи, підходи, які — незалежно від невеликої кількості теоретичних узагальнень — окреслюють її профіль як наукової дисципліни. По-друге, пропонуючи емпіричний матеріал або початкові підступи до відкриття більш загальних законів і закономірностей культурної творчості, вона постійно збагачує свій внесок в окреслення рельєфу всього сучасного суспільствознавства. Досить пригадати видатне відкриття В. Я. Проппа — структуру чарівної казки — загальнометодологічним значенням якого послуговуються всі сучасні гуманітарні науки. По-третє, усвідомлюючи це чи ні, фольклористика завжди перебуває — і у свято, і в будні — серед живого життя. Тут можна було б нагадати її внесок у формування і збагачення національної свідомості, або, скажімо, у вивчення й осмислення антифашистської творчості народів — творчості, до якої ми звертаємося не тільки у зв'язку з конкретним ювілеєм — річницю перемоги над гітлерівським фашизмом, а завжди, тому що в ній пульсують ідеї й емоції, які сутнісно й глибоко характеризують вічну потребу людини і людських спільностей у фольклорному началі в культурі.

Вказані парадокси стосовно фольклористики, власне самої її сутності, уявляються нам необхідними суперечностями, за якими можна було б відкрити певну єдність, певний загальний погляд. Гадаю, що багатоманітні тенденції, підходи й результати в нашій науці зближує прагнення розкрити сутність фольклору як потреби людської культури і знайти свій підхід, свої принципи, свою методологію у вивченні цього складного явища. Названі суперечності відображають і діалектику фольклористичного пізнання і діалектичну складність і суперечливість фольклору як культурної системи. І при необхідності охарактеризувати сучасну ситуацію у фольклористиці слід було б підкреслити боротьбу за

* Стаття друкується з незначними скороченнями. Переклад з болгарської Н. С. Шумаді та А. В. Ерьоми.

¹ Арнаудов М. Очерци по българския фолклор. Т. 1.— София, 1986.— С. 11.

² Див.: Де Сосюр Фердинанд // Труди по лінгвістичному.— М., 1977.— С. 54.

власне місце у світі науки, що бурхливо розвивається, боротьбу за свій предмет і метод, за свою дослідницьку систему.

Гадаю, що шлях болгарської фольклористики в даному випадку є показовим і, хочу сподіватися, плідним. Ця фактично молода наука, у Болгарії проявляє поступальний розвиток, в якому можна визначити кілька моментів: період Відродження, коли фольклор збирається і досліджується в контексті синтетичного, але не доннаукового народознавства³; період спеціалізації та перших спроб синтезу, коли окреслюється бачення і відкриття як словесно-поетичної, так і музично-танцювальної і пластичної сутності фольклорного мистецтва і, нарешті, етап методологічної перебудови фольклористичних досліджень у Болгарії з пріоритетним впливом літературознавства і мовознавства⁴. На цьому багатому шляху нашої фольклористики відкриваємо два основні мотиви, які стосуються і позицій науки в цілому і самого фольклору: з одного боку, непохитне переконання, що фольклор є творчість *народу*, вияв його самобутності і боротьби за етнічну ідентичність, і з другого боку, що фольклор є творчість *художня*. Не важко на підставі цих постійних позицій нашої науки відкрити те, що було неперехідним ще у Гердера⁵ і його послідовників, те, що у принципі характеризує фольклористику — інтерес до народу, як до суб'єкта культурної творчості і до мистецтва, говорячи словами Гете⁶, як до дару народів. Узагальнюючи, робимо висновок, що це дві опорні точки у всій історії фольклористики, що взаємозв'язок *народ—мистецтво* надає їй єдності як прагнення до пізнання і, ймовірно, як можлива наука в системі суспільствознавства.

Однак відразу ж необхідно підкреслити, що ця головна в естетиці, культурології і окремих мистецтвознавчих дисциплінах проблема, яка хоч і вирішується в загальному теоретично-методологічному плані, є по суті неопрацьованою сферою нашого суспільствознавства, і стосовно таких наук як фольклористика і етнографія названа проблема розглядається досить романтично, щоб не сказати загально і прикро односторонньо. Звичайно в такі поняття, як народна культура, побутова культура, народна традиційна культура, фольклор, включається майже все те, що не вміщається в так звану високу, професійну і т. п. культуру. Емпірична ж багатомірність цієї сфери культурного буття особистостей і людських спільностей, а також постійне примноження пропонуваніх підходів і методів — від давньої (заперечуваної або утверджуваної) етнології до етносеміотики — підказує нам, що йдеться про складні прояви духовної творчості, про певну підсистему в культурі, яка має свої закономірності, свою логіку, свою сутність. Йдеться, загалом кажучи, про відкриття в культурі як діяльності і творчому результаті, з одного боку, спеціалізованих виявів особистості та людських спільностей — наслідку розподілу праці, що розвивався історично, і з другої, також необхідної сфери діяльності та творчості, в якій сутнісні сили людини та суспільства проявляються у певному синтезі. Історично, тобто зважаючи на окремі періоди в розвитку суспільства, ці дві сфери взаємодіють різними способами, але обидві вони потрібні культурі, щоб остання могла функціонувати як цілість⁷.

Не розглядаючи детальніше теорії цього питання, нагадаю тільки, що в нас наприкінці 60-х років заговорили про фольклор як тип ху-

дожньої культури; підкреслювався також системний характер цієї неспеціалізованої сфери культури, в тому числі і культури етносу⁸. Якщо не брати до уваги тих авторів, які поспішили спрямувати можливу дискусію у загальне русло⁹, то можна констатувати, що така постановка питання знайшла підтримку не тільки серед фольклористів¹⁰ і етнографів¹¹, але й серед представників інших наук¹². Вона містила такий підхід до фольклору, який надає фольклористиці певної самостійності і відкриває перед нею нові перспективи. Мені здається, що можливі достоїнства цього підходу можна окреслити в двох сферах: *по-перше*, подібний підхід якнайповніше відповідає природі самого фольклору; *по-друге*, він є виразником деяких сучасних тенденцій у суспільствознавстві, яких фольклористика не повинна цуратися.

Коли говорити про фольклор як про тип культури, то ми одночасно визначаємо його і як колективну соціокультурну діяльність, і як певну сукупність цінностей. Інакше кажучи, йдеться про соціальні функції фольклору, про його роль у культурному механізмі суспільства і про його сутність як сукупної культурної цінності, як про два відносно самостійні компоненти фольклорної культури, що мають свої генетичні, структурні та регіональні виміри¹³.

У першому випадку головне — творча діяльність суспільства і особистості, фольклор як процес спілкування; у другому випадку — мистецтво як продукт подібної діяльності, незалежно від конкретної форми цього мистецтва — словесної, пластичної, музичної і т. д., і ще ширше, фольклор як мовна реальність у семіотичному розумінні. Інакше кажучи, у першому випадку йдеться про види культурної діяльності, а в другому — про культурні тексти, що створюються в ході цих видів діяльності і стверджуються як суспільно потрібні значною мірою колективним неусвідомленим способом. Тому, коли конкретизувати поняття, фольклористика включається у вивчення культури як вияв суспільного життя, окремих спільностей і, зокрема, неспеціалізованої, фольклорної художньої культури. Очевидно, що фольклорна культура є культурою синтезу індивідуального і соціально-групового, етнічного, інтеретнічного, художнього і нехудожнього, буденного і святкового, сакрального і профанного і т. п. Саме як явище синтезу вона пропонує різну типологізацію, тобто ми могли б говорити, і потрібно було б говорити, уточнюючи смисл понять, про різні типи фольклорної культури.

З погляду відповідного етапу в розвитку культури взагалі (як індивідуальної й суспільної потреби у творчості і як її результату) зовсім різним є фольклор стародавніх, середньовічних спільностей, фольклор в індустріальному суспільстві і фольклор сьогодні. Разом з тим, при взаємодії з іншою, спеціалізованою культурою, фольклор виступає у відповідних модифікаціях. Так, наприклад, риси нашої фольклорної традиції до Відродження можуть бути сумірними із староболгарською культурою, яка створювалася послідовниками Кирила і Мефодія саме як культура болгарська, тобто етнічно індивідуалізована і водночас така, яка складає універсальний образ культури, відомої раніше переважно з грецької та латинськомовних джерел. Наявність спеціалізованої культури не заперечує фольклорної. Навпаки, і в минулому, і нині,

⁸ Живков Т. *Ив.* Фолклор като художествена култура.—ИЕИМ, кн. XVI, София, 1975.— С. 11—148.

⁹ Хаджиниколов В. Традиционна народна култура // Етнография на България.— София, 1980, т. 1.— С. 36.

¹⁰ Див., наприклад, статті болгарських авторів у зб.: *Съвременност и фолклор. Проблеми*. Стст. Т. Тодоров.— София, 1981; а також ряд публікацій у серії: *Проблеми фольклору* // Български фолклор, починаючи з 1980 р. до теперішнього часу.

¹¹ Михайлова Г. За функцията та народната материалнохудожествена култура в обществения живот на българина // Фолклор и общество.— София, 1977.— С. 106—111; Георгиева *Ив.* Българска народна митология.— София, 1983.— С. 195—196; Генчев Ст. Народна култура и етнография.— София, 1984.

¹² Стойков Ат. За синкретичния характер на фолклора // Български фолклор, 1982, кн. 3.— С. 7—12.

¹³ Про ці аспекти системного аналізу див.: Добринов В. *Теория и история*.— София, 1965.— С. 27.

³ Народопсихология на българите. Антология.— София, 1984.— С. 35—80.

⁴ Про історію болгарської фольклористики див.: Арnaudов М. Цит. праця. С. 136—400; Динев П. Български фолклор. Ч. 1.— София, 1980.— С. 79—168; Тодоров П. Българската музикална фолклористика до 9. IX. 1944.— София, 1981; Живков Т. Погляд върху развитието и съвременното състояние на народovedските проучвания в Български фолклор, 1982, кн. 1.— С. 3—12.

⁵ Пор.: Паси И. Естетиката на Хердер // Философска мисъл.— 1984, кн. 6.— С. 79—83.

⁶ Миладинов Костянтин говорив інакше: «Народ наш у найбільшій простоті розвинув у собі божествене розумове обдарування». Български народни песни. Сборник от брата Миладинови.— София, 1981.— С. VII.

⁷ Мені здається, що в цьому плані слід було б взяти до уваги праці такого автора як Кл. Леві-Стросс про структурну антропологію.

вони, так би мовити, взаємно потрібні — одна породжує другу, а друга — першу. Якщо взяти до уваги і словесні і музичні, і пластичні форми художньої творчості, то вони єдині у своїх фольклорних і нефольклорних проявах, хоч і різні як буття мистецтва, як прояв його самосвідомості. Тому обидві вони були і залишаються потрібними для культурного самоствердження індивіда, окремих класових та інших спільностей, народів¹⁴.

Розглядаючи фольклор як культурну систему, слід було б шукати засобів для порівняльного аналізу окремих фольклорних традицій як цілого. Якими б плідними і розумними не були дослідження окремих явищ фольклорної творчості народів, вони не дадуть бажаного результату, якщо не міститимуть «природи природної цілості», тобто ознак того культурного середовища, які й викликають до життя ту чи іншу пісню, сюжет, мотив і т. п. як факт культури. Сприйняття фольклору як типу культурної системи дозволило б нам надалі з більшою діалектичністю аналізувати і в національному, і у більш загальному плані місце фольклору в часи національних культур¹⁵. Стає усе очевиднішим, що розглядати його як передісторію цих культур неправильно. Існування фольклору виявляється специфічно необхідним. Більше того, саме в цей період процеси стають глибшими і багатосторонніми. А тим часом, саме в цьому напрямку порівняльних досліджень мало, та й ті мають дещо інформативний характер.

Ці міркування дають мені підстави вважати, що вивчення фольклору у Болгарії могло б збагатити необхідне прагнення до оновлення нашої науки. Очевидним є те, що вона розвиватиметься як культурологічна дисципліна, що з'ясує ті явища синтезу в духовному особі і суспільства, які пов'язані з різноманітністю проявів і функцій самого мистецтва. Точніше кажучи, вона є наукою про фольклорну культуру суспільства, що розуміється у певному смислі як спосіб життя, як форма самоідентифікації людських спільностей (класових етнічних та ін.) через певні форми художньої творчості. Її багатопланові пошуки, що виявляються у ряді підходів, у багатій теоретичній і конкретній дослідницькій спадщині, могли б бути використані для створення системи фольклористики як науки. Звичайно, ставлячи це питання, я здаю собі справу з попередження одного автора про те, що в наш час наукові дослідження спеціалізуються по науках, а не по проблемах¹⁴. Але заклик до інтердисциплінарного мислення передбачає у своїй суті і другий бік протиріччя — глибоке втручання у маленький світ явищ, у їх конкретні сутності. Вивчаючи саме цю сферу прояву людської творчості, розробляючи теорію і історію побутових форм художнього синтезу, наша наука утверджується не стільки у своєму предметі дослідження, але й у можливостях виводити проблеми, які стосуються широких проблем суспільствознавства.

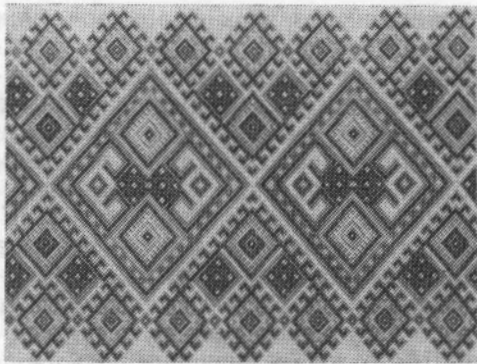
Такою проблемою є насамперед сама фольклорна культура. Очевидним є те, що загальна теорія фольклористики потребує філософського осмислення суспільної і особистої потреби у такому типі культури. Вона не буде повною, якщо не зважатиме на соціологічні та спеціально-психологічні аспекти цієї культури і, з другого боку, якщо не розгляне більш компетентно ідеї і висновки, що нам дає семіотика. Саме тут, у схрещенні соціології і семіотики, беруть свій початок шляхи спеціалізованого фольклористичного пізнання, що спрямовані як до соціального буття фольклорної культури, так і до структури художніх цінностей, які вона створює і передає через покоління.

У цьому напрямку корисно було б обдумати і привести до системного порядку такі категорії і поняття, як традиція і звичай, носії і виконавці фольклору, фольклорний твір, фольклорне мистецтво, фольклорний текст, а також усю ту літературознавчу, музикознавчу термінологію, яка все ще не «запрацювала» достатньою мірою на фольклористику.

Першим кроком повинен стати успішний розвиток фольклористики на місцях. Адже вона не повинна розвиватися шляхом звичайного збирання фольклорних текстів, а бути самостійним процесом збирання, дослідження і зберігання фольклорної культури у повному обсязі цього поняття, у її справжній динаміці і постійних змінах. Коли ж шукати циклічності в розвитку нашої науки, то, звичайно, потрібно говорити про *прикладну фольклористику* — діяльність, яка вже є нашим сьогоденням, але яка здійснюється без необхідної методики та організації. Це, на мою думку, і є ті загальні міркування, які слід було б мати на увазі, коли говоримо про сьогоденний потенціал, про задуми і майбутнє болгарської фольклористики. Як наука з подібною оцінкою свого минулого і прагнень, вона може успішно втручатись у вивчення балканської і слов'янської культурної традиції, а отже і у вивчення ролі і місця фольклору у сучасному світі. Адже і балканські народи, і слов'янські за віки свого існування створили художню спадщину, вивчення якої значною мірою визначало стан фольклористики. Життя фольклору і сьогодні у цих народів не менш цікаве і не менш потрібне для ознайомлення з культурою і, зокрема, для розвитку фольклористики як самостійної і важливої наукової дисципліни.

Софія

¹⁴ Вернадский В. И. Размышления натуралиста.— М., 1977, кн. 2.— С. 54.



До 150-річчя
ВИХОДУ
В СВІТ
«РУСАЛКИ
ДНІСТРОВОЇ»

Р. Ф. КИРЧІВ

ПИТАННЯ ЕТНОГРАФІЇ ТА ФОЛЬКЛОРУ
В НАРОДОЗНАВЧІЙ КОНЦЕПЦІЇ «РУСЬКОЇ ТРИЙЦІ»

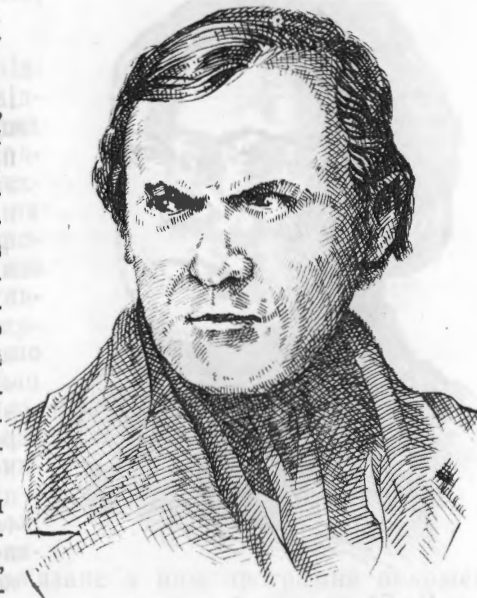
Угрупування прогресивної західноукраїнської інтелігенції 30-х років XIX ст., яке від тріумвірату його засновників (М. Шашкевича, І. Вагилевича та Я. Головацького) назване «Руською трійцею», за своїми зовнішніми ознаками належить до типологічного ряду особливо характерних для епохи романтизму різних літературних, літературно-мистецьких і наукових гуртків та товариств. Назвати хоча б гейдельбергський гурток німецьких романтиків, російський «Арзамас», до якого належав молодий О. С. Пушкін, польські товариства філоматів і філаретів з причетністю до них А. Міцкевича, харківський осередок романтиків кінця 20-х — початку 30-х років, Сербську (1826) та Чеську (1831) матиці тощо. Однак за змістом і обсягом поставлених завдань, напрямками та умовами діяльності «Руська трійця», мабуть, не має аналогів.

У той час, коли трудовий люд розчленованого і поневоленого чужоземними загарбниками західноукраїнського краю знемагав у панському ярмі, а його вищі верстви покійно слугували гнобителям, М. Шашкевич зі своїми сподвижниками поставили сміливу мету — пробудити народ, підняти його етнічну і соціальну самосвідомість, освіту, відродити літературу на народній основі, співзвучну тій, яку на Наддніпрянщині започаткувала «Енеїда» І. Котляревського. Для реалізації цього завдання була намічена широка програма вивчення рідної історії та культури народу, створення праць про історичне минуле, самобутність мови, культурних традицій, етнокультурну єдність українців західних земель з усім українським народом, їх генетичну спорідненість із східнослов'янським світом.

Особлива роль відводилася в цій програмі вивченню етнографії та народнопоетичної творчості. Діяльність «Руської трійці» припадає на період, коли етнографія і фольклористика лише формувалися в окремі галузі знань, не розрізнялися між собою і разом з історією, археологією, філологією та правознавством об'єднувалися в загальному понятті — народознавство. В такому комплексі вони виступають і в програмі пізнання народу гуртка М. Шашкевича. Водночас у його практичній діяльності простежуються моменти, що виражали певне осмислення народної традиційно-побутової культури як специфічного предмета і мали пряме відношення до процесу формування етнографії і фольклористики як наукових дисциплін.

Народознавча концепція та програма «Руської трійці» склалися на основі досвіду вивчення й осмислення традиційно-побутової культури, зокрема під значним впливом ідеології просвітництва і його ставлення до народної культури. Цей вплив простежується у багатьох судженнях і практичній діяльності гуртка. М. Шашкевич відзначав важливість фольклорних творів, традиційних народних звичаїв та обрядів

Іван Вагилевич. Рис. В. І. Тихого.
Туш, перо. Київ. 1987.



для реконструкції того «дзеркала», в «котрім незмушенное являється лице столітей»¹. Я. Головацький з цього приводу писав: «Історію політичну можна із пам'ятників письменства, літописів, грамот, договорів і других забитків уложити, але домашню, сімейну битову історію народну обичаєву хто нам зобразить? Пам'ятки в тім одношенню так недокладні, старожитних забитків нема, лишень то, що в пам'яті народній переховалося, то є для нас дорогим уламком із великого образу стародавності»². Цю ж думку він обстоював і в нарисі про старослов'янську міфологію, відзначаючи, що важливим джерелом для дослідження цієї теми є простий народ з його сімейним і громадським побутом, піснями, казками, звичаями, обрядами, забобонами і віруваннями, в яких під нашаруванням пізніших віків «скриваються подробиці віддаленої давнини»³.

У діяльності членів гуртка часто зустрічаємо цей типово просвітительський інтерес до фольклору й етнографії. Просвітительським раціоналізмом позначене розуміння ними самої природи явищ народного побуту і культури як історичних реалій, зумовлених способом життя і навколишнім середовищем, активне звертання до матеріалу традиційно-побутової культури та його широке використання в процесі розробки різних наукових питань.

Однак, варто зазначити, що з традицій просвітительського народознавства кінця XVIII — початку XIX ст. «Руська трійця», по-перше, взяла прогресивні, демократичні елементи, рішуче відмежувавшись од його феодально-обскурантистських тенденцій; по-друге, в непоодиноких випадках вона намагалася розширити й поглибити просвітительський раціоналізм, подолати його обмеженість у підході до явищ народного побуту і культури. Особливо цікава з цього погляду замітка І. Вагилевича «До історіоетнології»⁴. В ній мовиться про діалектичний зв'язок і залежність розвитку людини, характеру її традиційно-побутової культури та формування етнічних ознак від реальних умов буття й виробничої діяльності. І. Вагилевич виділяє, зокрема, такі чинники цього процесу: природа є виразником гармонії безперервного руху, в сфері якого знаходиться людина. Будучи тісно зв'язаною з землею, вона трудиться, щоб здобути поживу, житло, і цим зумовлений її розвиток, перехід від стану дикості до суспільно організованого побуту, до занять скотарством, рільництвом, різними ремеслами; завдяки діяльності людини в конкретних природних умовах складається певний спосіб життя, на основі якого «виробляється весь обсяг звичаїв і обичаїв», відбувається духовний розвиток, у процесі тривалого побуту формується певне духовне обличчя народу, визначається його характер, створюється певний культурно-побутовий уклад⁵.

¹ Шашкевич М. Старина // Русалка Дністровая.— У Будимі, 1837.— С. 115.

² Львівська наукова бібліотека (далі — ЛНБ ВР), Відділ рукописів, фонд Я. Головацького, п. 49, спр. 728, арк. 9.

³ Головацький Я. Очерк старославянского баснословия или мифологии.— Львов, 1860.— С. 104.

⁴ ЛНБ ВР. Фонд І. Вагилевича п. 9, спр. 38, арк. 94.

⁵ Там же. П. 9, спр. 38, арк. 94/зв.



Члени гуртка відступили від ідеалістичного трактування традиційних реалій побуту і культури як прояву якогось певного споконвічно закладеного субстрату духовності народу. М. Шашкевич вказував, що фольклорні твори своїм походженням і функціонуванням пов'язані з різними історичними епохами, відображають життя народу «в давнину і нинішні літа»⁶. У рецензії на «Руськое весіле» Й. Лозинського він відзначав, що при розгляді народних пісень та описові обрядів донедавна треба вказувати «як давні ті пісні і обряди і про що досі не зветочили (зістарілися — Р. К.) і не перегомоніли, котрі передвіцькі, а котрі нинішні»⁷.

Я. Головацький також наголошував, що зі зміною історичних епох, умов політичного та господарського буття багато явищ народної культури відходить у минуле, «пісні про древніх багатирів уступали місцем новим і втрачали свою колишню барвистість»⁸. Він констатував, що, переходячи від покоління до покоління, фольклорні твори збагачуються все новими елементами, що народна пісня — «це плід і результат життєвої сили і творчості багатьох століть і поколінь»⁹.

По-третє, члени «Руської трійці» переступили через ряд просвітительських установок у ставленні до народної традиційно-побутової культури.

Набагато ширше, ніж у просвітительському окресленні, нею намічалася і науково-прикладна сфера етнографічного та фольклорного матеріалу. Крім звертання до нього, як до історичного і археологічного джерела, вона використовувала цей матеріал і для вивчення сучасного народу, його способу життя, настроїв, мрій.

Особливо істотною була орієнтація гуртка М. Шашкевича на народні джерела в питанні формування літературної мови. Просвітительська думка або взагалі ігнорувала значення народної мови в розвитку літературної національної мови, або відводила їй лише підрядну роль. В. Г. Белінський у «Літературних мріях» вказував, що Карамзін «не прислухався до мови простих людей і не вивчав взагалі рідних джерел»¹⁰. Дуже обережно і з різними застереженнями ставилися до народної мови попередники і сучасники «Руської трійці», що забирали голос у розгляді питань про українську писемну мову на західноукраїнських землях.

У час, коли виступила «Руська трійця», панівним на західноукраїнських землях залишався погляд, що єдиною «руською» літературною мовою є церковнослов'янська чи слов'яноруська. Цей погляд опирався на відповідні положення тогочасної науки, зокрема праці основоположника слов'янської філології Й. Добровського, який відрізняв літературну мову від народної, і його послідовників.

Діячі «Руської трійці», незважаючи на запеклий опір войовничих апологетів церковнослов'янщини, репрезентованих верхівкою тогочас-

⁶ Шашкевич М. Старина // Русалка Дністровая.— С. 116.

⁷ Шашкевич М. Руськое весіле, описаное через Й. Лозинського // Русалка Дністровая.— С. 131.

⁸ ЛНБ ВР. Фонд Я. Головацького, п. 60, спр. 845, арк. 3.

⁹ Там же.— П. 51, спр. 745, арк. 1—2.

¹⁰ Белінський В. Г. Літературно-критичні статті.— К., 1953.— С. 44.



ної української інтелігенції і підтримуваних офіційними колами, відстоювали погляд, що тільки народна мова може стати основою літературної. Тут вони опиралися на приклад нової української літератури на Наддніпрянщині і досвід інших слов'янських народів, особливо тих, що ставали на шлях національно-культурного відродження (словаків, сербо-хорватів). Прикметним є те, що члени гуртка Шашкевича надавали великої ваги органічному зв'язку літературної мови з її живим народним першоджерелом, етнографічними реальностями і фольклором.

Розуміння визначальної ролі народної мови у процесі формування національної літературної і зв'язане з ним програмне положення «Руської трійці» про розвиток літератури на народній основі з широким використанням надбань традиційно-побутової культури взагалі виходить за рамки ідеології просвітництва, яка виключала зв'язок професійної культури з народною. Це вже прикметні ознаки того ставлення до народної культури, яке вперше проголосили і висунули як один з головних постулатів своєї філософсько-естетичної концепції романтики. Романтизм поставив у пряму залежність від зв'язку з народною культурою народність і національну самобутність літератури та мистецтва. Ці ідеї знайшли особливу підтримку у слов'янських країнах. Їх активно сприйняла, зокрема, і «Руська трійця».

З кінцем XVIII — першими десятиліттями XIX ст. пов'язані активізація антифеодального та національного визволення руху слов'янських країн, інтенсивний процес їх культурного відродження, становлення і розвитку національних літератур і літературних мов. У цих умовах народна традиція виступає як важливий, а в ряді слов'янських країн — головний фактор етнічного самоутвердження, національного культурного розвитку. Констатуючи той факт, що поняття народності «всі рішуче змішують... з протонародністю і почасти з тривіальністю», В. Г. Белінський писав у 1834 р., що «таке розуміння народності в російській літературі зумовлене тим, що наша національна фізіономія найбільше збереглася в нижчих шарах народу»¹¹.

Подібна ситуація більшою мірою, ніж для Росії, була характерна для України, зокрема, для західних земель. Тому члени «Трійці» поділяли і висловлювали цілком аналогічні погляди.

Певна річ, що Шашкевича і його товаришів покликали до діяльності не якісь теоретичні доктрини, а насамперед насущні потреби народу. Але безсумнівною є те, що ідеї просвітництва і романтизму допомогли їм краще побачити, відчути і усвідомити ці потреби, намітити конкретні завдання і заходи для їх вирішення. З цих ідей вони взяли найраціональніші елементи. Саме тому демократичне просвітительство гармонійно поєдналося у поглядах і діяльності «Трійці» з прогресивним романтизмом. У літературній творчості, ставленні до народної культури, науковій діяльності, члени гуртка М. Шашкевича були, безперечно, романтики. Але в них ми не бачимо характерних для західноєвропейського романтизму апологетики індивідуалізму, містики, витонченої чутливості, еротоманії, прагнення до екзотизму тощо. За характером їх романтизм особливо близький до інших тогочасних передо-

¹¹ Белінський В. Г. Літературно-критичні статті.— К., 1953.— С. 81.

вих слов'янських культурних діячів. Водночас йому властиві і свої особливості, з яких прикметні, зокрема, пов'язаність із земними справами, навколишньою дійсністю.

Останнім часом у нашій науці намітилося поглиблене вивчення романтизму «Руської трійці»¹². Однак поряд з висвітленням того загального, що вводило її в течію європейського, слов'янського чи національного романтизму, треба б більше звернути увагу і на притаманні їй особливості, на власну версію цього напрямку.

Я. Головацький згадував у своїх спогадах, що він і його товариші не просто сприйняли якісь готові настанови, а наполегливо намагалися осмислити їх суть і шукали свої дороги. «Ми, — писав він, — не переставали міркувати, сперечатися, тлумачити, перебирали всілякі теорії і гіпотези, в кінці прийшли до висновку, що про народ ми знаємо тільки з чуток, а народної мови, народного побуту зовсім не знаємо. Було вирішено, що треба йти між народ, дослідувати на місці, збирати з його власних уст пісні, котрих народ зберігає в пам'яті тисячі, записувати його прикази і прислів'я, його оповідання і перекази — нам філософам (тобто слухачам дворічного курсу загальноосвітніх дисциплін в університеті, який передував богослов'ю — Р. К.), треба йти в народ і вчитися його мудрості»¹³.

«Йти в народ», пізнати його життя, побут, звичаї, обряди, збирати усну поетичну творчість, учитися його мови, естетики, зрозуміти його душу — типові настанови романтиків, основні складові теорії і практики романтичної народності. В цьому дусі, починаючи з перших слів («Наступило, кажеться, то время, когда познают цену народности...») написана передмова М. Максимовича до його збірника народних пісень (1827), який викликав велике враження у членів «Руської трійці» і мав на них помітний вплив.

Розмови та суперечки про народ, його культуру і ставлення до неї творчої інтелігенції, які велися в гуртку М. Шашкевича, мали аж ніяк не аматорський, дилетантський характер; вони опиралися на широку основу тогочасних наукових досягнень у цій галузі. Відомо, яку увагу приділяла «Руська трійця» до російських, польських, чеських, південнослов'янських публікацій з етнографії та фольклористики. Члени гуртка читали, вивчали праці Й. Добровського, П. Шафарика, Ф. Челаковського, Я. Коллара, В. Ганки, В. Караджича, М. Попова, Г. Глінки, А. Кайсарова, І. Прача, К. Калайдовича, Т. Нарбута, С. Бандтке, Л. Голембйовського та багатьох інших, знали твори німецьких романтиків і теоретиків романтизму.

Широкі зацікавлення членів «Руської трійці» народознавчою літературою, прагнення до осягнення її основних слов'янських і західноєвропейських здобутків та подолання провінціальної обмеженості в тогочасному літературному й науковому житті Галичини простежуються в їхніх працях, висловлюваннях, листуванні. Вони цікавилися тим, що було зроблено і що робилося для вивчення етнографії та фольклору на західноукраїнських землях. У цьому зв'язку їх пильну увагу привернула постать Зоріана Доленги-Ходаковського і особливо його трактат «Про слов'янщину перед християнством». У «Русалці Дністровій» та в інших друкованих працях «Трійці» немає прямих згадок про З. Доленгу-Ходаковського. Очевидно, тому, що називати ім'я людини, яка захоплено говорила про дохристиянську Слов'янщину, відверто звинуватила католицьку церкву в знищенні багатьох цінних пам'яток слов'янських старожитностей, було небезпечно, тим більше для кандидатів на священний сан. Однак зустрічаємо непоодинокі ремінісценції думок з Доленги-Ходаковського. У рукописних матеріалах є виписки з його праць, зокрема й названого трактату. У листі до Коллара від 29 березня 1836 р. Я. Головацький називає цей твір «неоціненним»,

¹² Маємо на увазі монографію Т. І. Комаринця «Ідейно-естетичні основи українського романтизму» (Львів, 1983), у якій це питання займає помітне місце.

¹³ Головацький Я. Воспоминание о М. Шашкевиче и И. Вагилевиче // Лит. сб.— Львов, 1885, вып. 1—3.— С. 22.



Майстер народного декоративного розпису Л. Г. Мрачківська.

Фото В. С. Полоха. Київ. 1986.

Л. Г. Мрачківська. Декоративний розпис. Папір, гуаш. Київ. 1986.
Фоторепродукція В. С. Полоха.



Л. Г. Мрачківська. Декоративний розпис. Папір, гуаш. Київ. 1986.
Фоторепродукція В. С. Полюха.

а його автора в іншому листі до цього ж адресата — «неповторним, передчасно видертим Слов'янщині мужем»¹⁴.

З. Доленга-Ходаковський згадується і в листах І. Вагилевича. Останній в 30-х роках робив спроби щодо видання творів ученого. У листі до М. Максимовича від 17 серпня 1836 р. він повідомляв, що занотував усе з праць Ходаковського, надрукованих польською мовою, і хотів би зібрати також його публікації в російських виданнях, зокрема в «Северном архиве» за 1824 р., «Вестнике Украинском» за 1817 р., «Сыне отечества» за 1820, і те, що писали про нього Калайдович та Кеппен; просив М. Максимовича допомогти в підготовці якнайповнішого зібрання творів Ходаковського. Крім того, І. Вагилевич займався розшуками спадщини відомого дослідника, цікавився його рукописами, що були в Максимовича. Здійснити однак видання праць не вдалося. Проте він переклав з російської на польську мову і надрукував дослідження З. Доленги-Ходаковського про давні дороги на Русі.

Все це свідчить про те, що народознавча діяльність З. Доленги-Ходаковського була в полі пильної уваги гуртка Шашкевича і мала на нього чималий вплив. Особливо цікавило «Трійцю» наукове подвижництво збирача фольклору, його прагнення до безпосереднього польового виявлення і дослідження народних пам'яток історії та культури. Очевидно, під впливом народознавчих мандрівок З. Доленги-Ходаковського члени гуртка зробили основний наголос на потребі «йти в народ» і в практичній реалізації цього завдання були, по суті, першими на Україні його послідовниками.

У комплексі факторів, що стимулювали гурток Шашкевича до народознавчої діяльності, особливо важлива роль належить першому книжковому виданню в Галичині у 1833 р. — збірникові українських та польських пісень, підготовленого Вацлавом з Олеська і музичного додатка до нього з інструментацією народних мелодій, здійснених відомим польським скрипалем й композитором К. Ліпінським. Видання вражало обсягом народнопісенного матеріалу, в якому переважав український — понад 600 текстів. Це видання, за словами І. Франка, переконувало сучасників, що «в устах отсього простого хлопа-панщизняка живуть пісні та оповідання, котрими можна повелічатися перед світом, живе мова, котру, не тільки допускають до книжок, але в котрій чужі люди знаходять дивну красоту, якої неосвідчений русин досі не бачив і не розумів»¹⁵.

Членів гуртка цікавили думки, висловлені Вацлавом з Олеська в передньому слові про українські народні пісні, зауваження про потребу опрацювання граматики української мови, її правопису, створення словника.

Водночас це видання викликало і критичну реакцію, оскільки українські пісні були вміщені в суміші з польськими і надруковані польськими літерами. Крім того, упорядник тенденційно намагався заперечити етнічну самобутність українського народу в Галичині, негативно ставився до прагнення українців мати свою літературу і «обгрунтував» доцільність її єдності з польською. Саме тому І. Вагилевич наголошував у листі до М. Погодіна від 8 березня 1836 р., що у збірнику Вацлава з Олеська малася на увазі більше польська словесність, ніж руська, що видання викликало суперечки в середовищі його товаришів¹⁶.

В полі активної уваги членів «Руської трійці» були й інші більші чи менші публікації, що стосувалися народознавчого вивчення українців Галичини, Буковини і Закарпаття, фіксації етнографічного і фольклорного матеріалу. З урахуванням реальної ситуації щодо вивчення народного побуту і культури на вказаній території та на основі досвіду кращих досягнень тогочасного народознавства була складена

¹⁴ Матеріали до історії українсько-чеських взаємин в першій половині XIX ст.— Львів, 1921.— С. 71, 73.

¹⁵ Франко І. Твори в 50-ти томах.— К., 1986, т. 47.— С. 111.

¹⁶ Див.: Свенцицкий И. С. Материалы по истории возрождения Карпатской Руси.— Львов, 1905.— С. 146.

й конкретна програма пошуково-збирацької і дослідницької роботи «Руської трійці».

На основі різних матеріалів членів гуртка М. Возняк спробував свого часу реконструювати цілісність цієї програми, яка охоплювала такі народознавчі питання і завдання: шукати «по церквах і монастирях, у містечках за старими рукописами, старопечатними книжками, грамотами, нагробними строєннями і надписами, старими образами», записувати казки «меж народом», легенди «о велетах», переказки «о бойках, лемках, гуцулах, дулібах (крайняки), ятвагах, волохах, уграх», з'ясовувати «чи оборонне місто, замок або город», чи немає пам'ятників у замку, дати їх докладні описи, фіксувати «назвища сіл, присілків, городищ, окружних урочищ, рік, потоків, озер, гір, пагорбів, полонин», вяснити, «звідки зайшли або перейшли люди в ті або ті сторони і коли? Як старе село, в чім ходять люди (стрії), як ставлять хати». Описувати свята «Купала, собітки, коляда, щедрівки, з туром ся водити, гаївки, русалки, радуниці, обжинки, весілля, похорони, обрядки, забони о упирях, русалках, мавках, вовкулаках, потерчатах, ворожки, знахари, перелестниці». Збирати «пісні народні, танці, відомості о язичі, відміни, переміни, границі нарочій». Звертати увагу, чи немає старинних написів «на окопах, ушовбах, бовдах, печерах», «чи не виорюють або викопують костей, залізя, бляшок». Вивчати «господарство, ремства (ремесла — Р. К.), торгівлю, спосіб ставлення хат, млинів», бджільництво, рибальство, мисливство, «як ся звать місяці, звізди», відомості «з землеописання і статистики», цікавитися містом, вказувати, над якою воно розташоване рікою, «які уряди, торгівля, ремесла, які школи»¹⁷.

Коли звести ці фрагментарні і, на перший погляд, не завжди логічно пов'язані між собою замітки в певну систему, то побачимо, що вони складають програму, якою охоплені всі основні компоненти вивчення народу, його етнічної історії. «Руська трійця» звертала увагу на вивчення місцевих народних ремесел і промислів — ткацтво, обробку дерева і шкіри, гончарство, бондарство, солеваріння, виплавку заліза тощо. У дусі тогочасної науки є і те, що компоненти, які нині належать до власне етнографії й фольклористики, виступають у комплексі із складовими інших галузей знань, зокрема археології, історії, краєзнавства, географії, лінгвістики, освіти населення. Рецензуючи згадану працю М. Возняка, І. Франко зауважив, що діячі «Руської трійці» були добре ознайомлені з давнішими публікаціями, а їх програма збирання етнографічних матеріалів складена «на основі чужих взірців, але досить самостійно»¹⁸.

Оригінальність полягала насамперед у підпорядкуванні програми всебічному пізнанню історії, побуту і культури народу та підготовки, шляхом народознавчих досліджень, тривкого ґрунту для освіти простолюду і дальшого розвитку національної культури. І. Вагилевич підкреслював, що «узнання народне» є великою і першочерговою роботою, тому необхідно приділити їй основну увагу¹⁹. У наміченій програмі народознавчих досліджень він виділяв два головні підрозділи — виявлення і визначення пам'яток, як він назвав, «мертвих» та «живих». До перших належали предмети матеріальної культури як давнього дохристиянського походження (городища, могили, вали, печери, давні культурові пам'ятки, кладовища, написи, знаряддя праці тощо), так і пізніші — пам'ятки господарської діяльності, різні будівлі, церкви, огорожі, вироби рукоділля і промислів (утилітарні й декоративні). До других — усе те, що належить до духовної сфери життя народу: традиційні знання, звичаї, обряди, вірування, забобони, ігри, забави, пісні тощо²⁰.

Відзначаючи прагнення «Руської трійці» універсально охопити дослідженням усі ділянки традиційно-побутової культури, Я. Головацький

наголошував: «Зрештою, нам о то ходить, щоб зібрати все, дотикаюче народності»²¹. Таке масштабне народознавче завдання в умовах західноукраїнських земель аж до появи І. Франка було безпрецедентним. Чи не вперше в програмі гуртка Шашкевича було поставлене питання про потребу етнографічного вивчення не тільки села, а й міста.

Як видно із наведеної програми, основне місце в ній посідали власне етнографічні та фольклористичні питання. Для розробки останніх її члени підходили з наукових позицій. Вживали вони і назви «етнографія» та «етнологія» (в тогочасному їх значенні). «Мое стремление в трудах литературных є общеслов'янське, починаючи від руського по предметах філології і етнології», — писав І. Вагилевич²².

Від початку своєї діяльності члени гуртка поділяли прогресивні погляди на народ, його культурні надбання і послідовно розвивали та поглиблювали цю демократичну концепцію. Не задовольняючись поверховим ознайомленням із селом, як це було властиво для багатьох романтиків, вони вважали своїм завданням якомога глибше, всебічніше проникнути в усі сфери життя трудового народу, пізнати його побут, характер, думки, звичаї, розкрити, за словами І. Вагилевича, всі історичні й поетичні «зародишки, бившие по сию пору в скритности і неізнанности»²³. Тому не можна погодитися з твердженням, що члени «Руської трійці» «бачили лише абстрактний народ, суцільну однорідну селянську масу»²⁴. Навпаки, вони знали народ, його життя, побут, культуру, оскільки пізнавали його з першоджерела. Бачили, зокрема, і різні соціальні прошарки в загальній суспільній структурі тогочасної дійсності. Чітко окреслене в поглядах гуртка і розуміння народу як живого організму, носія історично зумовлених етнічних функцій та ознак.

Члени «Руської трійці» високо ставили морально-етичні цінності народу, рішуче відкидали і заперечували твердження дворянсько-поміщицьких авторів про різні «природжені вади» українських селян. І. Вагилевич у розвідках про гуцулів і бойків, а Я. Головацький в описах своїх мандрівок по Галичині, Буковині та Закарпатті й інших працях, вказували на складні соціально-економічні обставини життя народних мас, з подивом і повагою відзначали високу життєздатність простих трударів, їх працьовитість, винахідливість, чесність, гостинність, доброту і ввічливість²⁵.

«Руська трійця» утверджувала погляд на головну роль простого народу в загальному процесі суспільного розвитку, вказувала, що саме він є основним творцем, охоронцем і носієм надбань етнічної традиційно-побутової культури. У висловлюваннях членів гуртка наголошувалося, що коли в умовах іноземного поневолення «заможні верстви руського народу», тобто «вищі верстви» відцуралися від своєї мови, обрядів, звичаїв, то трудящий народ зберіг їх, залишившись вірним традиціям своїх предків і творцем нових духовних цінностей²⁶. У листі до М. Максимовича від 7 березня 1837 р. І. Вагилевич писав, що коли духовне життя давньої Русі у вищих сферах «притьмилось», то воно «перенеслося по хижих селян»²⁷.

У поглядах гуртка чітко простежується відмежування від аристократичної концепції фольклору, яка була поширена в той час серед певних літературних кіл. Його члени послідовно обстоювали і розвивали думку про головне значення народних мас у творенні всіх видів традиційно-побутової культури, її тісний зв'язок із життям, працею, боротьбою, думками і прагненнями. І. Вагилевич у «Передговорі» до

¹⁷ Там же.— С. 298.

¹⁸ Письма к М. П. Погодину из славянских земель (1835—1861).— М., 1880.— Вып. 3.— С. 638.

¹⁹ Свенцицкий И. С. Материалы по истории возрождения Карпатской Руси.— С. 146.

²⁰ Комаринец Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму.— С. 73.

²¹ ЛНБ ВР.— Фонд Я. Головацького, п. 49, спр. 725, арк. 4, спр. 26, арк. 7; Головацький Я. Мандрівка по Галицькій та Угорській Русі // Жовтень.— 1976.— № 6.— С. 49—94.

²² ЛНБ ВР.— Фонд Я. Головацького, п. 49, спр. 728, арк. 10; п. 60, спр. 845, арк. 33—36.

²³ Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори.— С. 194.

¹⁷ Возняк М. Маркіян Шашкевич як фольклорист.— Львів, 1911.— С. 9—10.

¹⁸ Франко І. Твори в 50-ти томах.— К., 1983, т. 38.— С. 501.

¹⁹ Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори.— К., 1982.— С. 195.

²⁰ Там же.— С. 195—196.

народних пісень відзначав, що трудовий люд висловлював у поетичному слові «всю, що видів, що терпів і що діяв», виливав настрої, якими сповнювалася його душа і якими супроводжувалася його боротьба з насильством²⁸.

Члени Шашкевичевого гуртка намагалися розглядати всі явища традиційно-побутової матеріальної і духовної культури в тісному взаємозв'язку з історією, з реальними умовами життя народу. Вони заперечували не тільки дворянсько-поміщицьке погордливе ставлення до народної культури, але й ігнорування та переслідування її церквою. Так, у начерках дослідження про традиційні колядні звичаї й обряди (30-ті — поч. 40-х рр.) Я. Головацький з сумом констатував, що, прагнучи «погубити пам'ятки ідолопоклонства», церква посилено замінює давні народні колядки набожними піснями²⁹. Захистові народного звичаю гаївок від переслідування церковниками присвячена і його замітка «Обрядові пісні гаївки»³⁰. Автор вказував, що гаївкові ігри та співи стосувалися не так язичеських культів, як були, головним чином, виразом радості наших предків, пов'язаної з приходом весни, оживленням природи, тому зберегти цю традицію серед народу є корисною справою.

Опозиційні погляди щодо християнсько-ортодоксального ставлення до народних традицій неодноразово висловлював у своїх працях й І. Вагилевич. Вони виразно звучать, зокрема, в рукописах досліджень про слов'янську символіку і демонологію, народні колядні звичаї та ін. Стосовно цього питання «Руська трійця» займала цілком протилежну позицію від дворянсько-поміщицького народознавства.

У висловлюваннях членів «Руської трійці» стосовно народної традиційно-побутової культури поряд з її пізнавальною функцією наголошується і на значній естетичній та загальновиховній цінності. Після початкового захоплення народними колядками як пам'ятками старовини, І. Вагилевич швидко збагнув і високо оцінив її незвичайну поетичність, М. Шашкевич називав кращі надбання народної культури «нев'ядаємою красою предвіцькою», Я. Головацький розглядав традиційну духовну культуру як певну художню систему, яку він називав «простонародною літературою»³¹.

Аналітичного осмислення в поглядах «Руської трійці» набуло і романтичне положення про традиційну народну культуру як основу професійної культури. І. Вагилевич називав народні духовні надбання «зорею словесності питомої»³², Я. Головацький — «простонародною неписаною словесністю»; згодом, розробляючи курс університетських лекцій (1849), він вказував, що ця словесність «щасливо дохована в пам'яті народній, є істинним вираженням народної віри, образования народного языка, умственного развития і норовственного состояния народа. Она выражается в его обрядах, обычаях, в преданиях старини і народної поезії»³³. Дослідник відзначив тісний зв'язок і взаємодію неписаної та писемної словесності, розглядав їх у єдиному комплексі національної художньої культури. Водночас намагався визначити і їх різницю, вказуючи, що простонародна словесність більше приберегла рис народності, ніж писемна література, оскільки остання запозичує багато чого з літературного досвіду інших народів, наслідуює нерідко чуже, а перша — «не позичена, не пересаждена, але плід зі свого зерна, і плід своєї землі, свого питомого народа»³⁴.

²⁸ Русалка Дністровая.— С. XIV.

²⁹ ЛНБ ВР. Фонд Я. Головацького, п. 49, спр. 723, арк. 4—6.

³⁰ Там же.— Аркуш II.

³¹ Детальніше див.: Письма к М. П. Погодину из славянских земель (1835—1861), вып. 3.— С. 644—648; Шашкевич М. Старина // Русалка Дністровая.— С. 116; ЛНБ ВР. Фонд Я. Головацького, п. 51, спр. 745, арк. I—V, п. 49, спр. 723, арк. 6/зв.

³² Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори.— С. 196.

³³ Писання М. Шашкевича, І. Вагилевича і Я. Головацького.— Львів, 1884.— С. 331.

³⁴ Там же.— С. 332.

Члени «Руської трійці» розуміли важливу етновизначальну функцію народної традиційної культури. Вони наголошували, що народна мова, звичаї, обряди, фольклор належать до основних етнокультурних факторів, тому ті, хто відмовляється од них, втрачають зв'язок зі своєю народністю. І. Вагилевич писав, що з найдавніших часів формування етнічних спільностей було тісно поєднане із складанням відповідних мовних одиниць, визначалося «усвідомленням своєї індивідуальності як народу через єдність мови»³⁵. Я. Головацький також відзначав велику єтнооб'єднуючу роль фольклору, зокрема пісенного: «Слід визнати, — писав він, — що пісні зв'язують племена в народ. Разом з віруваннями і церковними обрядами вони з'єднують народ у єдине ціле»³⁶.

На народознавчих дослідженнях членів гуртка М. Шашкевича виразно позначилася теоретична настанова розглядати явища народної культури в широких внутрієтнічних і міжєтнічних зв'язках, зокрема в міжслов'янському контексті. Завдяки цьому вони, навіть базуючись на вивченні обмеженого регіонального матеріалу, ніколи не задовольнялися голим емпіризмом, не замикалися в провінціалізмі, галицькому партикуларизмі, а зверталися до загальноукраїнських і широких порівняльних зіставлень, прагнули до виходу на важливі наукові узагальнення.

Великої ваги надавала «Трійця» науковому аналізу самих явищ народної культури. Показові з цього погляду методичні настанови, висловлені М. Шашкевичем у рецензії на «Русское весіле» Й. Лозинського, його наголос на потребі розгляду обрядового фольклору разом з описом самих обрядів, вказівка на охоплення увагою однорідних явищ з різних місцевостей, з'ясування їх історико-генетичного підґрунтя, значимості змістових деталей та символів у піснях і обрядах — «котрі передвіцькі, а котрі нинішні, яка в них всіх разом мисль; що там діють князі, княгині, бояри, хоругви, коровай, кудерне деревце в нім, золотокуючі ковальчики, що косу розковують, едимашки, паволока, посаг, хліб і сіль, козаки, скупини і много енчого»³⁷.

Особливо проникливими і незвичайними для свого часу слід визнати зауваження М. Шашкевича про наукову доцільність вивчення причин живучості давніх пам'яток народної духовної культури, їх зв'язок з сучасністю, життям народу, дослідження мелодики народних пісень, особливостей їх жанрових різновидів³⁸. Ці погляди поділяли й інші члени гуртка. У багатьох випадках вони, особливо І. Вагилевич та Я. Головацький, дали яскраві зразки наукового аналізу пам'яток етнографії та фольклору.

На реалізацію цих завдань була націлена і методика збирацької роботи «Трійці». Після початкового аматорського збирання етнографічного і фольклорного матеріалу вона твердо стала на науковий ґрунт, використовуючи і розвиваючи кращі досягнення народознавства свого часу в цій ділянці.

У теоретичних настановах і практичній діяльності «Трійці» значна увага приділялася поєднанню дослідження польового матеріалу з відповідними даними літературних і архівних джерел. Члени гуртка вели пошуки рукописних пісенників XVII—XVIII ст., використовували їх матеріали поряд з польовими записами, вказуючи на історичну глибину знань народопоетичної традиції. Так, у «Русалці Дністровій» була надрукована пісня про Варну («Кляла цариця, вельможна пані»), виявлена в одному з давніх галицьких збірників. Вона, відзначав згодом Я. Головацький, «служить доказом того, що ще у XVIII ст. співалися серед народу в Галичині козацькі пісні, не говорячи вже про Україну (мається на увазі Наддніпрянина — Р. К.), цю заповітну землю на-

³⁵ ЛНБ ВР. Фонд І. Вагилевича, п. 7, спр. 34, арк. 151.

³⁶ Там же. Фонд Я. Головацького, п. 51, спр. 745, арк. 2.

³⁷ Русалка Дністровая, с. 131.

³⁸ Шашкевич М. Русское весіле, описаное через Й. Лозинського // Русалка Дністровая.— С. 131.

родної волі і народного лицарства, де сміливі подвиги козаків давали постійні сюжети для історичних пісень»³⁹.

Із сказаного випливає, що пильна увага «Руської трійці» до етнографії і фольклору була зумовлена не так впливом романтичного захоплення, як усвідомленням істотності й значимості їх вивчення в процесі пізнання народу, розвитку національної мови та літератури і зміцнення зв'язку етнокультурного розвитку всіх частин українського народу. Питання етнографічного і фольклористичного характеру належали до ключових у загальній програмі гуртка. Їх теоретична інтерпретація базувалася на досягненнях тогочасної народознавчої слов'янської науки, освоєних і осмислених членами «Руської трійці» у світлі їх основних завдань і демократичної тенденції. Науково системний і цілеспрямований характер народознавчих інтересів гуртка М. Шашкевича розкривається і в самій практиці його пошуково-збирацької, дослідницької та організаційної діяльності. Найбільш плідний і прогресивний характер мала ця діяльність саме в рамках реалізації програмних заasad «Руської трійці».

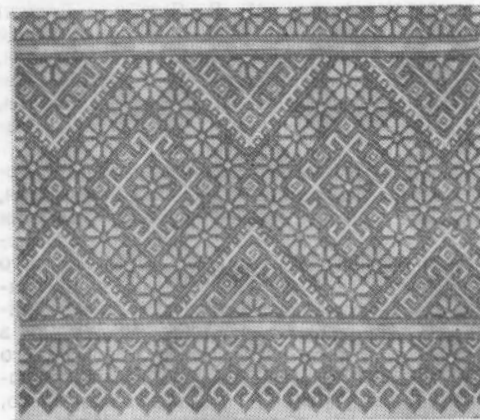
Львів

³⁹ Головацький Я. Заметки и дополнения к статьям г. Пыпина, напечатанным в «Вестнике Европы» за 1885 и 1886 годы.— Вильно, 1888.— С. 35.



«Поставляю хату і кімнату»

І. О. Матіяш
Поставляю хату і кімнату.
Гравюра. 1983.



КИЇВСЬКЕ КУСТАРНЕ ТОВАРИСТВО

Народне мистецтво як скарбниця художніх надбань, творчих принципів, етичних і естетичних заповітів народу давно привернуло увагу передових людей та громадських організацій. Вони не шкодуючи сил та коштів зробили значний внесок у підтримку майстрів, популяризацію надбань, розцінюючи його як вагомий сторінку національної культури. Нині з вдячністю згадуємо імена С. І. Васильківського, В. С. Красицького, М. С. Самокиша, О. Г. Сластіона, О. Л. Кульчицької, І. І. Левинського, І. І. Труша, Олени Пчілки. Заслуговує бути відзначеною діяльність В. В. Тарновського на Чернігівщині, І. С. Свенціцького в Галичині, В. М. Гагенмейстера на Поділлі, Кобринських у Коломиї. Загальновідомі досягнення діячів Полтавщини, з іменами яких пов'язане виникнення наукових товариств, музеїв, шкіл та курсів народних промислів.

Особливо багато для підтримки й розвитку народних художніх промислів зробило Київське кустарне товариство, створене зусиллями групи ентузіастів на чолі з директором Київського міського художньо-промислового і наукового музею (нині Державний музей українського мистецтва) Миколою Федотовичем Біляшівським (1867—1926). Першим заходом ініціаторів майбутнього товариства була організація загальноукраїнської виставки народного мистецтва. При музеї був створений організаційний комітет — «Комісія для влаштування виставки кустарних виробів», головою якої обрано Н. Г. Яшвіль, а секретарем — М. Ф. Біляшівського. Секретар комісії склав програму виставки, в якій вказувалося, що умовою відбору експонатів є рішуче відмежування від явищ псевдонародності, мішанства чи самодіяльності, а також підкреслювалося, що виставка буде «охоплювати лише ті вироби, на яких проявилась художня творчість»¹. У складі комісії були К. В. Бутович, О. П. Косач, Н. Г. Яшвіль, В. М. Ханенко та інші. Для збору експонатів в українські губерції були відряджені Г. Александрович, М. Біля-

шівський, В. Щербаківський та В. Підгаєцький. Виставка прикладного мистецтва та кустарних виробів 1906 року, як бачимо із звіту, вперше експонувала народне мистецтво майже всієї української етнографічної території². На цю особливість виставки вказував також В. М. Щербаківський, який стверджував, що вона «насправді була першою українською етнографічною виставкою, а впорядкував її Біляшівський, я і мій брат Данило. Вона була розміщена у великому Миському музеї і займала обидва поверхи»³.

Виставка тривала від 19 лютого до 1 травня 1906 р. Серед експонатів були вироби провідних гончарів з Київщини (зокрема, К. Масюк з Дибинців демонстрував на крузі процес створення посуду — горщиків й мисок найрізноматнішої форми)⁴, майстрів ткацтва і вишивання з різних губерній. Волинська була представлена зразками вишивки з Овруцького, Новоград-Волинського й Ровенського повітів, а також тканими і плетеними виробами з Кременецького, гончарством з Житомирського та Кременецького⁵.

Уявлення про її ареали і характер дає звіт, з якого довідуємося про почесні нагороди установам і окремим особам. Великі срібні медалі були присуджені Полтавському губернському земству за «ткани вироби і килими і сприяння кустарній промисловості», Оленівській навчально-ткацькій майстерні, В. Ханенко, Е. Ф. Вессер (Київ) за показову таблицю послідовності виконання писанок. Малі срібні медалі отримали гончар з Дибинців К. Масюк, П. Арсен з Іллінців Липовецького повіту за художнє виконання писанок. Цією ж медаллю були нагороджені вишивальниці В. Прозорова з Вербівки Чигиринського повіту, М. Сикалова із Зозова Липовецького та Н. Тищен-

² Див.: Отчет Выставки прикладного искусства и кустарных изделий 19 февраля — 1 мая 1906 г. — К., 1907.

³ Щербаківський В. Мої спогади про Мишугу // Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи. — К., 1971. — С. 160.

⁴ Там же, с. 161.

⁵ Див.: ЦДІАЛ, ф. 395, оп. 1, од. зб. 1950, арк. 17.

¹ О Киевском кустарном обществе. Центральный гос. истор. архив в Ленинграде, ф. 395, оп. 1, од. зб. 1590, арк. 2.

ко з Недри Переяславського. Бронзовими медалями були відзначені М. Каньовська з Келеберди Золотоніського повіту, М. Хойнацька із Зозова Липовецького та Д. Бондаренко з Вербівки Чигиринського за вишивки, Е. Бондарева з Клембівки Ямпільського за вишивані і ткані вироби, О. Дем'яненко з Сунків Черкаського за гончарні вироби. За «виклади з кольорової шкіри» отримав медаль Ф. Грабовський з Канева, за гончарні вироби О. Ночовник з Миських Млинців Зінківського повіту, І. Коломієць з Сокиринців Вінницького «за плетені з рогози вироби», Н. Бублик з Ірменя Новомосковського за мальовані скрині, школа в Чукові Брацлавського за витканий учнями вовняний килим. Похвальні листки були вручені Ф. Любишу із Станишівки Радомішльського повіту та гончарам Д. Солтису з Гнильця і Л. Трідіду з Дибинців на Київщині⁶.

Музей закупив усі експонати виставки для новоутвореного етнографічного відділу.

Загальне визнання Виставки зумовило актуальність створення Київського кустарного товариства. Засновниками його були, як свідчать архівні дані, Н. Г. Яшвіль, О. П. Косач, В. М. Ханенко, С. Г. Філіпсон, К. В. Бутович, К. П. Іванова, Н. М. Давидова, К. М. Давидова, М. Ф. Біляшівський, В. М. Сазонов, Ю. Р. Чернявський, Д. М. Щербаківський, Ф. А. Шугицький, Ю. М. Гудим-Левкович, К. І. де Боккар, Є. М. Щербаківська, К. В. Мощенко, Б. І. Ханенко. Київське кустарне товариство, яке розмістилось по вулиці Миколаївській, № 6, офіційно було затверджене 8 серпня 1906 р. Його головою обрано Н. М. Давидову. Пізніше цю посаду зайняв М. Ф. Суковкін.

У його програмі відзначалось, що «товариство засновується для сприяння розвитку кустарних промислів у губерніях Київській, Волинській, Подільській, Чернігівській, Полтавській та суміжних з ними місцевостях, населених малоруським плем'ям». З його статуту дізнаємося, що для досягнення цієї мети Товариство вивчає умови виробництва місцевих кустарних промислів та поширює серед кустарів знання з цього предмету; збирає статистичні відомості про місцеву кустарну промисловість; відкриває спеціальні школи, майстерні, музеї та склади кустарних виробів; влаштовує виставки місцевих виробів; бере на себе посередництво в придбанні сирих матеріалів і в збуті творів та вишукує кредит для кустарів; сприяє виникненню установ дрібного кредиту; влаштовує публічні лекції, читання, видає брошури і організовує експедиції для обстеження кустарних промислів.

Далі сказано, що товариство матиме кошти з членських внесків, пожертвувань та допомоги від різних установ і осіб, а також від прибутків, що згодом повинні з'явитися. Дійсні члени Товариства сплачували внесок 10 крб. на рік. Серед них А. В. Прахов, професор Г. Г. Павлуцький, О. П. Косач, О. В. Гудим-Левкович, П. М. Гудим-Левкович, Н. П. Зиоско-Боровська, М. М. Кандиба, А. В. Семиградова, М. А. Суковкін, Л. В. Терещенко,

Ф. Р. Штейнгель, М. В. Яшвіль. «Довічні члени» одноразово вносили 100 крб. Це Г. М. Глінка, Ю. М. Гудим-Левкович, Н. М. Давидова, К. П. Іванова, П. М. Семенцев, сім'я Терещенків, С. Г. Філіпсон, В. М. Ханенко, Б. І. Ханенко та Н. Г. Яшвіль⁷.

Розпочалася багатогранна діяльність Товариства. Із звіту за 1907 рік довідуємося, що воно сприяло збуту гончарних виробів з Дибинців та Канева; вишиваних предметів, що постачали черниці Чигиринського монастиря; кошиків Корсунської школи Канівського повіту; тканин Оленівської майстерні, вишивок, надісланих кустарями з Канева, Зозова та Зозівки Липовецького повіту, Вербівки та Лебедівки Чигиринського, Березняків та Курилівки Канівського, Сунків, Гришівки і Самгородка Черкаського, дерев'яних виробів, виготовлених кустарями Бандурова Чигиринського. Постачалися вироби також з інших губерній. Так, Полтавським земством були надіслані тканини, килими та гончарні вироби, керамічні вироби Миргородської школи ім. М. Гоголя, вишивані вироби з Лівівці Прилуцького повіту. Подільську губернію представляли вишивки Клембівки Ямпільського повіту, плетені вироби з Дзвонихи Вінницького. З Волинської губернії були лише вишивані предмети, виконані кустарями Полонного Заставського повіту⁸. В цьому ж документі зазначалося, що в окремих місцевостях понад 200 осіб постійно заняті кустарним виробництвом, зокрема в Зозові, Вербівці, Сунках та Самгородку, а рада Товариства минулого літа двічі відряджала своїх членів і завідуючого складом до Подільської губернії, де вони налагодили виробництво бамбакової тканини, килимів і кошиків, вишивання срібними нитками, встановили безпосередні контакти з майстрами. Було зроблено спробу постачання майстрів сировиною та видачі завдатків за замовлені роботи, зокрема, кустарям Балтського повіту для виробництва килимів, гончареві К. Масюку на вдосконалення горна, різьбярм Бондурова на токарний верстат. За рік було продано товару на суму 18670 крб. Зразки найкращих робіт зберігалися у спеціальному кабінеті при складі, де були зібрані також як давні, так і сучасні твори народного мистецтва, малюнки та фото з них⁹. Товариство успішно розвивало вишивальний промисел (папером, вовною, шовком, золотом) у Київській губернії, де в п'яти селах було зайнято 2000 жінок, які заробляли від 3 до 12 крб. на місяць. Їх вироби збувались через склад, а також на ринках Москви, Петербурга і навіть за кордоном¹⁰.

Про активність окремих членів Товариства свідчить такий факт. Так, Ю. М. Гудим-Левкович влітку 1907 р. в Зозові влаштувала виставку творів майстрів народного мистецтва. З метою розширення збуту та пропагування художньої культури українського народу В. М. Ханенко відкрила спеціальний магазин у Лондоні, де збува-

⁷ Див.: ЦДІАЛ, ф. 395, оп. 1, од. зб. 1950, арк. 120; од. зб. 2492, арк. 51, 52.

⁸ Там же, арк. 71, 72.

⁹ Там же, арк. 72.

¹⁰ Там же, арк. 43.



Організатори першої кустарної виставки Півдня Росії — члени Київського кустарного товариства. Праворуч у першому ряду — М. Ф. Біляшівський. Фото. 1906.

лися килими і тканини Оленівської майстерні, а також з інших місцевостей.

Діяльність Київського кустарного товариства розширювалась. Якщо в 1907 р. воно відкрило власний склад-магазин, 1908 р. — ряд кустарних пунктів, обороти яких склали 21 тис. крб., а 1909 р. — 30 тис. крб. Назріла потреба влаштувати другу кустарну виставку, що й відбулася в Києві від 15 лютого до 15 березня 1909 р. під назвою «Друга південно-руська кустарна виставка». На ній, як дізнаємося з каталогу, ще чіткіше віддавалась перевага творам народних майстрів «з характерним українським стилем»¹¹. Експертна комісія — журі виставки — призначила ряд нагород її експонатам та організаторам. Великі срібні медалі отримали: Ю. М. Гудим-Левкович із Зозова за килими і вишивки, Н. Г. Яшвіль та С. П. Філіпсон з Сунків за вишивки, Н. М. Давидова з Вербівки Черкаського повіту за вишивки. За ткацькі вироби було нагороджено навчально-ткацьку майстерню В. М. Ханенко з Оленівки. За кошикові вироби — Земську навчальну кошикову майстерню Черкаського повіту. Малі срібні медалі вручено А. Паплинському (Київ) за виконані ним кобзи (бандури), кошиковим майстерням з Києва та Корсуня Шевченківського повіту, Чернинській кошиковій майстерні Остерського, Ю. М. Гудим-Левкович із Зозова за вишивки, Кролівцевському кустарно-

му складові Чернігівської губернії за виставлені експонати. За сукню ручної продукції нагороджено К. Р. Бітінг з Емільчина Новоград-Волинського повіту, за роботи в металі О. Г. Сластіона з Миргорода, за дерев'яні вироби Ю. Л. Давидову з с. Бандурова Чигиринського повіту. Бронзові медалі цієї ж виставки одержали три вишивальниці з Клембівки Ямпільського повіту, К. Масюк з Дибинців на Київщині за гончарні вироби, І. Тронько з Соколівки Ольгопільського повіту за килими. Також відзначені сунківські меценатки Н. Г. Яшвіль та С. Г. Філіпсон за вишивані і дерев'яні вироби, а Л. В. фон Мауберг з Києва за дерев'яні вироби. М. А. Струменська з Кleshківців Хотинського повіту Бессарабської губернії за килими, тканини і гапти, М. Калинчик з Щирка Вінницького повіту за рогозкі вироби, а С. Чирвенко та Ф. Кариков (йдеться про Киричка — прим. авторів статті) з Опішні за гончарні вироби. Нагороду отримала і Глинська навчальна майстерня Роменського повіту за вироби в українському стилі, Ф. Кричевський за кахлі та Г. Г. Павлуцький за малюнки народних типів¹².

Із стислих даних тогочасних звітів довідуємося, що в перші три роки існування діяльність Товариства планомірно розширювалась. Було засновано низку нових кустарних пунктів. Зокрема, майстерня в Зозові Київської губернії, очолювана Ю. М. Гудим-Левкович, виготовляла вишивані, мережані, ткані предмети, церковний одяг, дерев'яні й бісерні вироби, а також

¹² Див.: ДЦІАЛ, ф. 395, оп. 1, од. зб. 1590, арк. 75, 76.

вишивані килими. Ця майстерня мала філії в селах Очеретне, Ротмистрівка, Біла, Камляни Липовецького повіту та в Ненадіс Таращанського повіту. У Вербівці Чигиринського повіту під керівництвом Н. М. Давидової створювались вишивані та мережані вироби, а в Бондурівці, де справою керували Н. М. та Ю. Л. Давидови, — дерев'яні вироби і ляльки. Це виробництво мало філії в Чигирині, Бірках, Болтищі та Красносілці. У Черкаському повіті було три майстерні: в Сунках, де створювались вишивки, вирізування, мережки та дерев'яні вироби (керівники Н. Г. Яшвіль та С. Г. Філіпсон); в Бересняхгах виготовлялись мережані, вишивані та вирізувані предмети (керівник Н. П. Зноско-Боровська) та в Смілі, де під наглядом Н. В. Донат створювались вишивки. Вишивані вироби продукувались також у Червоному Бердичівському повіті (керівник В. Н. Терещенко), у Томашівці Уманського повіту (керівник Н. І. Меєндорф) та в Стеблеві (керівник невідомий). Гончарі К. Масюк та Волшин з Дибинців Канівського повіту привозили керамічні вироби.

«Постійними поставниками складу» названі з Київської губернії Корсунська, Черкаська і Київська кошикові школи; Чигиринський жіночий монастир та Київська школа глухонімих, які виготовляли вишивані предмети. Майстерня М. Горват з Хабного постачала сукна, К. Масюк з Дибинців — керамічні вироби, з Подільської губернії М. Г. Щербанова (Немирів) — килимові та вишивані вироби. З Богусівки надходили вишивки, з Клембівки полотна з «бамбаку» та вишивані речі. Майстри зі Щитків та Великих Хуторів Вінницького повіту надсилали вироби з рогози, а І. Тронько з Соколівки — килими. З Полтавщини вишивані, ткані та гончарні вироби передавав склад Полтавського губернского земства, Р. Д. Худоминська з Миргорода — вишивані та мережані вироби, з Опішні — кераміку. З Чернігівської губернії постачалися тканини Кролівецького земського складу, а з Волинської — сукно з Емільчина¹³.

З кожним роком розширювалась виставочна діяльність складу. В 1909 р. він брав участь у виставках у Казані, Берліні, Лейпцігу, Роттердамі. В 1910 р. експонував свої товари на виставках в Умані, Одесі, Софії, Вінниці, Турніні, Москві, 1911 р. — Києві. Обороти складу сягнули в 1910 році 46 тис. крб.¹⁴

Діяльність Товариства постійно спрямовувалась керівниками Київського художньо-промислового музею, зокрема його директором М. Ф. Біляшівським та Д. М. Щербаківським, який перебував на посаді охоронця історичного й етнографічного відділів. Віддавали багато сил також інші працівники — А. Вербицький, В. Козловський та Бродовський, які постійно їздили по українських губерніях і вели на місцях відповідну дослідницьку та організаційну роботу. Лише за 1910 р., як довідуємося із звіту, етнографічний відділ поповнився 2154 новими експонатами, загальна кількість їх досягла 3361.

Послідовна, наукова обгрунтована і сямовіддана діяльність київських учених, зроблена ними методологія та методика роботи з народними майстрами були прикладом для наслідування для окремих осіб, які також організували кустарні промисли. Наприклад, у Скопці Переяславського повіту в маєтку А. В. Семигратової 1909 р. був заснований «кустарний показовий осередок», що отримував певні субсидії від земства. Як повідомляла А. В. Семигратова, на 1914 рік тут було 115 вишивальниць, які працювали на її сировині, під її безпосереднім керівництвом, а також 55 ткацько-килимарниць у спеціально влаштованій майстерні з 15 верстатами та красильнею. Фарбуванням вовни керувала інструкторка-ткаля. В осередку працювала також калькувальниця, яка переводила малюнки на тканину. Ці майстри отримували від А. В. Семигратової зарплату, харчі, житло¹⁵. Від 1910 р. художнім керівником майстерні стала Є. І. Прибильська, яка прибула сюди після закінчення Київського художнього училища. Проте, не отримавши в училищі знань в галузі народного та декоративного мистецтва, стала ученицею, але на цей раз вже «народної академії». Користуючись, як про це згадувала Г. К. Цибульова, порадами та підтримкою Д. М. Щербаківського і Г. Г. Павлуцького, професіональна художниця почала вивчати творчі принципи народного мистецтва та скарбницю місцевої художньої культури. Це дозволило їй підвищити художньо-педагогічну культуру, щоб вдало спрямовувати творчість сільської молоді. З числа її учнів виростили такі знаменитості як Г. Ф. Собачко, П. І. Власенко, Н. Е. Вовк та інші. Відзначимо також, що скопинська майстерня була одним із поставників складу Товариства.

Як бачимо, Київське кустарне товариство вело велику, побудовану на наукових засадах, організаційну та дослідницьку роботу. Хто ж керував Товариством після чотирьох років його існування? Із списків дізнаємось, що на 14 травня 1910 р. в складі його ради були: голова М. А. Суковкін, заступник Н. М. Давидова, скарбник О. В. Гудим-Левкович, його помічник А. С. Чернявський, члени В. М. Ханенко, П. М. Семенцев, Е. Г. Михайлова, Н. Г. Яшвіль, Ю. М. Гудим-Левкович, С. Г. Філіпсон, Г. І. Глінка, О. І. Левницький. Кандидатами в члени були О. П. Косач та М. Ф. Біляшівський, секретарем — Е. П. Іванова, її помічником — Е. В. Лерхе¹⁶. Важливим заходом стало розширення в 1910 р. кабінету зразків, який названо «художньо-кустарно-промисловим музеєм». У звіті відзначалося, що він поповнився багатьма цінними зразками народної творчості. З них роблять фотознімки, що розсилаються у відповідні кустарні пункти. Отже, робота кустарів набуває планомірної художності. З цією ж метою було збільшено і кількість інструкторів. Двоє з них займалися ткацькою справою, один працював у Кам'янці, другий при повітовому земстві в Києві, один навчав вишивки у Вербівці,

¹⁵ Див.: ЦДІАЛ, ф. 395, оп. 2, од. зб. 3187, арк. 1, 2.

¹⁶ Див.: ЦДІАЛ, ф. 395, оп. 1, од. зб. 1590, арк. 43.

Одарич при Хмільнянській школі, а Захарченко в Бородянці¹⁷. Спеціальність двох останніх не вказана, але є дані про те, що друга займалася ткацтвом. Того ж року при складі було засновано майстерню вишивки, в якій під керівництвом інструктора працювали кустарі з середовища «кубогих мешканців Києва».

З ініціативи діячів Товариства Київська губернска управа в 1913 р. створила групу інструкторів кустарної промисловості: по ткацтву Ю. П. Маруніч, випускниця Дігтярівської навчальної майстерні, яка до того працювала в Оленівській ткацькій майстерні В. М. Ханенко; по деревообробному промислу І. Н. Горбунов, випускник середнього механічно-технічного училища в Костромі, по гончарству М. Н. Бибік, який у 1912 р. закінчив Глинську школу інструкторів гончарського виробництва на Полтавщині. Були також інструктори з спеціальностей шевство, обробка шкіри, слюсарсько-ковальська справа¹⁸. З річного звіту Товариства за 1912 р. довідуємося про дальше зростання його діяльності. Зокрема, в Умані створено його відділ, а кустарний пункт постачання сировини і прийому готової продукції відкрито в Требухові Остерського повіту. Того ж року під керівництвом Н. М. Давидової було засновано оснащену машинами красильню, де фарбували полотна, нитки, срий шовк. Нею користувалися ткалі Лебедівки, Коханівки та Кам'янська на Чигиринщині. Успішно діяли, постачаючи склад виробами, земська кошикарська школа в Черкасах, майстерня вишивки В. Н. Донат із Смілі. До складу Товариства регулярно надходили килими з Будищ та Чернечного Яру на Полтавщині.

Характерною рисою діяльності Київського кустарного складу було те, що він не обмежувався тереном Київської губернії, а й сприяв збутові виробів з інших губерній. Зокрема, в 1912 р. з Київщини було продано товарів на суму 40832 крб., Подільської — 2000 крб., Волинської — 500 крб., Полтавської — 2000 крб., Чернігівської — 1000 крб. та інших — Московської, Тамбовської, Казанської та Володимирської губерній — на 1000 крб. За видами виробів загальна сума проданих товарів у 1912 р. виглядала так: вишивок на 18183 крб., тканин на 13905 крб., дерев'яних виробів на 1624 крб., інших — а 1507 крб. Загальна сума обороту складала 47332 крб.

За цими в цілому відрядними даними очоляла напружена робота, спрямована на подолання труднощів, що були зумовлені філантропічним характером діяльності Товариства. Бо ж не одержання прибутку, а намагання сприяти майстрам народного мистецтва лежали в основі його господарювання. Тому на прийняті до збуту вироби тут додавалась мінімальна націнка. Це видно хоча б з того, що, продавши в 1912 р. товарів на суму 47 тис. крб., склад отримав чистого прибутку лише 726 крб., чого ледве вистачило на покриття витрат на його утримання¹⁹. Про труд-

нощі Товариства довідуємося з листа заступника голови Товариства Н. М. Давидової до Головного управління землевпорядкування та землеробства від 4 березня 1910 р., яка писала: «Київське кустарне товариство виникло і існує завдяки ініціативі кількох осіб, які вкладають до справи не лише свою особисту ініціативу, але й значну суму грошей для обороту... Основною перешкодою в діяльності товариства є нестача коштів. Уже вкрито окремими особами 30000 крб., але без дальшого припливу коштів не можливе розширення виробництва кустарних пунктів²⁰. Тому вона просила виділити субсидію на суму 30 тис. крб. а також коштів на оплату інструкторів і утримання штатів. Як дізнаємося з подальшого листування, Головне управління виділило лише 5 тис., решту ж обцяло додати протягом трьох років.

Оборотні складу Товариства в цілому зросли, що було наслідком вмілого та гнучкого господарювання. В звіті вказується, що однією з передумов успіхів був «принцип переходу від комісійних засад до розрахунку з кустарями за готівку», що практикувалося вже з 1909 року. Зокрема, на 1 січня 1913 р. на складі зберігалось комісійних товарів на 15112 крб., а товарів, придбаних за готівку — на 26584 крб.²¹ Крім того, діячі Товариства налагодили збут кустарних виробів через крамниці товариства «Просвіта» в Києві та Петербурзі. Вони зуміли переконати керівництво Київського губернского земства про необхідність видати альбоми, в яких би популяризувались надбання народного мистецтва Київщини, проте війна 1914 р. перешкодила здійснити цю справу.

Перша світова війна різко загальмувала діяльність Київського кустарного товариства, і на кінець 1916 р. воно фактично перестало існувати. Проте велика організаційна робота не пропала марно. Заходами уряду Радянської України на початку 1920-х років майже в усіх осередках виробництво було відновлено, а народні майстри продовжили свою діяльність.

Оцінюючи діяльність Київського кустарного товариства та визначаючи його роль у культурному розвитку, приходимо до висновку, що за десятирічний період свого існування воно зробило дуже багато. Його цілеспрямована та послідовна діяльність перевершила все, що було зроблено в інших губерніях земствами. Суть цих успіхів полягала в тому, що не тільки організували майстрів, допомагали їм, а й, що найголовніше, підносили народне мистецтво до рівня явищ національної культури. Варто підкреслити сміливість ініціаторів Товариства, які обрали важкий, але вірний шлях не заважаючи зв'язуватись з центральними установами, які видаючи кошти, водночас диктували свої умови. Відкинувши шлях казенного фінансування, Київське кустарне товариство спиралось виключно на вклади приватних осіб (обмежені субсидії центральних установ надавались йому пізніше). Відмежувавшись у такий спосіб від диктату реакційних сил, керівники Товариства спрямували свою діяльність на науково обгрунтований шлях. Можна захоплювати-

¹³ Див.: ЦДІАЛ, ф. 395, оп. 1, од. зб. 1590, арк. 110.

¹⁴ Там же, арк. 138.

¹⁷ Див.: ЦДІАЛ, ф. 395, оп. 1, од. зб. 2492, арк. 49.

¹⁸ Там же, од. зб. 2724, арк. 21.

¹⁹ Див.: ЦДІАЛ, ф. 395, оп. 1, од. зб. 2492, арк. 49.

ся талантом, культурою та тонким дипломатичним хистом М. Ф. Біляшівського, Н. М. Давидової та інших, які в умовах столицьської реакції зуміли зберегти Товариство від долі Південно-західного відділу Російського географічного товариства, яке в період свого розквіту було «для порядку» ліквідоване.

Цінною рисою керівників Київського кустарного товариства у роботі з народними майстрами було якнайважливіше ставлення до їх творчої індивідуальності, до місцевих художніх традицій, народних творчих методів та принципів. Вони розглядали народні художні промисли як технічну базу і як школу майстерності та розуміли вигоди самої художньої творчості. Не менш важливим було старанне обертання майстрів від впливу міщанських смаків та некваліфікованого втручання, яке могло б по-

рушити світосприймання і образний лад, зруйнувавши принципи їх творчості.

І, врешті, слід відзначити, що рушійною силою, наріжним каменем у діяльності Товариства була методологія, розроблена М. Ф. Біляшівським та його молодшим сподвижником Д. М. Щербаківським. Вони правильно вирішували проблему співвідношення і взаємодії професійного і народного мистецтва, оберігаючи останнє від наслідування зразків, виконаних професіоналами. І хоч діяльність цих людей не завжди була помітна, та накреслені ними завдання і напрямки роботи визначали вирішення багатьох проблемних питань та організаційних заходів.

Б. М. БІЛЯШІВСЬКИЙ,
Ю. П. ЛАЩУК

Київ-Львів

КИЇВСЬКИЙ СВІТСЬКИЙ РЕЛЬЄФ XI ст.

Монументальна кам'яна пластика стародавнього Києва становить одну з цікавих сторінок історії мистецтва домонгольської Русі. Період її розквіту був досить коротким (хронологічно обмежується XI століттям), але з повним правом займає почесне місце серед культурних надбань доби середньовіччя. Коштовні кам'яні рельєфи, так само як і мозаїки, прикрашали великі церковні споруди давньоруської столиці, відіграючи декоративну роль. Ця обставина може пояснити, чому світські за своїм змістом тематичні рельєфи стали належністю православного храму. Як відомо, мистецтво християнського середньовіччя не мало чіткого розподілу на церковне та світське. Елементи того й другого існували поруч, обидва напрямки розвивалися однаково. Так було у Візантії, де античні мистецькі традиції ніколи не вмирили, так сталося в Києві, де князь Володимир і його син Ярослав Мудрий доклали зусиль, щоб еліністична спадщина дала паростки на придніпровському ґрунті. Про це нам нагадують кам'яні рельєфи.

Здавалося б, міцний матеріал, з якого виготовлено рельєфи, мусив сприяти їх збереженню, проте вони руйнувалися разом із спорудами, які прикрашали. Отже, на сьогоднішній день збереглися лише поодинокі твори кам'яного різьблення, іноді у вигляді фрагментів й навіть невеличких уламків.

Важко визначити, коли вперше познайомилися київські майстри із здобутками античної пластики. Можливо, це сталося після повернення Володимира з походу на Херсонес, звідки було привезено бронзову квадригу. Нечисленні уламки оздоблених художнім різьбленням мармурів з руїн Десятинної церкви, на жаль, не дають підстав говорити про розвиток тематичного рельєфу в Києві наприкінці X століття. Найбільш ранні його зразки з Софії Київської відносяться до другої чверті XI століття.

Під час розкопок на території Софії Київської в 1940 р. було знайдено уламок

мармурового рельєфу, який М. К. Каргер відніс до вітварної огорожі¹. На цьому фрагменті частково збереглося зображення птаха біля водоймища, що було викладене в техніці інкрустації якимсь іншим каменем. Можна припустити, що це один з численних варіантів композиції, яка добре відома під назвою «Джерело життя». Вже з ранньохристиянських часів вона користувалася великою популярністю, бо їй надавали символічного значення. Мармурові архітрави із зображенням птахів посідають помітне місце у візантійському різьбленні XI—XII століть і відрізняються наявністю різноманітних композицій, іноді досить складних². З огляду на фрагмент із зображенням птаха можна твердити, що архітрави вітварної огорожі Софії Київської мусив мати гладку поверхню, над якою виступали рельєфні зображення зооморфного характеру, доповнені інкрустацією з різнобарвного каменю.

Основна частина пластичного декору Софії Київської — це шиферні рельєфи парапетів хорів, виготовлені з овруцького червоного шиферу (лупаку) малинового відтінку. Вони прикрашені переважно орнаментальними композиціями, іноді досить складними. Але й серед них бачимо два зображення, що мають певне відношення до світського, за своїм характером тематичного, рельєфу. Площина однієї плити в південній частині хорів, подібно до інших шиферних рельєфів, розписана орнаментом з мотивом кільцевидного плетіння з вузлами та перевивками, що оточують три однакових великих кола, з яких два з розетками-плетінками, а середнє із зображенням геральдичного орла. Ця емблема влади добре відома в античній художній традиції, звідки переходить до Візантії.

¹ Див.: Каргер М. К. Древний Киев.— М.-Л., 1961. Т. 2.— С. 206, рис. 76.
² Див.: Grabar A. Sculptures byzantines du Moyen Age.— Paris, 1976. Т. 2.— Р. 57—60, 99—112, pl. XXIV, LXXI, LXXXI—LXXXVI.



Шиферний рельєф із зображенням Діоніса.
Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник.
Друга чверть XI ст.

Найбільш істотні паралелі київської пам'ятки з двома мармуровими рельєфами від вітварної огорожі церкви Св. Софії в Охриді³. Вони також виготовлені у другій чверті XI століття. Однак охридські мармурові різьблення мають деякі стилістичні відмінності. Зображення більш об'ємні й дещо протиставлені підкреслено площинному орнаментальному різьбленню. Щодо київського шиферного рельєфу, то в ньому зображення орла сприймається як складова частина орнаментальної композиції, яку можна порівняти з декором тканин константинопольського походження кінця X — початку XI століть⁴. Роль візантійських тканин як зразків у кам'яному різьбленні досить добре досліджено на багатьох прикладах. Серед шиферних плит із схемами нецентралізованого орнаменту варто звернути увагу на рельєф, ременеподібні перплетіння якого поділяють площину на кілька рядів, утворюючи прямокутні облямівки для рельєфних зображень риб та раків. Цей мотив з'являється вже в ранньохристиянському мистецтві завдяки античній художній спадщині. Це підтверджує мозаїка церкви Санта Костанца в Римі, так само як і мозаїчний розпис ротонди св. Георгія в Салоніках; зустрічаємо його також в равенській скульптурі, з тією лише різницею, що орнаментальна облямівка не має вигляду плетінки, як на рельєфі вітварної огорожі церкви св. Пантелеймона в Нерезі, в Македонії⁵. Спорідненість шиферних рельєфів Софії Київської з пам'ятками візан-

тійської скульптури в Македонії важливо підкреслити й тому, що фресковий розпис тієї ж самої споруди в Києві також має стилістичні аналогії в Софії Охридській.

Прийоми художньої обробки каменю, використаного для пластичного декору Софії Київської, дозволяють зробити припущення, що в складі артілі працювали візантійські майстри. Різьблення відзначається високою технічною досконалістю, тісно пов'язане з невідомою в той час в київській скульптурі класичною традицією. Це твердження можна перевірити на прикладі кількох тематичних рельєфів з античними сюжетами.

Шиферний рельєф, знайдений в руїнах великого храму поблизу Софії Київської, що ототожнювався з побудованою Ярославом Мудрим церквою св. Ірини, протягом довгого часу був єдиним фрагментом, який наприкінці минулого століття зберігався в музеї Київського університету⁶. М. О. Макаренко знав про існування й іншого уламку — із зображенням верхньої губи з п'ятьма зубами, а також лапи лева, — але не наважився ствердити його належність до згаданої композиції, бо нижню частину уламку вважав за бічну. Про ці фрагменти згадували й пізніше, головним чином про той, на якому зображена права нога людини, а також руки з мечем та щитом⁷. А. М. Грабар, порівнюючи цей фрагмент

⁶ Див.: Каргер М. К. Древний Киев. Т. 2.— С. 216—226; Киев, старина, 1888. Т. 22.— С. 128; Каталог выставки XI Археологического съезда в Киеве— К., 1899.— С. 96, 270.

⁷ Див.: Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів. // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва.— К., 1930.— С. 80—84, табл. XIV, XV; Воронин Н. Н. Историко-архитектурные заметки // Сов. археология, 1957, № 2.— С. 258—260; Історія українського мистецтва.— К., 1966. Т. 1.— С. 238, рис. 186; Кириличников А. Н. Древнерусское оружие.— Л., 1971.— Вып. 3.— С. 36, рис. 30.

із зображенням іподрому в стінописі Софії Київської, зробив припущення, що стиль різьблення, близький до двох рельєфів з Києво-Печерської лаври, може вказувати на дату виготовлення твору — кінець XI століття⁸.

Датування київських кам'яних рельєфів протягом довгого часу повністю залежало від дати тієї чи іншої споруди, поки не було вироблено власні критерії. Цьому сприяли розвідки М. В. Холостенка, який знайшов цікаві скульптурні фрагменти в румовищі північної частини хорів, а також у зоні хорів понад нартексом й серед плит біля східного фасаду Успенського собору Києво-Печерської лаври. Дослідник помітив їх спорідненість з рельєфами на стінах Лаврської друкарні, а також із зображеннями святих вершників. Відповідно було визначено, що рештки рельєфу, на якому зображена нога коня, належать до композиції з вершником-зміборцем. Одночасно М. В. Холостенко вказав на те, що печерські фрагменти є частиною скульптурної композиції, яка однакова за розмірами з лаврськими плитами, де фрагмент дуже подібний за скульптурною трактовкою зображень. Дослідник зробив припущення про належність лаврських шиферних рельєфів до пластичного декору Успенського собору, де вони ніби знаходилися на хорах⁹. Цей висновок, здавалося б, можна вважати остаточним, врахувавши також уламок шиферної плити (розміром 20 × 16 см) з кладки стіни в північній частині нартекса Успенського собору, біля Іоано-Предтечинської церкви-приділа. В. О. Харламов визначив, що на цьому уламку залишилася частина профільного зображення козла, що пов'язане з культом Діоніса, а також вказав, що воно було виконане одночасно з двома лаврськими рельєфами¹⁰. За припущенням В. О. Харламова, ці шиферні рельєфи були виготовлені для якоїсь більш ранньої київської споруди, звідки могли потрапити до монастиря під час будівництва Успенського собору. Отже, ніби все свідчить на користь припущення Б. О. Рыбакова щодо первісної приналежності лаврських рельєфів з античними сюжетами до князівського палацу на Берестові¹¹.

Обидва рельєфи, які Б. О. Рыбаков пов'язував з декором палацу, датувавши їх кінцем XI — початком XII століть, А. М. Грабар, спираючись на порівняння з фасадами Сан Марко у Венеції, визначив як апотропей, що ніби боронили церкву від сил зла¹². Отже, щодо функціонального при-

значення лаврських шиферних рельєфів були висловлені різні припущення, зокрема вважалося, що вони використовувалися як прикраси князівського палацу та елементи декору фасаду або навіть інтер'єра церкви, як от Успенського собору Києво-Печерської лаври. Але чи не дивним є той факт, що протягом довгого часу обидва шиферні рельєфи в лаврі практично так і не знайшли місця? Чи не може цей факт підтвердити припущення, що вказані скульптурні твори з'явилися в лаврі пізніше, і що їх виставили для загального огляду, не пов'язуючи з певними архітектурними формами? Отже, мабуть, саме тому їх розташували на стіні Лаврської друкарні, так само до речі як і знайдені у землі на території Михайлівського Золотоверхого монастиря рельєфи святих вершників.

Тематику лаврських шиферних рельєфів, а також значення візантійських моделей, які використовували київські майстри, висвітлено в працях В. П. Даркевича та С. Радойчича¹³. У Візантії за часів правління імператорів з Македонської династії (867—1057) помітно посилюється зацікавлення античною культурною спадщиною, що позначилося в образотворчому мистецтві, насамперед у тих його галузях, що не були пов'язані з церковним вжитком. Античні сюжети знайшли відображення в книжковій мініатюрі, ілюстраціях творів візантійських теологів. Але найбільше таких прикладів знаходимо в художньому різьбленні по слонової кістці. Протягом X—XII століть у майстернях візантійської столиці було виготовлено чимало скриньок, оздоблених орнаментальним та сюжетним різьбленням. Сюжети відзначаються різноманітністю, зокрема антична тематика займає серед них провідне місце¹⁴. Знаходимо тут сюжети, які представлено на київських шиферних рельєфах. Діоніс, зображений на прямокутному возі, у який впряжені лев та левиця, нагадує аналогічні композиції на скриньках кінця X — початку XI століть в Музеї Чивико у Венеції й Музеї Вікторії та Альберта в Лондоні. Зображення єдиноборства Геракла з німецьким левом також подібне до візантійських творів, зокрема до тих, що прикрашають скриньки в збірках Національного музею у Флоренції, музеї Аресо й Пті Пале в Парижі¹⁵.

и «Слово о полку Игореве». — Тр. Отд. древнерус. лит. 1962. Т. 18. — С. 253.

¹³ Див.: Даркевич В. П. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре. // Славяне и Русь. — М., 1968. — С. 410—419; Радойчич С. Князьски рельефи Диониса, Херакла и светих ратника. — Старица, XX/1970. — Београд, 1970. — С. 331—334.

¹⁴ Див.: Weitzmann K. The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography. — Dumbarton Oaks Papers, 1960. — P. 45—68; Weitzmann K. Greek Mythology in Byzantine Art. — Princeton, 1950; Galavaris G. The Illustration of the Homilies of Gregory of Nazianzenus. — Princeton, 1969. — P. 145—149.

¹⁵ Див.: Goldschmidt A., Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des



Шиферний рельєф із зображенням боротьби Геракла з німецьким левом. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник. Друга чверть XI ст.

Але слід зауважити, що композиційні схеми моделей, якими керувалися різьбярні шиферних рельєфів, відрізнялися деталями. Отже, київські твори свідчать не тільки про використання візантійських зразків, а й збагачують загальне уявлення про різноманітність останніх. Візантійські скриньки, прикрашені різьбленням по слонової кістці, нерідко вивозили за межі імперії, і добре відомі випадки, коли в інших країнах місцеві скульптори брали їх за зразки¹⁶. Таким чином, лаврські шиферні плити з античною тематикою поповнюють ряд цих прикладів.

Стилістична спорідненість лаврських рельєфів з уламком, де зображено голову левиці (знайдено в 1971 р.), не викликає сумніву. Типологічно це зображення дуже нагадує різьблення по кістці, що оздоблює скриньку, зроблену в 986 р. на замовлення аль-Мугхіри — сина халіфа Абд ар-Рахмана. Згаданий твір зберігається в музеї Лувра в Парижі¹⁷. Шия, притиснута вуха, хижий вираз — всі ці деталі свідчать про належність уламку з кладки Успенського собору Києво-Печерської лаври до якоїсь подібної композиції. Якщо взяти до уваги походження одного уламку, то слід датувати рельєф, частиною якого він мав бути, не пізніше як серединою XI століття. Тобто фактично нічого не можна сказати проти припущення, що в другій чверті того ж століття — ті ж майстри оздоблювали церкву св. Ірини. З теротирії лаври походять ще кілька уламків шиферних рельєфів, досі не опублікованих. Тому поки що передчасно робити загальні висновки щодо обсягу робіт майстерні, продукцією якої ми вважаємо лаврські шиферні рельєфи з ан-

X—XIII. Jahrhundert. Bd. I. — Berlin, 1930; табл. XLII (155), X (21 e); табл. XX (33b), XLVII (177), XLVII (174—175).

¹⁶ Див.: Bernheimer R. Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive. — München, 1931.

¹⁷ Див.: Beckwith I. Cascets from Cardoba. — London, 1960. — P. 18, pl. 14—17.

тичними сюжетами, уламок із зображенням голови левиці, а також частково збережений рельєф з руїн церкви св. Ірини. Всі ці твори на світську тематику, можливо, утворювали єдиний декоративний цикл.

Мотив боротьби людини, озброєної легким круглим щитом і списом або мечем, із звірами становить, так само як і поєдинок Геракла з німецьким левом, один з найпоширеніших сюжетів візантійської пластики. Його, зокрема, зустрічаємо в різьбленні по слонової кістці, особливо там, де тематика позначена впливом античних моделей. Аналогія круглого щита з ремінцями простежується в різьбленій пластинці з слонової кістки, що походить з Херсонеса й датується XI століттям¹⁸. І хоч нам невідомий зразок шиферного рельєфу з руїн київської церкви св. Ірини, є підстави віднести його до творів візантійського походження. Якщо врахувати ту обставину, що на скриньці в музеї Аресо поруч з Гераклом зображено його друга й супутника Іюлая, який допомагає перемогти чудовисько, а також звернути увагу на фігуру Іюлая в короткій туніці, озброєного мечем та щитом, на гребінці з Білої Вежі (Саркела)¹⁹, можна висловити припущення, що цей же персонаж представлений на Ірининському шиферному рельєфі. Якщо припустити, що це дійсно так, матимемо ще один аргумент на користь твердження про можливість існування циклу київських шиферних рельєфів з античною тематикою.

¹⁸ Див.: Goldschmidt A., Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X—XIII. Jahrhunderts. Bd. I. — Taf. XXIII (41 b), XXVIII (48 c), XXXV (55 a), XXXVI (56 a), XXVII, XXVIII; Weitzmann K. Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance. In: Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur. Bd. II. — Mainz am Rhein, 1970; Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. — М., 1977, № 607.

¹⁹ Див.: Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. Очерки. — М., 1978. — Рис. 66.

Він, напевно, відносився до фасадної скульптури або ж утворював плити парапетів хорів. Таким є функціональне використання мармурових рельєфів другої половини XI століття, на яких зображена боротьба чудовиськ у Сан Марко в Венеції²⁰. Венеціанські рельєфи мають більш високу мистецьку цінність, але в даному випадку слід підкреслити подібність їх композиційної схеми та загальних пропорцій. Реконструювати зображення шиферного рельєфу з руїн церкви св. Ірини, крім двох уламків (розміром 50×45 та 60×52 см) допомагають старі передвоєнні фотознімки, що дають уявлення про їх кращий стан (відсутні нині деталі, відомі завдяки фотознімкам, на реконструкції затоновано). Первісний розмір рельєфу по вертикалі за реконструкцією повинен дорівнювати 110—115 см, а це відповідає висоті лаврських рельєфів.

Всі шиферні плити, на яких зображені люди і звірі, виконано в техніці пліскувато-ого рельєфу з узагальненими формами. За характеристикою, яку дав М. О. Макаренко фрагменту рельєфу з руїн церкви св. Ірини, «...все, що зроблено, здається лише попередньою основою, що над нею майстрові треба чимало попрацювати, щоб рельєф дістав потрібний зовнішній вигляд. Але перед нами не незакінчена праця, як можна було б гадати, а цілком закінчений твір, виготовлений на те, щоб оглядати його з певного віддалення, в кожнім разі не близько. Лише так можна пояснити узагальненість форм, відсутність реальних дрібниць і, так би мовити, грубість фактури»²¹. Зазначені риси властиві також плитам із зображенням боротьби Геракла з німеїським левом та Діоніса. Вони настільки споріднені за стилем виконання, що не включають припущення щодо індивідуальної манери різьблення. Майстер, очевидно, не мав великого досвіду у виконанні подібних композицій, але мав гостре відчуття експресії. Він дещо найімовірніше сприймав класичні візантійські моделі, сміливо порушував малюнок, роблячи акцент на риси, що передавали рух. Цим він підсилював елемент драматизму, який у візантійських творах більш прихований. Київський скульптор по-своєму розуміє героїчні композиції. Отже, перед нами творчі здобутки своєрідного київського різьбяра другої чверті XI століття, що йшов своїм шляхом, не дуже віддаляючись від стилю художньої обробки каменю в майстерні, яка працювала в Софії Київській. Досконалішою технікою виконання відрізняються два шиферних рельєфи з парними зображеннями святих вершників, які йдуть один одному назустріч. В них деякі дослідники бачили відтворення портретних рис київських князів²². У дійсності ж середньовічне мистецтво ніколи не доходило до такого ступеня профанації священних

образів, щоб надавати святим воїнам портретну подібність з князями. Таке явище стало можливим навіть у західному мистецтві лише з доби італійського Ренесансу. А в давньоруському мистецтві ще і в XVI столітті не було розв'язане питання, чи можна використовувати образи живих людей у композиціях церковного характеру. Інша річ, що ці рельєфи із зображеннями святих вершників типологічно мають досить багато спільного з творами світського характеру, яким вони значною мірою завдячують і своєю композицією. Мотив з вершниками відомий вже з сасанідських пам'яток. Пізніше його можна знайти і в мистецтві християнського Сходу²³. За композицією та функціональним призначенням київським шиферним плитам з вершниками найближче відповідає рельєф, який є складовою частиною західного порталю грузинської церкви кінця X століття в селищі Вале²⁴. Цілком імовірно, що київські рельєфи також знаходилися над вхідними дверима собору Дмитрівського монастиря, основаного князем Ізяславом, сином Ярослава Мудрого. Більша за розмірами плита із зображеннями святих Дмитрія Солунського, що протікає списом нечестивого царя Діоклетіана, та Меркурія мала прикрашати західний вхід до собору, тоді як менша, з святими Георгієм та Фодором Стратилатом могла належати одному з бічних порталів. За стилем ці плити дуже подібні до інших творів київської пластики XI століття й разом з ними помітно тяжіють до мистецтва солунського кола. Тому не можна рішуче заперечити зв'язок з Фесалоніками моделей цих шиферних рельєфів або ж виключати солунське походження майстрів. Щоб наочно уявити загальну подібність рельєфів святих вершників з творами світського характеру, досить порівняти ці київські шифери з різьбленням по слонової кістці, що прикрашає візантійську скриньку в Музеї Вікторії та Альберта в Лондоні²⁵.

Очевидно, що з собором київського Дмитрівського монастиря, побудованого в 1060-х роках, пов'язаний свій похідженням і нещодавно знайдений фрагмент дуже пошкодженого рельєфу (розміром 45 × 53 см) із зображенням грифона. Художня обробка каменю підтверджує подіб-



Шиферний рельєф із зображенням Георгія та Федора Стратилата. Київський державний архітектурно-історичний заповідник «Софійський музей». 1060-і рр.

ні технічні прийоми. Типологічно цей твір, виконаний з оверуцького шиферу, можна порівнювати з мармуровим рельєфом XI століття в Фесалоніках, а також рельєфом того ж часу у Халкисі в Греції, оздобленим зображенням грифонів²⁶.

Поширений колись погляд на мистецтво середньовіччя як суто церковне за своїм змістом вже давно відкинуто, бо твори доводять, що світська тематика ніколи не зникла, навіть і в тих випадках, коли кам'яна пластика належала до декору церковних споруд. Проте світським сюжетом відводилася декоративна роль. У Візантії монументальна кам'яна скульптура не мала характеру молінного образу, і ця обставина добре пояснює її місце в церковному інтер'єрі. Те ж саме можемо спостерігати і в пластичному мистецтві домонголь-

ської Русі, до речі не тільки в рельєфах споруд Володимира та Юрьєва Польського²⁷, але й на прикладі нечисленних київських творів XI століття, про які йшла мова. Київські шиферні рельєфи з світською тематикою, які, безперечно, слід розглядати як важливі пам'ятки ранньої доби розвитку нашого пластичного мистецтва, важливо сприймати в загальному контексті історії середньовічного мистецтва, не залишаючи поза увагою також їх функціонального призначення. Без цього ж неможливо зрозуміти київські кам'яні рельєфи як художнє явище своєї доби.

В. Г. ПУЦКО

Калуга

²³ Знахідка В. П. Шевченка на території Михайлівського Золотоверхого монастиря; Grabar A. Sculptures byzantines du Moyen Age. T. II.—P. 70, pl. XL, № 68.

²⁰ Див.: Marr H. Я. Ани. Кн. історія города и раскопки на месте горбдлаца.—Л.-М.—С. 50—51, рис. 40; Чубинашвили Г. Н. Памятники типа Джвари.—Тбилиси, 1948.—Табл. 78; Северов Н. П., Чубинашвили Г. Н. Кумурдо м Никорцинда.—М., 1947.—С. 19, табл. XXIII; Аладашвили Н. А. Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V—XI веков.—М., 1977.—С. 100, рис. 94.

²⁴ Мелісашвили Р. Храм в с. Вале и два основных периода его строительства. Ars Georgica, IV.—Тбилиси, 1950.—С. 25—51, табл. 9, 11, рис. 14, 16.

²⁵ До речі, подібною була роль цих зразків у розвитку балканської кам'яної пластики. Див.: Maksimović I. Le naïf et l'abstrait dans l'art medieval (A propos d'un groupe de monuments artistiques médiévaux).—Balcanoslavica, 5.—Priep.—1976.—P. 79—99.

²⁷ Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси: Владимир, Боголюбово.—М., 1969; Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси: г. Юрьев-Польской.—М., 1964.

ФОЛЬКЛОРНІ ЗБІРКИ ВУКА КАРАДЖИЧА І ПОРІВНЯЛЬНЕ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДУМ ТА СЕРБОХОРВАТСЬКИХ ЮНАЦЬКИХ ПІСЕНЬ

Значною заслугою В. Караджича (26.X.1787—26.I.1864) в розвитку слов'янської фольклористики є те, що своїми збірками пісень він створив основу для розробки проблеми порівняльного вивчення епічної народної поезії слов'ян. Записи видатного сербського вченого, що швидко стали надбанням європейської фольклористики, давали багатий матеріал, спонукаючи дослідників до виявлення і з'ясування спорідненості в усному епосі слов'янських народів, особливо південних і східних.

На Україні ця тема привертала до себе увагу відомих славістів — Я. Головацького, Й. Бодяньського, І. Франка, М.

Рильського та ін. Однак спеціальної монографії, присвяченої цій темі, досі нема. Отже, і сьогодні не втрачають актуальності слова одного з найвідданіших поборників поглибленої розробки даної проблеми І. Франка: «Справа подібності і історичних взаємин між сербами і русинами-українцями — вдача поле для досліджу»¹.

Українським вченим і діячам культури завжди був притаманний інтерес до істо-

¹ Франко І. Українська пісня в Сербії // Збір. творів в 50 томах.—К., 1981.—Т. 32.—С. 7. (Далі посилання на це видання подаємо в тексті).

рїї, культури хоча й територіально віддалених, але етнічно та духовно споріднених південних слов'ян. Фольклор, в якому особливе місце посідав епос, був одним з важливих джерел для вивчення життя братніх народів². Поштовхом для посилення зацікавлення цим питанням були збірки Вука Караджича, який наприкінці другого десятиліття XIX ст. (тобто в часи, коли стали помітними прояви спілкування українських вчених зі славістами зарубіжних земель) прибув до Росії, відвідав Україну, зокрема, Харків та Київ³. Це значно сприяло ближчому ознайомленню з діяльністю та записами сербського вченого, що поступово входили в науковий обіг, ставали невід'ємною частиною розвитку української славистики. Вивчаючи ті або інші питання вітчизняного фольклору або ж безпосередньо порівнюючи його з сербохорватським, українські вчені використовували збірки Караджича, інших південнослов'янських збирачів, тим самим робили свій вклад у розвиток міжслов'янських фольклористичних взаємин⁴.

Щодо епосу, українській славистичній думці притаманне переконання у винятковій ідейно-естетичній цінності пісень спорідненого народу, що ілюструє чимало висловлювань відомих вчених, письменників, громадських діячів⁵. Ідейною домінантою більшості праць, присвячених цій проблемі, є переконання у близькості, схожості народної творчості, особливо дум і юнацьких пісень, однак конкретні прояви цих аналогій та їх інтерпретації в різних авторів не однакові, що пояснюється передусім віддаленістю їх методологічних засад. Зрозуміло, іноді ці висловлення не були позбавлені крайностей компаративізму чи ж абстрактних визначень типу «спільність страждань», але більшість авторів стверджувала близькість культури двох народів, наявність фольклорних контактів і плідність їх дії на розвиток епічної поезії.

Вже перший в Росії маїстр «слов'янських нарч» О. Бодянский, об'їхавши слов'янські землі, повернувся на батьківщину з міцним переконанням про близькість сербського і українського народного

епосу⁶. В душі романтизму цей один з піонерів української славистики, як його іменував І. Франко, критерієм вищої досконалості історичної пісенності слов'ян вважав її спорідненість з античним епосом. На його думку, що була досить поширеною в ті часи, звід українських дум і сербських юнацьких пісень дав би можливість створити «слов'янську «Іліаду», а ліричних пісень — «Одіссею». Порівняння з античним епосом, яке майже через півсторіччя підтвердив по відношенню до сербських пісень І. Франко⁷, крім своєї романтичної забарвленості, несло в собі раціональне зерно: вчені звертали увагу на спільне явище, називаючи його «героїчним духом», або ж, висловлюючись сучасним поняттям, «епічною свідомістю». І в сербській, і в українській епічній поезії дослідники відзначали, звичайно, з погляду методологічних засад науки того часу, спільні мотиви у відображенні героїчних подій народної боротьби за незалежність, історизм усної поезії, особливо епосу. Щодо часового визначення появи цієї спільності, то деякі автори, як скажімо М. Ф. Сумцов, знаходили її ще за часи Київської Русі, вказуючи, зокрема, на деякі аналогії в «Слові о полку Ігоревім» та південнослов'янській народній епіці⁸. Але більшість авторів схильні були вбачати її виникнення в пізніші часи, коли відбувалася особливо напружена боротьба сербського та українського народів з зовнішнім агресором — османськими чи польсько-шляхетськими завойовниками. Ці обставини, на думку ряду вчених, немовби витиснули із свідомості народу давній епос, породивши новий, що особливо протягом XVI—XVII вв. мав чимало спільного як на Україні, так і в Сербії. Саме в цій добі більшість авторів знаходили аналогії в історичних умовах виникнення і поширення епічних пісень.

Окремі дослідники, торкаючись питання порівняльного вивчення епосу двох народів, переносили навіть українську

² Див.: Шумада Н. С. Спільні риси болгарської та української епічної пісенності // Исследования в честь на академик Михаил Арнаудов. — София, 1970; Гуць М. В. Сербохорватська народна пісня на Україні. — К., 1966. — 205 с.

³ Див.: Сухобрус Г. С. Роль українських славистів першої половини XIX ст. у розвитку міжслов'янських фольклористичних зв'язків // Філологічний збірник. — К., 1958. — С. 289.

⁴ Див.: Пащенко Ієвг, Рашковий С. Українці і српска народна песма. // Преводна книжевност: Сборник радова II Београдских сусрета преводноца. — Београд, 1978. — С. 174—181.

⁵ «Великий сербський епос, без сумніву, найвеличчійший між усіма, які утворила фантазія слов'янських народів», — стверджував, зокрема, І. Франко (т. 26, с. 52).

⁶ Так, він, зокрема, писав: «Але нічі героїчні чи епічні пісні так не схожі між собою..., як пісні давніх і нових греків і слов'ян, особливо слов'ян подунайських (сербів) і південно-руських (руснів або малоросіян)». — Бодянский О. О народной поэзии славянских племен. — М., 1837. — С. 106.

⁷ «Думу «Косово поле» я скоріше всього назвав би «Іліадою» сербів. І справді, в слов'янській історії годі найти величнішого предмета для епосу, як битва на Косовім полі. Свобідний лицарський народ, незалежне царство, слава і сила і початок розцвітаючої просвіти, — все гине — пропадає...» (т. 26, с. 54—55).

⁸ Проводячи спеціальне порівняння, зазначає: «Число співставлень можна було б збільшити з залученням збірок В. Караджича та інших численних збірок сербохорватських пісень, але і наведених достатньо, щоб прийняти висновок про близьку племінну спорідненість «Слова...» з південнослов'янським епосом» // Киевская старина, 1893, № 7. — С. 88.

термінологію на сербські юнацькі пісні, називаючи їх «думами». Відзначимо при цьому, що подібні ототожнення зустрічаються ще в літературі XVII ст., особливо у польських авторів. Так, у популярній книзі «Switowa Roskosz» (1606) говориться, зокрема, про зажуреного серба, що співає стародавні «думи»⁹. Хорватський поборник слов'янського еднання Ю. Крижанич, можливо, не без ознайомлення з польськими джерелами використовує не типове для югослов'ян поняття «дума по-хорватськи»¹⁰. В українській фольклористиці, зрозуміло, без будь-якого зв'язку з давніми авторами, О. Барвінський, скажімо, вживав вираз «сербські юнацькі думи», М. Старницький збірку своїх перекладів назвав «Сербські народні думи та пісні» (1876). Високо оцінюючи його переклади, як «першу спробу присвоєння нашій мові скарбів сербської поезії в цілї об'ємі», І. Франко в своїх розвідках визначав сербську епіку як «думи юнацькі», «думи історичні», «гайдуцькі думи» (26, с. 51—59). Аналогічні приклади знайдемо і в інших авторів.

Чимало підстав для подібних ототожнень давали спостереження над конкретним матеріалом народної творчості. При цьому фольклористика не обмежувалася лише визнанням схожості, а й намагалася її пояснити. В українській дожовтневій фольклористиці цьому питанню присвячено чимало різних за обсягом розвідок¹¹. Хоча їх спрямування досить різноманітне, в цілому можна виділити дві тенденції в тлумаченні схожості українських дум та сербських юнацьких пісень. Одна певною мірою відбиває процес поступового становлення спроби пояснити епічну спільність як результат дії схожих історичних умов, інша позначена впливом теорії міграцій.

Серед найбільш поширених пояснень панувало твердження про існування безпосередніх історичних зв'язків. Якщо одні науковці, припускаючи можливість таких контактів, були обережні щодо їх ролі у формуванні специфіки українського епосу, інші відстоювали тезу південнослов'янського впливу на українські думи. Хоча твердження про вплив було досить поширеним, спеціальної студії, яка б підтвердила це явище, нема. Картина зв'язків найчастіше зводилася до переліку фрагментарних відомостей, запозичених з різних книжних джерел, про перебування сербів на українських землях у XVI—XVII вв., коли, відступаючи під натиском османів, серби тією чи іншою мірою брали участь у деяких історичних подіях східних слов'ян. Свідомість, що стосуються маловивченого питання

⁹ Ягич В. О славянской народной поэзии // Славянский ежегодник, 1878. — С. 246.

¹⁰ Див.: Пащенко Е. М. Юрій Крижанич і народна культура. // Нар. творчість та етнографія, 1983, № 6. — С. 46—52.

¹¹ Див.: Мишанич С. В. Порівняльне вивчення епосу українського та південнослов'янського народів // Нар. творчість та етнографія, — 1974, — № 4. — С. 24—37.



Вук Караджич. Рис. В. В. Бідного
Тум, перо. Київ. 1987.

українсько-сербських зв'язків цієї доби, становлять безумовний інтерес для подальшої розробки цієї проблеми, однак висновки, щодо ролі таких зв'язків у розвитку усної епіки на Україні, в поширенні окремих сюжетів, поетики дум тощо нерідко знаходять категоричні¹². В дусі ідей про слов'янську взаємність, під впливом теорії міграціонізму окремі науковці вважали, що на змісті, мелосі українських дум суттєво позначився вплив південнослов'янського епосу. Прихильники подібних тверджень шукали і знаходили «подібні і схожі явища» в українських та сербських народних піснях, що в результаті було певним внеском у

¹² Так, М. Халанський, зокрема, відзначав: «Чимало історичних, побутових і народнопоетичних даних є міцною підставою вірогідному припущенню про рух усно-поетичного матеріалу з південно-слов'янських країн до руського півдня і сходу. Козацтво малоруське і великоруське, дніпровське і донське було, без сумніву, вдячним середовищем для слов'янської взаємності на цьому ґрунті» // Халанський М. Южно-славянские сказания о смерти Марка Краевича. — СПб, 1904. — С. 8. До його думки близький і М. Дашкевич: «Завдяки зазначеним зносинам південної Русі з південно-слов'янським світом і проникненню південних слов'ян в середовище малоруського козацтва, відкривалася дорога впливу югослов'янської поезії на епос дум» // Дашкевич Н. Нескільки слов'янських Южної Русі з югославянами в литовсько-польський період її історії, между прочим — в думах. — Изборник Киевский. — К., 1904. — С. 127—128.

справу порівняльного вивчення пісенності двох народів, проте інтерпретації цих аналогій далеко не завжди витримують критики.

М. Ф. Сумцов, наприклад, підтвердження тези про вплив знаходив у порівнянні схожих мотивів у думі про смерть козака-бандуриста і «пісні герцеговинській про хворого Йова і тамбуру». Автор, зокрема, звертає увагу на такі ситуації, як розставання героїв з улюбленим музичним інструментом, вболівання про його подальшу долю. Хоча дослідник і визнає загальну поширеність подібного мотиву в піснях ряду народів, відзначає національну своєрідність української думи, все ж таки він припускає можливість запозичення сюжету зі слов'янського півдня¹³. М. Халанський, провадячи в дусі теорії запозичень паралелі між образами Королевича Марка та Марка Пекельного, вважав, що останній виник у фольклорі південних слов'ян, звідки потрапив на Україну, знайшовши відображення в белетристичній XIX ст.¹⁴.

У світлі теорії міграції з'явилося припущення про народ-посередник, через який здійснювалася циркуляція сюжетів і мотивів між південно-західними та східними слов'янами. Окремі дослідники, як Й. Первольф, В. Гільфердинг, В. Антонович, М. Драгоманов, М. Дашкевич, М. Дринов, І. Франко, М. Колесса та інші висловлювали цікаве припущення, що подібну функцію могла здійснювати Україна¹⁵. Головними чинниками поширення сюжетів, в цілому носіями впливу вважалися сербські, згадали південнослов'янські гусяри. Підстави для таких тверджень вчені вбачали, зокрема, в деяких аналогіях між українськими кобзарями та сербськими гусярами, на що вказував ще О. Бодянский, порівнюючи слов'янських народних виконавців з давньогрецькими рапсодами. А. С. Фамінцин, навпаки, вважав, що характер виконання пісень у слов'ян був ближчим до давньоримських традицій, посилюючись при цьому на спогоди Юрія Крижанича, за яким хорвати і серби у XVII ст. виконували пісні під час учт, як це робили давні римляни¹⁶.

Соціальне положення, тип народного співака в дореволюційній фольклористиці також визначався по-різному. Одні вчені, як О. Бодянский, спільне вбачали в тому, що в обох народів найчастіше виконавцями були сліпі мандрівні старці, інші, як М. Сумцов, навпаки, найбільш показовим вважали притаманні і сербам, і українцям тип «свободолюбивих

воєвничих музик»¹⁷. Теорія феодального походження епосу позначилася і на спробі знайти аналогії в становній співці як придворних виконавців. Так, М. Сумцов, звертаючи увагу на хорватських пандурів, що перебували в ролі співаків-виконавців народних пісень привійську та двори хорватського володаря XVIII ст. Тренка, припускав можливість, що в такій же функції перебували і бандуристи при дворах багатих козаків або ж безпосередньо у запорозькому війську. Вказуючи на схожість умов у виникненні і побутуванні пісень в Україні та в сербії і хорватів, дослідник приходив до висновку про значення спільності контексту для розповсюдження впливів¹⁸. А. С. Фамінцин допускав навіть можливість перебування сербських мандрівних співаків при дворах багатих козаків, що, на його думку, також могло призвести до проникнення елементів сербського епосу в український.

Крім сюжетів, дослідники вбачали сліди «впливу» в мелосі українського уснопоетичного епосу. За А. С. Фамінциним, це могло виявитися в ритміці дум, за М. Сумцовим — у наявності речитативи. М. Дашкевич взагалі ставив під сумнів оригінальність мелосу українських дум. Як і деякі інші автори, він припускав також, що бандура походить від південнослов'янської пандури. Гуслі, вважав М. Сумцов, також прийшли зі слов'янського півдня через Україну, ні що, за його спостереженням, вказують, зокрема, епітети, притаманні лексичні півдня.

Доводячи тезу про південнослов'янський вплив, дослідники звертали увагу і на деякі інші факти, які могли б підтверджувати цю тезу. Так, в західноукраїнському фольклорі існує танок «гайдук», на що звернув увагу М. Дашкевич. Деяко пізніше це підтвердив І. Франко, конкретизуючи місце його побутування в XIX ст. — Буковину¹⁹. М. Халанський вказував на наявність у текстах окремих сербських пісень топонімів «Киево», «поле Киево», «Киево — висока планина»²⁰. Чимало дослідників відзначали близькість сербохорватської та української мови, що також могло сприяти налагодженню взаємовпливів²¹.

¹³ Сумцов Н. Культурные переживания // Киевская старина. — 1889. — № 26. — С. 642.

¹⁴ «Якщо схожі історичні події породжували схожі наслідки, то не менш вірне положення, що можливість впливу зумовлюється схожістю культурних умов, і пандури могли в силу цього положення здійснити вплив на південноруське козацтво, передусім запорожців», — стверджував М. Сумцов. — Там же. — С. 642.

¹⁵ Див.: Вінок пісней малоруських. Перемисьль, 1906. — С. 19—22.

¹⁶ Халанський М. Малорусская дума про Байду // Повесть. — Харьков, 1908. — С. 27.

¹⁷ Старицький М., наприклад, стверджував: «Українська мова найбільш здатна для передачі епічного типу цих дум» // Сербські народні думи і пісні. — К., 1876. — С. 2.

Концепція прямого впливу південнослов'янського епосу на український, зрозуміло, була не єдиною в дореволюційній фольклористиці, її заперечували чимало опонентів. Вчені, залучаючи й тих, які виступали прихильниками тези прямого впливу, водночас відзначали національну своєрідність інтерпретації спільних мотивів у думках. Ще Я. Головацький, котрий одним з перших в українській фольклористиці звернув увагу на спорідненість українського та сербського епосу, вказував на їх національну специфіку. М. Дашкевич, поєднуючи свій інтерес до концепції впливу лише як спробу пояснити деякі аналогії в усному епосі двох народів, підкреслював, що цей вплив, якщо і відбувався, не міг бути суттєвим для формування специфіки українських дум, котрі зростали на національному ґрунті.

Окремі науковці, як скажімо, М. Тершаковець, Є. Тимченко дотримувались інших поглядів. Вони заперечували можливість контактів і впливу південнослов'янського епосу на думи, вважаючи такі твердження безпідставними²². Серед критичних відгуків на теорію запозичення уваги заслуговують думки хорватського фольклориста Т. Маретича. Розглянувши праці прихильника цієї теорії М. Халанського, він висловив ряд критичних зауважень, зокрема щодо можливості прямих контактів між південними слов'янами та північною Росією, де збереглися биліни. Він також дотримувався думки, що спілкування могло здійснюватися «через народ, який своїм географічним розташуванням стояв між росіянами і південними слов'янами»²³. Дискутуючи з М. Халанським щодо окремих образів, нібито запозичених з південнослов'янського фольклору, як скажімо, образ Королевича Марка, трансформований, на думку Халанського, в Марка Пекельного, Т. Маретич звернув увагу на деякі спільні закони виникнення і побутування героїчного епосу в певних історичних умовах, відзначаючи, висловлюючись сучасними поняттями, роль історико-типологічного фактору в розвитку цього процесу.

Проблема порівняльного вивчення українського і сербохорватського усного епосу найвиразніше відбилася в розвідках І. Франка, який критично переосмислив основні тенденції в інтерпретації цього питання, вказав на перспективи його вивчення. Для українського письменника серби — «братній народ» і гаряче бажання вченого — якомога більше дізнатися про його життя, культуру, про які ми, за його спостереженням, майже нічого не знаємо (т. 26, с. 30). Стежачи за сербською періодикою. І. Франко прагнув у першу чергу довідатися про життя простого народу, «сербського мужика, робітника чи хлібороба», і тому він особливо увагу приділяв фольклористичним працям, знав збірки Вука Караджича; інших зби-

²² Тимченко Є. До питання про стосунок українських дум до південнослов'янського епосу // Записки УНТ в Києві, 1908, № 11. — С. 239—247.

²³ Marčić T. Književna obznana // Rad JAZU. — 1897. — Т. С XXXII. — С. 17.

рачів, підтримував зв'язки з відомими південнослов'янськими славістами. Праці І. Франка говорять про його виняткову обізнаність у питаннях українсько-сербських фольклорних зв'язків, у тому числі й епосу. Вчений не випускав з поля зору жодної тогочасної публікації на цю тему, живо відгукуючись рецензіями чи спеціальними розвідками, які становлять вагомий внесок у розвиток зазначеної проблеми в українській славистиці.

Для І. Франка не було сумніву щодо спорідненості українських і сербських епічних пісень, котрі він, як відзначалося, називав спільно «думами». Характер культурно-історичних зв'язків між двома народами І. Франко визначав як творчий і називав «плюсом у культурній історії слов'янщини». На відміну від міграціоністів, І. Франко в основу порівняльностів, І. Франко в основу порівняльного аналізу клав соціальні фактори. Критерієм спорідненості в нього були спільність умов створення епосу («боротьба за свою віру, волю й народність»), контекст виникнення пісень та їх функціонування («або під час самих походів у ворожий край, або по них»), ідейно-виховне значення традицій («як у Сербії, так і в нас тоті думи та пісні виховували нові покоління...») і т. ін.

Питання впливу південнослов'янського епосу на український І. Франко вважав відкритим. Він відзначав, що існуючих фактів про історичні зв'язки ще не достатньо для тверджень про прями впливи, одноразово вчений не погоджувався з запереченням існуючих у минулому взаємозв'язків і можливих рефлексій цього процесу в усній пісенності. В цілому, як він підкреслював, що сліди та наслідки цих взаємин «треба ще шукати дорогою детального порівняння» (т. 26, с. 30). Вчений запропонував і деякі конкретні спроби розробки цієї проблеми.

І. Франко поділяв думку, висловлювану іншими вченими, що безпосередні українсько-сербські зв'язки могли налагодитися вже протягом XV—XVI ст., коли серби, відступаючи під натиском османів, пересувалися на слов'янський схід. Він припускав можливість перебування в ці часи на Україні «сербськохорватських колоністів, воєвик, гайдуків, музиків та співаків (ними ж занесений до нас, може бути, і музичний інструмент бандура», т. 26, с. 30—31). Вітаючи будь-які наукові зусилля, що проливали б світло на цю проблему, «особливо для темної доби XV—XVII вв.», І. Франко визнавав, що в сучасній йому науці, на жаль, зібрано ще недостатньо фактів для відповіді на питання: чи відбувся (і в якій мірі) вплив сербських юнацьких пісень на українських думках?

Свого часу ще Я. Головацький висловив думку про більшу схожість ліричної поезії, аніж епосу українців і сербів. До цієї тези близький у своїх спостереженнях і Франко. В українському фольклорі, особливо західного регіону, він виявляє низку ліричних пісень, що, на його думку, мають південнослов'янське походження. «Можна було б знайти і більше таких запозичень, — підсумовує автор, — і тоді показати, що сербський вплив, коли й відбувся, на нашій народній твор-

¹³ Сумцов Н. Культурные переживания // Киевская старина. — 1889. — № 26. — С. 647.

¹⁴ Халанський М. Южно-славянские песни о смерти Марка Королевича. — СПб, 1904. — С. 78.

¹⁵ Див.: Рильський М. Т., Сухобрус Г. С., Юзвенко В. А., Захаржевська В. О. Українські думи і епос слов'янських народів. — К., 1963. — С. 8.

¹⁶ Фамінцин А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. — СПб, 1891. — С. 142.

чості, то відбився справді на піснях (розрядка автора.— П. С.), творах, уложених для співу, а далеко менше на думках» (т. 26, с. 33).

Серед пісень, які, за спостереженням Франка, могли бути запозиченими з південнослов'янських джерел і трансформованими в український фольклор, дослідник називає твори на такі теми: зради жінки, замурування дівчини живцем, батько продає дочку турчинові, тежа у полоні зятя, ридання полонянок, татарські напади на село та інші, в яких замість турків, як це відбувається в південнослов'янських сюжетах, виступають татари. На підтвердження своїх думок І. Франко, як і М. Драгоманов, вказує на аналогічні мотиви у збірках В. Караджича, інших південнослов'янських збірках.

Національну приналежність пісень І. Франко визначав перш за все на основі подібності того або іншого сюжету з певними мотивами, відомими йому з південнослов'янських джерел. При цьому він звертав увагу на те, що деякі українські записи мали ознаку, як ті, що записані з вуст «чоловіка з-за Дунаю». За його припущенням, такі пісні могли «натякати на сербських та болгарських співаків, які приносять до нашого краю свої пісні й політичні новини» (т. 42, с. 144). На українському ґрунті ці та інші сюжети, вважав дослідник, вдяглися в національні шати і ставали складовою частиною місцевого фольклорного репертуару. Не тільки сюжети, але і самі пісні могли бути зразком творчості українського складача, який, за думкою І. Франка, нерідко мав перед собою сербські пісні, створюючи за їхніми взірцями власні пісні.

Один з прикладів подібного процесу автор простежує під час аналізу пісні «Іван та Мар'яна». Розглянувши п'ять варіантів пісні про невірну жінку і розплату чоловіка за зраду, Франко відзначає, що подібний сюжет не типовий для українського фольклору, тому ця пісня, що «заховалася на Покутті між Прутом і Черемошем», могли занести «з південнослов'янських країв заходні співаки, про яких гостювання в нашій країні маємо немало писаних свідочств із XVI та XVII вв.» (т. 42, с. 63). Як і М. Драгоманов, який з приводу деяких сюжетів зазначав, що українська дійсність «не виявляє таких умов, серед яких мусли постати подібні пісні»²⁴, І. Франко також ряд піснених творів (як, скажімо, «Брат продає сестру турчинові та ін.) вважав запозиченими, оскільки «не маємо ніяких слідів, щоб у нас батьки продавали дочок туркам» (т. 42, с. 85). Таким чином, у визначенні походження окремих пісень дослідники керувалися критерієм відповідності обставинам народного життя України XV—XVI вв. або ж наступних століть і на основі порівнянь з південнослов'янськими джерелами відносили їх до запозичень. Припускаючи можливість подібного процесу, необхідно відзначити,

що народна пісня не є прямим відображенням конкретних фактів народної дійсності. Важливим є і фактор типологічної спільності, який слід враховувати при порівняльному вивченні епосу.

Проблема українсько-сербських фольклорних зв'язків не обмежувалася в українській славістиці з'ясуванням можливих впливів. Вже в 30-х рр. XIX ст. в науці намітився головний напрям дослідження — від виявлення аналогій до визначення національної своєрідності сербського та українського епосу, при чому велика увага, крім контексту, приділялася питанням порівняльної поетики. О. Бодянский у своїй дисертації 1837 р. відзначив цілу низку елементів, які потребують порівняльного розгляду. Це, за його термінологією, склад, хід, мова, звороти, вирази, порівняння, картини тощо. Крім того, вчений звернув увагу на «спосіб виникнення, поширення, збереження, виконання і т. д.» пісень двох народів²⁵. Багатьох дослідників, як вже згадувалось, особливо цікавив ритмічний склад епосу. Якщо окремі автори припускали можливість впливу сербської епічної ритміки на українську, то І. Франко вважав, що в основі української та сербської пісні лежить спільний коломийковий ритм (він це помітив, перебуваючи 1894 р. у Белграді, де чув сербські пісні)²⁶. Відзначаючи наявність розміру української пісні в сербській, І. Франко водночас вказував, що можна говорити і про зворотне явище наявності розміру сербської епіки в українській, вважаючи це явищем не випадковим і закликаючи дошукуватися його джерел. Підтвердженням того, що проблема порівняльного вивчення поетики сербських та українських пісень була досить актуальною, можуть бути і праці О. Потебні, який, хоча спеціально цим питанням не займався, залишив чимало цінних спостережень для подальшого вивчення епічної поетики слов'ян²⁷.

Щодо розбіжностей в епічній структурі, це питання, як вже відзначалося, також привертало увагу вчених. О. Бодянский, характеризуючи сербську юнацьку пісню як героїчну, протиставляв їй драматизм української думи, що відповідно мусило позначитися і на поетиці. Юнацькі пісні, вважав дослідник, за своєю будовою дуже прості, але разом з тим різкі, сповнені раптовими, неочікуваними зворотами; в них мало піднесених почуттів, проте чимало витончених образів. Однак думам вони, за О. Бодяньським,

²⁵ Бодянский О. О народной поэзии славянских племен.—М., 1837.—С. 106.

²⁶ Показово, що такі думки виникли у Франка, коли він ознайомився з книжками Караджича: «Що коломийковий розмір знаходиться в сербських народних піснях, се я знав і давніше із збірок В. Караджича. Се зрештою, натурально, бо ж коломийки се, беручи ритмічно, та сама сербська юнацька пісня, тільки розширена в першій половині вірша одною чотирискладною стопою» (т. 32, с. 17).

²⁷ Потебня А. А. Объяснение малорусских и средних народных песен.—Варшава, 1883—1887.—Т. 1—2.

поступаються силою, драматизмом, розмаїттям поетичних картин, оскільки в сербських піснях панує розповідна форма, а не зображальна, як це переважає в думках. Тому, підсумовує О. Бодянский, юнацькі пісні більш схожі з одою, героїодою, а українські думи позначені драматизмом²⁸.

І. Франко також звертав увагу на розбіжність у формі, способі обробки предмету. В першу чергу він це помічав у неоднаковості складу і вірша — його урівноваженість у сербській пісні і велика свобода ритму в думі²⁹. Причини того, що ритмічній структурі «козацьких дум» притаманні стрімкі переходи, чого не спостерігається в «сербських думках», Франко намагався знайти в особливостях національного темпераменту, «способі складання», умовах виникнення пісень. Хоча його міркування щодо відносно мирних умов створення сербського епосу і натомість бурхливого контексту виникнення дум не витримує критики, оскільки історія сербського народу відповідного періоду аж ніяк не мирна, а навпаки, досить близька характеру того періоду, в який могли виникати думи, Франко тим самим ще раз звернув увагу на досить важливий етап у висвітленні проблеми — співставлення історичного контексту XVI—XVII вв. у історії двох народів³⁰.

Студії та розвідки І. Франка, як і інших вчених (тут представлено далеко не всі судження і імена), засвідчують, що проблема українсько-сербських фольклорних зв'язків була надзвичайно актуальною в дореволюційній фольклористиці. Але, хоч інтерес до цієї теми був посиленим, на жаль, він так і не реалізувався в фундаментальному дослідженні. Одне з головних питань, яке особливо цікавило вчених, — співвідношення і можливості взаємовпливів у народному епосі — так і

²⁸ Бодянский О. О народной поэзии славянских племен.—С. 113.

²⁹ «Сам тон нашої думи часто міняється, нагло переходить із тужного, сумного в жартівливий, а то й їдко насмішливий, чого в сербських думках ніколи не стрічаємо» (т. 26, с. 59).

³⁰ Так, І. Франко вважав, що «козацькі думи склалися на більшій часті в козацьких куренях, де кипіло ненастанно воєнне життя, де рідко й чутка доходила про тихий спокій життя родинного, лицарям тут ніколи було убирати свої думи у гладку форму, ніколи було подумати о однолітнім тоні... А тим часом сербські юнаки після війни звичайно вертали до своїх осель, де, помімо тяжкого турецького гніту рідко коли заходив шум війни, і тут, серед родинного життя... творилися і створюються й досі пишні співи про давню славу, про теперішню боротьбу» (т. 26, с. 59).

не знайшло відповіді, і тому слушним залишається зауваження В. Гнатюка, котрий, ніби резюмуючи результати наявних на той час шукач у цій галузі, підсумовував: «Щодо впливу сербських народних пісень на наші і навпаки, то тут трудно тепер сказати щось рішуче... Поки одначе не проведено порівняльної студії на сю тему і не вказано того впливу вразно, проте такі гіпотези належить приймати обережно»³¹. Безумовним є і той факт, що дореволюційною фольклористикою нагромаджено значний фактичний матеріал, що є важливою базою для подальшого висвітлення цього питання, яке привертало увагу і радянських вчених, що однак потребує окремого висвітлення.

Факт існування давніх історико-культурних українсько-сербських зв'язків, на які неодноразово звертали увагу дослідники, безумовний, але сам по собі він ще не дає відповіді на питання специфіки усного епосу двох народів. Важливим етапом у вивченні цієї проблеми є необхідність простеження історичного процесу, особливо XVI—XVII вв., як контексту функціонування фольклорної творчості. Таке зіставлення історичних умов створення усного епосу в двох народів було б важливим фоном для порівняльного вивчення поетики українських дум і юнацьких пісень південних слов'ян, як складової частини проблеми дослідження епічної поетики слов'ян. Запорукою для здійснення цього завдання є підготовка джерелознавчої бази, і тому сьогодні з особливою гостротою відчувається необхідність академічного видання українського народного епосу як важливої частини загальнослов'янського епічного фонду.

Вагомим вкладом у його створення була діяльність видатного сербського вченого Вука Караджича, який своїми записами відкрив світу одну з вершин духовної культури слов'ян — епічну поезію сербів і хорватів. Збірки Караджича надихали і надихають вчених на необхідність порівняння цієї поезії з іншим вершинним проявом слов'янської народної творчості — українськими думами. Наукова спадщина талановитого сербського вченого, яскравого представника слов'янської фольклористики XIX ст. і сьогодні становить цінне джерело для вирішення актуальних проблем сучасної науки³².

Є. М. ПАЩЕНКО

Київ

³¹ Гнатюк В. Зносни українців із сербами.—Львів, 1906.—С. 19.

³² Зібрання творів В. С. Караджича буде опубліковано у 40 томах. // Програма обележування 200-годишнього рофеня Вука Стефановића Караџића.—Београд, 1987.—С. 9.

В XIX ст. набуває популярності літографська техніка, що сприяла поширенню творів мистецтва, тематично об'єднаних в альбоми. Цей вид тиражованої графіки мав не стільки мистецьку, скільки пізнавально-виховну вагу. Тематичні альбоми тяжіли до деталізованої оповідності, ґрунтовного зображення побуту, звичаїв, обрядів, архітектурно-ландшафтних пам'яток, а також народного типажу. В другій половині XIX століття альбомна графіка набуває поширення, що можна простежити на творчості Неполеона Орди¹.

У багатій на історико-художній матеріал книзі Антоні Ролле наведено ілюстрації з «Альбому краєвидів Волині» австрійського художника Генріха Пейера. Цей майстер (про нього нема інших відомостей, окрім даних, що вміщені в австрійському біографічному словнику Вурибаха), виконав 30 літографій з краєвидами Волині, що були надруковані у Відні².

Видання тематичних альбомів, що виконувалися в різних графічних техніках, збіглися з просвітительською добою XVIII ст. В цей період розвитку гуманітарних наук сприяли пошуки істинних, ціннісних засад, жадаба знань. За таких об'єктивних умов графіка частіше виконує роль художнього регістратора цікавих фактів. Завдяки тематичним альбомам вона є візуальним фіксатором помітних у пізнавальному значенні явищ. Задовго ще до фотоапарата до-свідчені рисувальники достоменно відтворювали важливі з точки зору тогочасних знань події чи окремі епізоди життя, об'єктивно передаючи сучасність у формах, наближених до неї. Як правило, художник мав можливість задовольнити естетичну потребу в пізнанні нових сторін життя, але водночас — і не слід про це забувати — виконував замовлення конкретного мецената, так би мовити, виконував почесне, достатньо вмотивоване завдання. Однак він не виступав сухим протокольно-байдужим регістратором, навпаки, виявляв повну зацікавленість у добросовісному виконанні поставленого перед ним завдання. Художник на той час був людиною культурною, достатньо передові погляди дозволяли йому розуміти прогресивні сторони певних галузевих знань, а зацікавленість середовища до відтворених ним реалій відкривала нові обрії уявленню про тогочасну дійсність. Роз-

глянемо з цього погляду альбом «Художні подорожі по Польщі й Україні (1781—1783)» Івана Генріха Мюнца, опрацьований Ельжбеттою Будзіньською. Він зберігається в кабінеті рисунку бібліотеки Варшавського університету³.

Альбом цей є типовим художнім документом для періоду просвітництва, що скрупульозно реєструє результати спостережень і вражень французько-німецького художника, архітектора та інженера під час його мандрів по Польщі та Україні. Він переконливо відтворює життя і побут двох народів Європи. Так само, як інші демократично настроєні митці й вчені тієї епохи виражали свої погляди різними способами. Поглиблений аналіз багатьох сфер оточуючої дійсності, різних народів та епох ґрунтувався на засадах твердих переконань гуманістів у торжестві людського розуму, що в період просвітництва інтенсивно поширювалися і популяризувалися різними суспільними верствами. Іван Генріх Мюнц втілював уявлення та ідеали прогресивних людей просвітительської доби. Своєю мистецькою творчістю, записами у формі щоденників, нотаток, роздумів чи народознавчих студій частково заповнював жадабу пізнання світу та різних народів і їх звичаїв, демонструючи завжди вияткову делікатність і такт при вивченні й опануванні нового емпіричного матеріалу. Він був людиною, яку притягували нові країни і люди, цим насичуючи потребу духовного самовдосконалення і дальшого інтелектуального розвитку. Адже скрізь в Європі — від Балтики до Чорного моря, від Темзи до Дніпра — він почував себе як вдома: затримуючись у деяких країнах на довший час, вивчав доколишні реалії, знайомився з населенням, їх мовою і народними традиціями. Знав достоменно тогочасний уклад суспільних стосунків, звичайно не з книжок, а довіряючи лише побаченому і відчутому. Олівець і папір завжди мав при собі. Він був об'єктивний і правдивий, отже знання про Україну 1781—1783 років базуються на достовірному матеріалі⁴.

Цікава, насичена фактами біографія Мюнца (1727—1798). Він народився в Ельзасі, в місті Мілосі, що належало одному з швейцарських кантонів, а після 1798 р. було приєднане до Франції. Майбутній художник, мандрівник народився в родині інтелігентів. Серед них були лікарі, судді, художники, зокрема Ян Жан Дольфус-декоратор й засновник першої фабрики художніх тканин, а його внук Жозю Доль-

фус — графік і мініатюрист. За тогочасними звичаями Мюнц поступово опанував різні фахи: вчився в Римі малювати, служив певний час у французькій армії офіцером, вдосконалював знання в галузі технічних і природничих наук (як зазначає Е. Будзіньська, добре розбирався в геології, мінералогії і ботаніці, захоплювався гутництвом й картографією, а також цікавився землеробством і тваринництвом), займався архітектурою. Цю енциклопедичну широту знань відзначали численні біографі Мюнца.

Географія мандрівок цієї щедро обдарованої людини — широка: збереглися його малюнки мистецьких пам'яток Іспанії, античних руїн в Італії, описи реставрацій античної кераміки, архітектурні проекти і живописні композиції в Англії, дослідження з готичної архітектури, живописної техніки енкаустики. Мюнц виставляв свої картини у Лондоні. Малював околиці Афінів, Дельф, Аргоса, гору Парнас у Греції, зруйновані мури Єрусалима, копіював у Голландії картини відомих майстрів, сам малював пейзажі-ведути, залишив рукописні праці з галузі медальєрства, різних графічних технік, зокрема акфатою. Як справді вченого зазначає Е. Будзіньська, «в своїх мандрах по Європі шукав, очевидно, для себе якогось місця на світі, але водночас не прагнув постійної пристані»⁵, — він наполегливо поглиблював власні уподобання, домагався досконалості в графіці.

1779 роком датується час прибуття Мюнца до Польщі. Відтоді шість років він при дворі відомого мецената Станіслава Понятовського служив королівським рисувальником. Але він не тільки малював. Деякий час Мюнц жив у м. Гродно, де займався технологією виробництва фаянсу і фарфору, конструював, правда без успіху, печі, вдосконалював власні інженерні, фортифікаційні, металургійні знання. Е. Будзіньська робить припущення, що Мюнц міг бути автором проекту палацу в Корсуні для С. Понятовського, де відчутні готично-орієнтальні мотиви, незвичні для тогочасної архітектури⁶, а також палацу в Херсоні. Численні мандри по Східній Європі Мюнц оформляв у вигляді своєрідного щоденника «Journaux de voyages partout les provinces de la Pologne en recherches d'histoire naturelle, de physique, geographie, de commerce et industrie de ce pays» («Щоденники мандрівок у всі провінції Польщі з метою вивчення історії, фізики, географії, комерції та індустрії цієї країни»), що відбивав амплітуду енциклопедичних зацікавлень його автора. Окрім його мистецьких вражень, маємо сторінки блискучого аналізу економічного становища півдня України, прогнозування можливостей торгівлі й поліпшення господарського стану, розвитку сільськогосподарських культур.

Мюнц був надзвичайно пунктуальний і ретельно день за днем — словом та малюнком фіксував побачене, відчуте, пережите. «Про все це дізнаємося від самого рисувальника, який на звороті кожного малюнка нотував не тільки географічне розташування зображеної місцевості й дату, також пору дня, навіть і годину створення ма-

лонка, а також умови, за яких вони виконувалися», — пише польська дослідниця, заглиблюючись далі в манеру і характер створених ним композицій. — Почавши від легкого, але досконалого начерку олівцем, художник переходить до пера і пензля. Ці прозорі, монохроматичні пейзажі, підмальовані в сірих або коричневих тонах з легкою арабескою контурою пером, становлять найцікавішу частину творів Мюнца. Їх композиційні схеми позбавлені новаторського характеру, однак підтверджують хорошу школу пейзажу, що дотримувалася голландських традицій⁷. Е. Будзіньська зробила ці висновки на підставі ґрунтовного вивчення великої графічної спадщини Мюнца. Нагадаємо, що його твори з мандрів по Польщі та Україні також зберігаються в Державному історичному музеї в Москві, університетському музеї в Марбурзі, Альбертині у Відні, кабінеті малюнків Варшавського університету — всього 305 малюнків, з них 217 оригіналів і 88 авторських повторів (140 акварелей). Докладні описи веліся Мюнцем протягом усього періоду мандрів — це не багатослівні документи, метою яких було поглиблювати пізнання про різні народи і землі. Художник щоразу провадив географічні виміри кожної місцевості, зазначаючи відповідну широту і довготу. Твори Мюнца, крім того, зберігаються в Лондоні, Амстердамі, Гаазі, Касселі, Вільгельмсезі тощо.

Сам Мюнц, упорядковуючи в Касселі (де провів решту днів свого життя) власні щоденники з трьох подорожей по Польщі та Україні — 1780, 1781 та 1792 років, — написав «Звернення до громадськості», в якому, усвідомлюючи вагу і неперемінну користь зробленого, докладно інформував читача про характер щоденників та їх структуру. Думки Мюнца мають, безперечно, певну історичну цінність з огляду на мотиви, що передували їх виникненню, тому варто послатися на них ширше. Мета нотаток Мюнца була популяризаторською. Складаються вони з таких частин: «1. Щоденник подорожі з Варшави до Молдавії і України через Люблін, Броди, Вишневець, Бар, Могилів над Дністром, Ясса в Молдавії, і назад через Ямпіль над Дністром, а з Ямпіля через водопад, вздовж Дністра і рікою, через Жашків до Ягорлика; звідти до Бендер у Бессарабії і через Ягорлик, Балту, Умань і Лисянку до Корсуна на Україні. З Корсуна через Смілу і Кременчук над Дніпром на Запоріжжя, аж до першого порогу на Дніпрі поблизу Старого Кодака, і назад до Корсуна. З Корсуна до Києва для зустрічі з графом Півночі⁸; з Києва через Білу Церкву і Костянтинів до Вишнівця, а звідти, поспішаючи за королем, до Кам'янець-Подільського, з Кам'янця — прямо у Варшаву і до Гродна на Литву. Мандрівка тривала 167 днів від 6 липня до 11 листопада 1781 року.

Щоденник ілюструють 30 великих кольорових малюнків, а також 24 чорно-білі меншого формату, що являють видні найцікавіших і найхарактерніших місцевостей в тих регіонах, а також досі мало знаних

* Стаття написана на виконання договору про наукове співробітництво між Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР та Інститутом мистецтв Академії наук Польської Народної Республіки.

¹ Див.: Федорук О. Джерела культурних взаємин. Україна в творчості польських художників другої половини XIX — початку XX ст. — К., 1976. — С. 99—102. Його ж. Т. Г. Шевченко і Бр. Залеський. Демократичні засади графічного мистецтва середини XIX ст. До проблеми художніх взаємин. — Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. — К., 1983. — С. 147—150.

² Див.: Rolle A. I. Gawędy historyczne. — Kraków, 1966. Т. 1, 2, 3; т. 2. — С. 452.

³ Див.: Budzińska E. Jana Henryka Müntza podróże malownicze po Polsce i Ukrainie (1781—1783). — Warszawa, 1982. — S. 354.

⁴ В цей час, восени 1780 р. і навесні 1781 р., на Поділлі й Правобережній Україні перебував Йоганн Вільгельм Меллер, лікар за фахом, який боровся з епідемією в районі Могиліова. Він залишив цінні спогади. Могилів був важливим центром торгівлі між Заходом і Сходом. Інфекційні хвороби занесли приїжджі купці з східних територій.

⁵ Budzińska E. — S. 21.

⁶ Там же. — С. 17.

⁷ Там же. — С. 29.

⁸ Царевич Павло, який себе назвав графом Півночі, таємно прибув до Києва для дальшої подорожі по Європі.

порогів і берегів рік Дніпра і Дністра. Понад 12 кольорових начерків, що дають зображення буденного і святкового одягу українців, стану подружнього і вільного.

2. Щоденник подорожі з Варшави на Україну через Люблін, Броди, Вишнівцець, Хмельник, Вінницю, Тетіїв і Богуслав до Корсуня і назад через Білу Церкву, Костянтинів, Ляхівці, Кременець, Берестечко, Броди, Люблін, Казимір до Варшави. Подорож тривала 59 днів, з 14 липня до 10 вересня 1782 року. 6 малюнків малого формату ілюструють цей щоденник, подають цікаві й характерні види краю.

3. Щоденник подорожі з Варшави на Україну через Левартів, Ленчну, Красна-став, Броди, Підкамін, Залізі, Тернопіль, Тереволь, Кривче, Жванець, Хотин, Кам'янець-Подільський, Жванчик, Мінківці, Бар, Брагилів, Вінницю, Тетіїв до Корсуня на Україну. Потім на російську Україну, на другий берег Дніпра, з метою огляду випасів Розумовського, і назад до Корсуня через Переяслав. З Корсуня до Гродно в Литві через Богуслав, Кошовату, Павлів, Чудно, Мироволь, Зв'ягель, Корець, Тушин і Степань, Рафалівку, звідти через славетні піські багна, через Железницю, Любешів, Дольськ, Костелишин, Городець, Кобринь (канал Мухавца), через Біловезьку Пущу, Свіслош і Кринки до Гродна. Подорож тривала 175 днів, від 26 квітня до 17 жовтня 1783 року. 21 чорно-білий малюнок, виконаний пером і тушшю (подають цікаві і характерні види мало знаного краю), ілюструє цей щоденник.

4. Кілька уривків щоденника і цікавих малюнків, що зображують природу Литви у гродненському повіті⁹.

Далі автор маловідомого документу підкреслює, що в разі необхідності він сам на місці уточнює географічні координати. Адже існують великі розбіжності з існуючими картами. Мюнц має намір згрупувати рукописи щоденників в такі розділи: «1. Фізика і природа; 2. землеробство, ремесла, торгівля і фабрики; 3. географія і політика; поліпшення і майбутній розвиток провінцій, що мають значення для самої Польщі і сусідніх країн». З точки зору самого Мюнца, його щоденник — «це праці, дослідження і спостереження космополіта, натураліста-обсерватора і рисувальника, що здійснював пошуки і фіксував враження без застережень згори і об'єктивно...», судячи він додає також невелику колекцію, мінералів — «каменів і металів, що рідко зустрічаються...»¹⁰.

Найбільшу цінність для нас мають малюнки, зроблені Мюнцем під час його подорожі на Україну, коли він робив систематичні описи місцевостей та фіксував враження про людей, яких зустрічав¹¹.

Через 18 днів після Варшави Мюнц прибув до Олеська. Малюнок від 24 липня являє собою композицію з доміантою замку вгорі на другому плані. Перший план низинний: постаті, сільські хати, дорога, де-

рева. Художник пунктуальний у деталях, чергування світлих і темних плям створює відповідну повітряну перспективу, розгортає панораму пейзажу, що передає спеку літнього дня. Напис на звороті французькою мовою (до речі, всі записи в щоденнику зроблені нею). Дослідниця стилю Мюнца Галина Юшаківська відзначає поспішний «для пам'яті», з численними повторами стиль автора, хоча, на її думку, яскравий і напружений¹². Написи на звороті аркуша типові, відзначаються вдумливістю і глибиною спостережень: з одного боку, перед поглядом мандрівника красива природа і багата земля — збіжжя, льон, конопль, мед, віск, овочі, води і ліся з дубами, липами, буками, ясенями, а з другого — нужденне життя її мешканців, замок, парк та й вся місцевість занедбані. Як зазначає мандрівник, «містечко Олесько досить убоге; мешканців багато, населення складається з євреїв і рільників. Євреї займаються торгівлею і ремеслом; здебільшого це золотарі, бляхарі, кравці, позументники. Немає жодного промислу, ані фабрик. Власники цих земель відстали».

Було спекотливе літо, пора жнив, дорога вела через Броди, Почаїв на Волинь, а далі на південь до Могиліова, через Дністер, потім на схід, і рівно через місяць Мюнц створює мальовничий, сповнений поетичного настрою пейзаж «Україна» з лугами, деревами, випасами корів на левадах, квітучою землею і ясним небом. «Малюнок відтворює правдивий характер цього краю», — скупко зазначає мандрівник.

«Земля багата на дубові ліси, мед і віск». «Хутір — це привілейована форма, що не відроблює панщини». «Чудова земля, багата на розмаїті продукти і зерно, льон і коноплю, мед і віск — досить добру вовну тощо, але дуже слабо залюднена. Красиві ліси, багаті пасовища на узгір'ях і в долинах». «Мешканці цих околиць чисті, акуратні, незабруднені їх убрання і білизна — і так на усій Україні». «Містечко Кременчук збудоване з дерева. Міст через Дніпро плаваючий, він складається з плотів, поєднаних великими кругляками червоного сосону, що сплавляють з верхнього Дніпра... Внизу видно восьмикутний павільйон з плаваючою банею, належить він Фалееву, купцеві монополісту, фавориту князя Потоцького», — ці короткі записи у щоденнику зустрічаємо часто. Вони містять вичерпні дані історико-економічного, а також місцевого характеру.

Художник малював Корсунь, Смілу, Кременчук і далі на південь аж до Херсона через пороги пролягла його нелегка дорога, — всюди маємо цікаві сліди його таланту. Наприклад, змістовний малюнок, що зображує безперспективне будівництво каналу під Старим Кодаком («Задуманий канал не зможе виконувати свою роль, тому що наступні водоспади так само важкодоступні, як і перший; щоб змести із

землі ці скелі, потрібно кілька століть»), зображено русло Дніпра з скелястим західним берегом, порогами на воді й людьми, зайнятими будівництвом каналу. Пейзаж розлогий з бурхливою рікою у глибину композиції, замкненої скелястими узгір'ями. Високе небо створює простір і перспективу. Малюнок створений 31 серпня з видом на південь. Цього самого дня Мюнц створив ще одну композицію — житло заповорожців — землянку, коні на пасовищі, узгір'я, людські постаті. Напис на звороті такий: «Підземні помешкання запорізьких козаків. Загалом ці землянки сьогодні пустують. З-поміж багатьох, які ми оглядали, тільки ця одна, зображена тут, була заселена. Глина білява, дуже суха і збита — нема тут ніякого землеробства. Жителі цих печер так само, як татари, п'ють кобиляче молоко, а просо становить їх основну їжу. Доки сягає зір, край пустельний, всіяний курганами, що збільшують похмурій настрій розлогих пуш. Однак поверхневі ґрунти придатні для різноманітного використання. Дерево в цих краях трапляється рідко, через те заповорожці змушені були заселяти узбіччя пагорбів. З цієї метою шукали місце біля якогось струмка, що рідко зустрічається серед великих просторів і пустель, придатних хіба що для випасання коней»¹³.

Зворотнім шляхом Мюнц відвідує Чигирин, Суботів. У неділю, 2 вересня, він створює два малюнки: Чигиринську гору з рікою, мостом, людьми, возом, хатою і вигляд млина в Суботіві — людські постаті, а на передньому плані дерев'яний стовп з кілками на ньому, що означають звільнення від чиншу. Через одинадцять днів Мюнц робить начерк селянського подвір'я в селі Дацки, поблизу Корсуня. Намальовано селян, котрі молотять ціпами збіжжя, інші скиртують соломі, праворуч дерев'яна хата з господарськими будівлями, за загорожею в глибині видніються бані дерев'яної церкви з типовою для Наддніпрянщини доміантою верха, ліворуч — скирти соломи і в центрі подвір'я — купа збіжжя, кури. «В цьому будинку жили дві сім'ї — батька і сина, загалом 10 душ», — зазначає мандрівник. Того самого дня, 15 вересня, Мюнц створює ще два романтизовані краєвиди. На одному зображено Стеблів над Россою («Ріка Рось вилила собі два русла, одне дуже глибоке, в твердій скелі. Місце романтичне і чарівне, подібно до Корсуня і Богуслава») з плесом ріки, човном і рибалкою, постатями чоловіків і жінок, скелястими берегами, деревами, видом церкви вдалині і будинками. Низький горизонт розгортає велич безхмарних небес. Друга композиція подає чарівні околиці Стеблева («Та частина краю містить велику кількість могил величезних розмірів, на декотрих видніються рештки посірілих од часу дубових пнів») з деревами, могилами, кількома постатями селян і худобою на тлі пейзажу.

Справляє враження малюнок з мальовничими берегами Дніпра між Техтемировим і селом Зарубинці, що відтворює атмосферу теплового вересневого дня із застиглими кронами дерев, графічними силуетами рибалок на човнах і землі. Автор виявляє глибоку зацікавленість геологіч-

ними структурами: «Високі береги ріки складаються з незвичної суміші глинястих ґрунтів, піщано-мергелевих, частково вапнястих і селенітових, усе сукупно багате на залізо і в різних місях всіяне морськими мушлями. Зустрічаються кристали гіпсу і селеніту, грона яких знаходяться в скам'янілих шлінах глинястих ґрунтів, а їх жили скеровані навскоси у різні напрямки»¹⁴.

Малюючи Корсунь, Мюнц додає таку довідку: «Турецька і козацька війни минулого століття, епідемії в роках 1709, 1738 і 1739 цілком вилюднили цей край, а останнє повстання гайдамаків спричинило немало злого». Виконуючи конкретне замовлення С. Понятовського, брата короля Станіслава Августа, Мюнц інколи дивився на історичні речі очима своїх господарів, і це не могло не позначитися на розумінні ним деяких важливих подій, наприклад, його помилки в оцінці гайдамацького руху. Однак завжди, протягом усіх трьох подорожей, художник виявляв демократизм поглядів, з сумом писав про класовий поділ на бідних і багатих, про нещадну експлуатацію селян, прогнозував необхідність дальшого економічного прогресу, потребу інтенсивного розвитку сільського господарства і промисловості. До речі, в Корсуні Мюнц заклад англійський парк.

Малюнки Мюнца із зображенням різних сіл, містечок перейняті настроєм, поетичними емоціями, вони відчуті автором і відтворюють певні психологічні стани. З однаковим замилюванням Мюнц малює Трипілля, дорогу до Васильківка, Борсуки над рікою Горинь, Кам'янець-Подільський, Хотин, Броди, Підкамін, — всюди його проникливий погляд відтворює типові місця, характерні епізоди життя, пам'ятки будівництва, фортифікації, селянські житла і своєрідні палаци, дерев'яні мури, мости тощо.

Друга мандрівка Мюнца відбулася влітку 1782 року, а третя тривала з 26 квітня до 17 жовтня 1783 року — ці поїздки давали мандрівникові багатий емпіричний матеріал, наповнювали його знаннями про «чарівну країну», як він писав у нотатках про Україну. Ось вигляд Канева — малюнок з другої подорожі передає почуття, пережиті автором під час літньої зливи з ураганними вітрами, блискавицями і громом. Зображено переляканих людей, розбурхану природу, чорне в хмарах небо, вітер, що гне дерева, на другому плані Руська гора з церквами, оборонними руїнами і будинками біля підніжжя. Цього дня, фіксує Мюнц, була жахлива буря, що поваляла тисячі дерев у катівських лісах. Наприкінці огляду автор зазначає, що затока на Дніпрі — вигідне для торгівлі місце.

Поетичні пейзажі змальовує мандрівник по дорозі з Кам'янця-Подільського до Жванця, з почуттям естетичної насолоди зображує містечка Мінківці, Брацлав, переправу через Дніпро з рибальськими сітками на березі й човнами, волинські краєвиди між Случем і Горинню. Він залишає автентичні зображення українських селян і селянок у святковому і робочому одязі — це дванадцять малюнків, виконаних тушшю і аквареллю, що мають розгорнуті написи французькою мовою: «Козак у літній робочій одязі». «Українська селянка з вер-

⁹ Там же. — С. 238—239.

¹⁰ Там же. — С. 240.

¹¹ За підрахунками Е. Будзінської, у Варшаві з першої подорожі 1781 року збереглося 97 малюнків, з них 35 великих акварельних пейзажів і 50 менших тонованих та 12 тушшю і аквареллю.

¹² «Мюнц був добрим репортером, — відзначає Г. Юшаківська. — Вчений інженер-рисувальник захоплюється не лише господарськими спорудами, але й красою пейзажів, фольклором та історичними ремінісценціями, пов'язаними з місцевостями, де проїжджає». — Там же. — С. 42.

¹³ Там же. — С. 134.

¹⁴ Там же. — С. 151.

теном і кужелем», «Українська дівчина», «Українські селяни вітають пана хлібом-сіллю», «Селянин Василь Чорний з села Сотник біля Корсуня», «Монах василіянин з Городища над Дністром» тощо¹⁵.

Особа Івана Генриха Мюнца гармонійно вписується в багатогранну, сповнену несподіваних ракурсів художню культуру просвітительської доби. Ельжбета Будзінська провела наполегливий дослідницький пошук з метою упорядкування і систематизації візуального матеріалу І. Г. Мюнца. В результаті копітких досліджень випукло вимальовується яскрава і своєрідна, колоритна постать художника і вченого, який в одному з листів справедливо оцінював свою працю під час шестирічного перебування в Польщі й на Україні: «...Я працював багато, прагнути принести користь... Я вдосконалював своє уміння, нагромаджуючи матеріали. Під час подорожей я вів щоденник і робив малюнки»¹⁶.

Альбоми Івана Генриха Мюнца з мистецького боку становлять собою типовий для того часу етап розвитку ведутного пейзажу, що викликав у глядача шанобливе ставлення до вітчизняних краєвидів

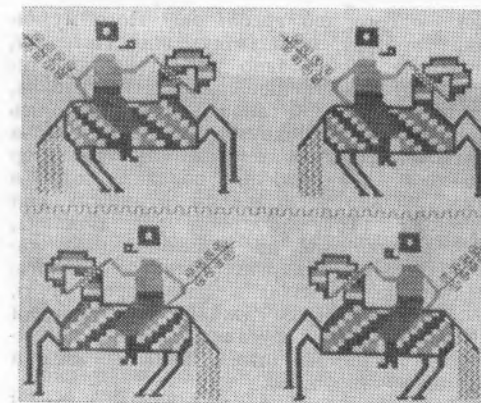
¹⁵ Як зазначає авторка каталогу, до цієї ж серії належать зображення віта з Сахновки і молдавської жінки з дитиною із збірки в Марбургу, а також 19 акварелей з Державного історичного музею в Москві, вміщені в альбомі.— Там же.— С. 270.

¹⁶ Там же.— С. 335.

і розкривав красу природи, рідної землі в межах, які ведуть відведла для цього жанру. Малюнки Мюнца вписуються також у контекст так званої освітньо-виховної графіки, що була покликана популяризувати периферійні землі, віддалені від основних центрів і культурних осередків. Цей вид поширеної у минулих століттях графіки прищеплював патріотичні почуття, виконував важливу освітню функцію, залучаючи художників до відображення нових пейзажів. Окрім того, самі глядачі виховували свої смаки на цих графічних ведутах, вони були зацікавлені в розповсюдженні таких естампів або малюнків. Мюнц був різнобічно обдарованою людиною, щедрим талантом його розкривався під час довготривалих мандрівок по Україні— завдяки старанному і ретельному фіксуванню всього, що бачив. Цей талант типового енциклопедиста з епохи просвітництва не був егоїстичний, а щедрий до людей, в ім'я дальшого розвитку цивілізації і культури. Сьогодні, через два століття, щоденники і графічні альбоми Мюнца сприймаються як серйозний, вагомий документ давно віддалених і відшумілих часів. Цей документ служить для дослідників підтвердженням істинності зробленого ентузіастами, які творили заради прийдешнього прогресу. В ряді таких сподвижників ім'я художника і вченого Івана Генриха Мюнца заслуговує на шанобливу пам'ять і повагу.

О. К. ФЕДУРК

Київ



НАРОДНІ МЕЛОДІЇ В БАЛЕТІ М. А. СКОРУЛЬСЬКОГО «ЛІСОВА ПІСНЯ»

Особливою прикметою творчості Лесі Українки є вняткова музичність образного мислення, що притаманне самотній лексичній й будові вірша з підкреслено мелодійними алітераціями, «співний» атмосфері мовлення та емоційному звучанню твору.

В драмі-феєрії «Лісова пісня» для розкриття задуму поетеса користується не тільки літературними засобами, але й музичними. Вона підбрала 16 мелодій українських народних пісень і танців, детально визначила смисловий контекст кожної з них. Характерна ремарка, подана після нотного додатку: «всі ці мелодії належить грати solo, без оркестрового супроводу і без штучного аранжування»¹. Це ще вказує на тонке розуміння Лесею Українкою народної музики, вона дбає про збереження її змісту й характеру, застерігає від невмілого втручання в її первісну красу. Саме виразна й пластична народна мелодія ніби втілює єдиність природи і краси людської душі, передає зародження та розквіт почуттів, як і загибель зраженої віри. Основні герої— Мавка і Лукаш— невід'ємні від пісні й музики. Саме пісня допомагає Мавці відчутти кохання і перебороти морок смерті. Через музику вона збагнула тонку красу мистецької душі Лукаша:

Бач, я тебе за те люблю найбільше,
Чого ти сам в собі не розумієш,
хоча душа твоя про те співає
виразно-широ голосом сопілки...²

Глибоко поетична і напрочуд барвиста щодо колориту народна фантастика, підкреслена символіка образної сфери, сильний психологічний підтекст у тлумаченні внутрішньої сутності персонажів спонукали майстрів хореографічного мистецтва до створення балету. Першими за цю нелегку справу взялися композитор М. Скорульський та відома українська танцівниця і хореограф Н. Скорульська (як автор лібретто). В 1936 р. вони завершили роботу над балетом «Лісова пісня».

¹ Леся Українка. Твори в п'яти томах.— К., 1952. Т. 3.— С. 269.

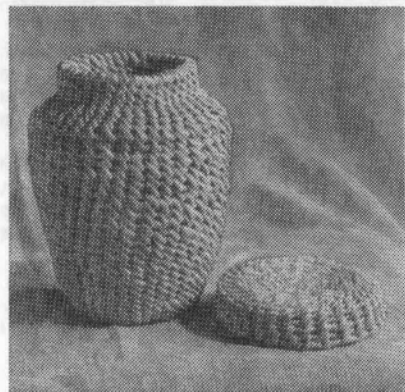
² Там же.— С. 230.

Його сценічне втілення відбулося після Великої Вітчизняної війни, в 1946 році, в Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. А в 1961 р. Г. Жуковський написав для Великого театру СРСР одноіменний балет.

У процесі роботи над лібретто перед Н. Скорульською постало нелегке завдання перевести п'єсу Лесі Українки з жанру драматичного опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, не порушуючи провідної ідеї твору і його стрункої архітектоніки. В процесі розкриття задуму першоджерела були дещо змінені смислові акценти, чіткіше позначені народно-побутові елементи. Для цього введено «етнографічну» сцену весілля Лукаша й Килини, розширено фантастичну сферу (перший акт). На жаль, лібретто не зовсім вдало передає стрункість і логічну обумовленість композиції драми, що спостерігаються в певній фрагментарності будови (особливо в II і III діях) та відсутності цілісного, логічно завершеного фіналу (замість нього— дивертисмент танців сижинок після генеральної кульмінації). Але попри все це, лібретто правдиво відтворює головну ідею «Лісової пісні», її неперевершену поетичність, глибокий філософський зміст. В основу музичних «портретів» головних героїв покладені народні мелодії, що їх знала, любила й записувала Леся Українка. Деякі з них узяті з нотного додатку, а деякі зі збірки пісень, що записав з голосу Лесі Українки та впорядкував Климент Квітка³. Крім того, М. Скорульський зібрав ряд пісень і танцювальних мелодій, що також увійшли до «інтонаційного фонду» балету. Найповніше використано розмаїті зразки веснянок та інших обрядових пісень, а також соціально-побутові.

Вже у вступі до прологу, подаючи картину весняного пробудження природи, композитор переінтонував дві народні пісні, що стали основними лейтмотивами твору. Перша— варіант поширеної і попу-

³ Див.: Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Записав і упорядкував Климент Квітка.— К., 1917. Ч. 1; К., 1918. Ч. 2.



В. Г. Парахін.
Плетіння з соснового кореня
та солом'яного джгута.
Київ. 1980.

лярної веснянки «Пливе човен» («А вже весна») ⁴, модифікована автором у лейтмотив одвічної життя і щасливого майбуття. Друга — також веснянка «Хвалилася тополя» ⁵ є основою лейттеми кохання і ніби відтворює духовне багатство образу Мавки. Семантично промовистим є музичне перетворення обох пісень у вступі. Перша — світла й безтурботна, збагачена типово народними підголосками, розгортання якої приводить до появи в кульмінаційному моменті лейттеми кохання, що, як гімн, звучить піднесено, радісно й переможно. Визначивши характер теми, композитор одразу ж наголосив на основній ідеї твору. Дорійський ладовий ухил, акордова фактура викладу, широкий обсяг мелодичного руху на тлі тоїчного (ре) органного пункту, вишукана, збагачена хисткими хроматизмами, що вносять елемент ладової мінливості та мовби згладжують тяжіння між функціями, гармонічна мова надають образіві яскравого емоційного звучання. Завершується вступ проведенням першої теми у м'якому, акварельно-ніжному забарвленні. Початкові лейттеми балету засвідчують своєрідний принцип, якого дотримувался композитор, використовуючи народні мелодії як матеріал, придатний для створення музичних образів персонажів і відтворення настроїв, емоційних станів або психологічних ситуацій. Народна мелодія для М. А. Скорульського — сума інтонацій, поспівок чи мотивів, завдяки яким можна розкрити, конкретизуючи та узагальнюючи ті або ті смислові чи емоційні нюанси теми, обраної для музичного втілення.

Використовуючи веснянки для створення ряду тем-образів балету, М. А. Скорульський тим самим підкреслив, що цей фольклорний жанр найбільш відповідав вимогам накресленого творчого завдання. Композитор зважав не тільки на структуру і характер фольклорного наспіву, але й зміст поетичного слова, дбав, щоб він не суперечив сценічній ситуації, а також і конкретизував її. М. А. Скорульський вдало підібрав народні мелодії для характеристики і другорядних персонажів. Наприклад, використання наспіву протяжку жіночу долю «Ой горе та не малее» ⁶ для характеристики Потерчат. Здавалось, що може бути спільного між фантастичними істотами й долею жінки в колишньому суспільстві. Однак в драмі й балеті Потерчата виступають носіями оманливої краси і підступності, наслідком дій яких — горе й нещастя. Композитор вільно переінтонує мелодію, підкреслюючи жалібні поспівки, виділяючи окремі мотиви, чим передає фантастичну сутність Потерчат. У цьому епізоді (№ 3) відтворено також фантастичного персона-

жа — Того, що греблі рве. Його музичний портрет, на відміну від Потерчат, повністю побудовано на інтонаціях інструментально-танцювальних награвань, безпосередньо не пов'язаних з якимись конкретними народними мелодіями, хоча ритмічні формули теми мають характер козачка. Фантастичні образи, котрі в уяві людини є втіленням руйнівних сил природи (Той, що греблі рве, Водяник, Перелесник, Той, що в скалі сидить), мають музичні характеристики, безпосередньо не пов'язані з фольклором, а ті, які є уособленням живих сил природи (Мавка, Польова русалка, Лісовик), виявляють прямий інтонаційний зв'язок з народною творчістю.

Найяскравіший в мелодичному плані музичний «портрет» Мавки. Вже перша її поява («Пробудження Мавки», № 7) ґрунтується на варіанті лейттеми кохання, що, як уже зазначалося, є видозмінені весняним наспівом («Хвалилася тополя»). Тут вона подана в іншому емоційно-образному забарвленні, ніж у вступі. Це поетична, ніжна мелодія, ніби перший сонячний промінь, що віщує зародження ясного дня. Тональна невизначеність, хроматизація основної мелодичної лінії, ритмічна суперечливість (тріолі-дуолі) — все це сприяє виникненню ніжно-серпанкового образу. Послідовно дотримуючись «характеристики через жанр», композитор використав у варіації Мавки (№ 9) ще одну веснянку, проте вже іншого характеру — «Ой не рости, кропе» ⁷. Ця мелодія взята автором з музичного додатку Лесі Українки до драми-феєрії (№ 4). Вона танцювально-ігрового характеру, і сприймається як нова риса образу лісової дівчини — земної, лукавої і жартівливої. Кульмінація першої дії — ліричне «Adagio Мавки й Лукаша» (№ 13) — повністю ґрунтується на темі кохання, наявності найбільшого розвитку. Завершується перша дія балету символічною сценою: Мавка йде до людей — дорогою свого кохання. І тут композитор використав народну пісню, також веснянку «Розлилася води на чотири броди» ⁸. В його тлумаченні вона сприймається як пристрасний спів природи після зимового сну, це символ весни, пробудження Мавки, владне вторгнення в її душу раніш незвіданого почуття.

Вступ до другої дії (центральної в творі) також заснований на матеріалі народної пісні (побутової) «Летіла зозуля та й стала кувати» ⁹. Звернення М. А. Скорульського до цього фольклорного зразка не є випадковим. Навпаки, воно глибоко продумане й зумовлене особливостями розгортання сюжету і художньої концепції твору. Друга дія — це

сутичка світу духовного й поетичного, світу прекрасної мрії з світом оголено буденним. Конфлікт між ними поступово загострюється і приводить, зрештою, до трагічної розв'язки. Крім того, звучання мелодії пісні, в якій мовиться про любов дівчини до чоловіка, що має дружину, «ще й діточок двоє» мовби ілюструє ті взаємини, що склалися між Мавкою, Лукашем і Килиною. За своєю інтонаційною природою, де помітний вплив «романсовості», ритмічному сталістю і стабільністю повторення мотивів, «Летіла зозуля...» належить до тих пісень, що виникли порівняно недавно. Цим автор вдало підкреслив буденність ситуації, котра поступово опановує розгортанням подій. Фактура викладення мелодії позначена багатоголоссям, а м'яке задушеве звучання оркестру (струнні й дерев'яні духові інструменти) близьке до побутового хоро-вого співу.

В другій дії, де показано зустріч Лукаша й Мавки (№ 20), інтонаційна характеристика лісової дівчини («Хвалилася тополя») зазнала певних образно-емоційних змін. Мелодія стала більш зламаною, з'явився пунктирний ритм. Три-вожний супровід надав музиці внутрішньої напруги. Особливо помітні ці зміни з появою Килини, характеристика якої теж ґрунтується на фольклорі, але зовсім іншого типу. Моторна, пружна ритміка, підкреслено чітка мінливість метричних центрів, варіаційний повтор танцювальної жартівливої пісні «Ой іду, йду, йду» ¹⁰ надають образіві Килини рис, що характеризують її власницьку примітивну природу. Ще одна риса характеру Килини розкривається в сцені зустрічі з Лукашем (№ 26), де композитор використав жартівливу танцювальну пісню «На березу дуб похилився» ¹¹. Як і в інших випадках, словесний зміст фольклорного зразка відповідає сюжетній ситуації сцени, а мелодія є суттєвим доповненням образів як Килини, так і Лукаша, який піддався владному впливові нової подружки. Остання поява Мавки в третій картині (№ 28), танець з дядьком Левом ґрунтуються на модифікованій темі її кохання. Від мелодії лишилась тільки початкова поспівка, що не розгортається, а навпаки, ніби «зупинилась» в якомусь душевному заціпенінні. Раптовий емоційний спалах не дає темі інтонаційного завершення, знову повертається до сумного і безнадійного співу, відтворюючи той стан, що його спричинила Лукашева зрада Мавки.

В епізоді «Той, що в скалі сидить, Перелесник, Мавка й Лукаш» (№ 33) ланцюг модифікацій теми Мавки досягає трагедійної кульмінації. Музика звучить ніби найвищий прояв великого почуття і останній сплеск надії, як образ безмежної відданості ідеї, в ім'я якої Мавка

іде в обійми смерті і перемагає її силою свого кохання. У третій дії мелодію «Хвалилася тополя», що є основною характеристикою Мавки, чутно в сцені Матері, Килини та Мавки (№ 46), в епізоді закляття Килиною лісової дівчини. Як конкретне означення особи Мавки, ця тема більше не з'являється у балеті, а стає узагальнюючим символом кохання, одвічної сили життя. Вона звучить і в грі хлопчика на сопілці, що зроблена з гілки верби, в яку перетворила Мавку своїм закляттям Килина, і в свідомості вмираючого Лукаша. Саме ця тема є апофеозом єднання людини, природи, прекрасного.

Отже, композитор накреслив складну й багатомірну систему перетворень одного з основних лейтмотивів балету. Наспів «Хвалилася тополя» перебуває в постійному смислово й «сценічному» русі, набуває нових звучань, виконуючи специфічну виразову й драматургічну функцію. В ньому й проявилась майстерність М. А. Скорульського як музичного драматурга, а також розуміння ним внутрішньої природи й художньої потенції фольклорного жанру.

Музичний образ Лукаша менш багатограний ніж Мавки. Його розвиток спрямований в інше образно-емоційне річище. Образ Лукаша, на відміну від образу Мавки, дуже суперечливий, роздвоєний, сповнений протиріч і невизначеності. В ньому постійно відбивається боротьба поетичного і прекрасного з буденним й обивательським. Під впливом краси природи, уособленням якої є Мавка, Лукаш розкриває скарби своєї мистецької душі. Коли ж стикається з світом Килини і Матері — власницьких примітивних поглядів і уподобань, то стає подібним до них. І саме тому його музична характеристика вельми неоднозначна. У вступі до балету лейтмотив Лукаша не експоновано. Проте тема весняного пробудження природи («Пливе човен») якоюсь мірою сприймається як музичне означення Лукаша. Окремі інтонації з теми нагадують поспівки з лейтмотиву Лукаша, яким розпочинається перша дія (№ 6, «Лукаш, дядько Лев, Русалка та Лісовик»). Що до стилю й будови ця мелодія дуже близька до народної пісні «Ой горе та не малее», що використана як лейттема Потерчат. На нашу думку, цей зв'язок не випадковий, а продуманий композитором-драматургом і відповідним чином зумовлений ним. Адже Лукаш — людина, його подальша доля з самого початку пов'язана з фантастичними істотами. Потерчата за намовою Водяної русалки й чортика Куця химерними поблисками своїх світлячків заманюють Лукаша в баговиння, звідки його рятує Мавка. Тинь приреченості, що лежить на Лукашеві, відмічена вкрапленням у його лейтмотив характерних поспівок з теми Потерчат.

Фольклорну основу лейттеми Лукаша підкреслено відповідними темами (соло флейти, гобоя, далі кларнета), що звучить на тлі витриманих «порожніх» квінт у струнних та імітує народні інструменти. Виконання тих чи тих тем-мелодій на інструментах, що за тембровими харак-

⁴ Див.: Українські народні пісні в двох книгах.— К., 1955. Кн. 1.— С. 199; *Скорульський М.* Лісова пісня, балет, клавір.— К., 1964.— С. 10, з 22-го такту.

⁵ Див.: *Квітка К.* Українські народні мелодії.— К., 1922.— С. 8, № 28; *Скорульський М.* Лісова пісня, балет, клавір.— С. 11, з 8-го такту.

⁶ Див.: *Квітка К.* Українські народні мелодії.— С. 124, № 388.

⁷ Див.: Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу.— К., 1971.— С. 56; *Скорульський М.* Лісова пісня, балет, клавір.— С. 39, з 7-го такту.

⁸ Див.: Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу.— С. 48, *Скорульський М.* Лісова пісня, балет, клавір.— С. 74, з 4-го такту.

⁹ Див.: *Скорульський М.* Лісова пісня, балет, клавір.— С. 75, з 1-го такту.

¹⁰ Див.: Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу.— С. 319; *Скорульський М.* Лісова пісня, балет, клавір.— С. 99, з 4-го такту.

¹¹ Див.: Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу.— С. 320; *Скорульський М.* Лісова пісня, балет, клавір.— С. 102, з 6-го такту.

теристиками близькі до народних, акцентування певних прийомів (наприклад, квінтових органних пунктів) найкраще поєднуються із загальним стилізованим спрямуванням музики. Одразу після теми Лукаша логічним продовженням розкриття образу є веснянка «Пливе човен». Тим самим автор ще раз підкреслює нерозривну єдність людини й природи, завдяки чому досягається повна гармонія особистості.

Тонким прийомом інтонаційно-драматургічного розвитку користується автор у розкритті теми Мавки («Пробудження Мавки», № 7), що відбувається під впливом лейтмотиву Лукаша. Мелодія ніби народжується з пристрасних, повних радості й щастя послів веснянки «Пливе човен», що й засвідчує образу та психологічну єдність споріднених душ, ще не затьмарену передчуттям майбутніх випробувань і страждань. Нагадує про це переінтенована тема «Розлилися води на чотири броди» («Мавка, Лукаш та Лісовик», № 8). За характером вона сумніша, емоційно стриманіша за попередню, у ній відчувається прихована тривога й значна внутрішня напруженість. Саме ці якості образу зумовлюють його важливе драматургічне навантаження в третій дії балету, де розвивається особиста трагедія Лукаша.

В сцені «Мавка, Лукаш, дядько Лев та Перелесник» для поглиблення образу Лукаша ще реальнішими рисами, композитор скористався українською народною піснею баладного типу «Ой у нашій Колодяжні»¹². Вона також належить до тих, що записані з голосу поетеси. Введення мелодії в партитуру в даному контексті не випадкове. Сумний настрій, своєрідний остинатний супровід у верхніх голосах оркестру ніби передбачають подальше розгортання подій і трагічну розв'язку конфлікту.

У сценах з Килиною (№№ 25, 26, 27) з другої дії теми з лейтмотиву Лукаша майже відсутні, їх повністю замінила інтонаційна сфера Килини («Ой іду, йду, йду», «На березу дуб похилився»). Лише інколи, як невиразна тінь, у них з'являються послівки з музичної характеристики Лукаша, при цьому в дещо «приземленому» вигляді. Прикметний № 35 («Той, що в скалі сидить, Перелесник, Мавка і Лукаш»), де Лукаш повністю втрачає індивідуальну характеристику. Його зрада Мавки є, власне, зрадою самого себе. І тому для змалювання Лукаша в даній сценічній і смислової ситуації композитор скористався лейттемою Килини («Ой, іду, йду, йду»). Образно-емоційний заряд мелодії вступає в підкреслено антагоністичний конфлікт з лейттемою Мавки і мовби «змітає» її з свого шляху, штовхаючи лісову дівчину, зражену коханим, в обійми Того, що в скалі сидить. Та сила одвічного людського почуття переборює морок смерті й мелодія «Хвалилася тополя», як світлий символ життя перемагає у двобой, завер-

шує своїм піднесенням звучанням четверту картину балету.

В третій дії, що є центральною в розкритті й розв'язці головного конфлікту, де сталося остаточне духовне прозріння Лукаша, його лейттема знову на першому плані. Та найповніше звучить наспів весняного пробудження життя («Розлилися води на чотири броди»), мовби наголошуючи на тому, що загинув однієї особистості нездатна зупинити одвічного циклу відродження природи. Тема вплетається в музичну тканину сцен «Лукаш, Хлопчик і Килина» (№ 48), «Килина і Лукаш» (№ 50), «Марення замерзлого Лукаша» (№ 51). Але справді симфонічного розмаху тема набула в кульмінації фіналу, в «Adagio Мавки й Лукаша» (№ 53). Тут вона злилася з темою кохання Мавки й лине як піднесено-пристрасна, мужня і горда пісня. У мелодії обох тем композитор виявив спільні послівки, органічно сполучив обидва образи в єдиний емоційний пласт. Востаннє тема «Розлилися води на чотири броди» звучить у сцені смерті, як трагічний наслідок попередніх подій.

Як уже зазначалося, для змалювання епізодичних образів та окремих важливих у драматургічному відношенні сцен М. А. Скорульський часто вдається до перетворень мелодій українських народних пісень. Це сприяє глибшому розкриттю основних драматургічних ліній балету, ширшому та багатограннішому висвітленню провідних героїв. Крім того, використання народних пісень і танцювальних награвань у сценах побутового плану зумовлює яскравий національний колорит в цілому. Так, в одному з перших номерів балету («Той, що греблі рве і Потерчата») для музичного означення Потерчат композитор використав дещо змінену мелодію української народної побутової пісні «Ой горе та не малее». У супроводі він наголосив на остинатій інтонації «жалощів» і «волення» (малосекундове похитування), що добре передають народне уявлення про Потерчат, у яких втілились душі загинувших дітей. Водночас коротенькі хроматизовані мотиви-сплески, як і стрімкі спадання октав, мовби зображають холодні полиски «ліхтариків» Потерчат, якими вони заманоють людей у трясовину чи в непрохідні нетрі дрімучого лісу. До речі, музична характеристика Потерчат, що поєднує народно-реальний і загострено-фантастичний елементи, нагадує деякі епізоди із знаменитих симфонічних мініатюр А. Лядова, зокрема з «Кикимори».

У танець «Лісових духів» (№ 16) автор включив мелодію календарно-обрядової пісні «Ой літає соколонько»¹³. Інтонаційно невибаглива, чітка за ритмом вона органічно вписується у контекст першої дії, сприяючи взаємопроникненню двох сюжетних ліній твору — реальної та фантастичної.

У «Танці русалок» (№ 17), у його центральному розділі з авторською ре-

маркою: «Русалка та її подруги радять Мавці не ходити за Лукашем», звучить ще одна веснянка: «Гей, гей, я молодечий тихий»¹⁴. Її мелодію поетеса також умістила в додатку до «Лісової пісні». Композитор змінив розмір $\frac{3}{8}$ на $\frac{2}{4}$, темп аллегretto на більш стримане модерато, що надало звучанню проникливої ліричності й м'якості, задушевної поетичності. В цілому ж утворився витончений вальсовий епізод, в якому автор мовби наслідує класичні балетні номери, що змальовують русалок чи якихось інших подібних до них фантастичних істот. Такого роду характеристики трапляються у О. Даргомижського («Русалка»), П. Сокальського («Майська ніч»), М. Лисенка («Утоплена»), М. Леонтовича («На русалчин великдень»). Та коли відповідний музичний матеріал у партитурах названих композиторів з погляду національного дещо індиферентний, традиційного характеру, то, як уже мовилось, вальс М. Скорульського заснований на справжній народній мелодії.

У танці русалок та лісових духів відчуваються інтонації жартівливо-танцювальної мелодії, котру композитор у подальшому використав як лейттему Килини («Ой іду, йду, йду»). Включення у мелодію тритонового стрибка (замість секстового), «казкова» інструментовка (бас-кларнет, фагот, струнні у низькому регістрі), козацькове ритмоостинато — все це надає музиці фантастичного й народно-комічного характеру.

Особливо багато фольклорних мелодій М. А. Скорульський використав у п'ятій картині балету — сцені весілля. І це природно, коли зважити на загальний характер твору та на його ідейно-художню концепцію. Світові поетичної одухотвореності треба було приставити не лише окремі «побутові» елементи, розкидані по всій партитурі, а й цілий етнографічний структурний «блок», здатний більш вагомо виявити конкретну силу драматургічної «контрдії». Вже з самого початку картини автор вводить до музичної палітри нову барву, дещо незвичну для балету — спів побутової пісні «Ой зійди, зійди ти, зіронько вечірняя»¹⁵. Її зміст ніби попереджує подальший трагічний розвиток подій. В № 35, в його центральному епізоді використано життерадісну, жартівливу, з чітким пунктирним ритмом мелодію козачка¹⁶, що добре підкреслює побутово-етнографічний колорит сцени. В танці свав і сватів (№ 36) композитор переінтонував знайомі послівки жартівливо-танцювальної пісні «На березу дуб похилився», що є одним з лейтмотивів

Килини. Тема подана в дорійському ладі з підвищеним четвертим шаблем, що підкреслює її національний характер. У варіації Килини (№ 37) автор не цитує народної танцювальної чи пісенної мелодії, проте стиль музики, її задержуватий характер і ритмоформула козачка включають цей номер у загальне етнографічно-побутове звучання.

Фінал другої дії (№№ 38, 39, 40) також побудовано на перетворенні танцювальних мелодій козацького типу, що становить цільну сцену наскрізної дії, котра передує кульмінації — божевільно Лукаша. Веселий характер музики вносить трагедійний контраст у завершення другого акту, відтінюючи розвиток лірико-психологічної лінії сюжету.

В останньому розділі балету, де розкривається психологічна сутність драми, народнопісенні характеристики другорядних персонажів майже відсутні. Навіть Мати й Килина втрачають свої лейтмотиви, що вказує на кардинальний поворот розвитку подій від сфери соціально-побутової до лірико-психологічної. Весь музичний матеріал будується на розгортанні основних мелодій Мавки й Лукаша («Пливе човен», «Хвалилася тополя», «Розлилися води на чотири броди»). Саме тут вони набувають свого найвищого розвитку. Лейтмотиви досягають вершин симфонічного узагальнення образів та почуттів. Кульмінація звучання припадає на «Adagio Мавки й Лукаша» (№ 53), де відбувається інтонаційне зближення тем «Розлилися води на чотири броди» й «Хвалилася тополя», що зумовило появу по суті нової, синтетичної теми, яка увібрала в себе найвагоміші інтонації і семантику двох попередніх образів. Саме тут, згідно з логікою драматургічного розгортання, необхідно було б поставити останню крапку. Наступні варіації («Чотирьох сніжинок» — № 54, «Варіація Лукаша» — № 55, «Варіація Мавки» — № 56, «Варіації двох сніжинок» — № 57) знижують завершальний ефект фіналу.

Для розгортання музичної драматургії потрібні дві умови: наявність в основі твору єдиної ідеї («наскрізної»), що розвивається, і розкриття її музичними засобами¹⁷. Балет М. А. Скорульського, якому б шостого вересня виповнилося 100 років з дня народження, має таку, чітко визначену ідею. Це одвічна боротьба духовного з бездуховним, людського з антилюдським, піднесеного з нищим. Специфіка втілення цих категорій у композитора утворюється з підкресленої народної основи сюжету «Лісової пісні». М. А. Скорульський розкрив логіку драматургічного розгортання через динамічне перетворення фольклорних мелодій, як матеріалу для яскравих і характеристичних лейтмотивів.

О. М. ДАВИДОВА

Київ

¹⁴ Див.: Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу.— С. 373.

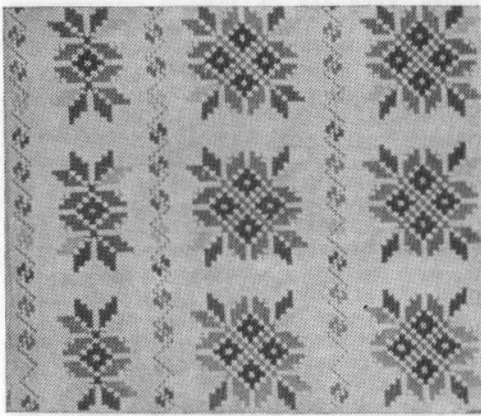
¹⁵ Див.: Українські народні ліричні пісні.— К., 1958.— С. 325; Скорульський М. Лісова пісня, балет, клавір.— С. 123, з 1-го такту.

¹⁶ Гуменюк А. Українські народні танці.— К., 1955.— С. 48, № 49; Скорульський М. Лісова пісня, балет, клавір.— С. 126, з 7-го такту.

¹⁷ Сохор А. Композитор-драматург в балеті. // В зб. Музыка советского Салета.— М., 1962.— С. 83.

¹² Див.: Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу.— С. 247; Скорульський М. Лісова пісня, балет, клавір.— С. 49, з 10-го такту.

¹³ Див.: Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу.— С. 122; Скорульський М. Лісова пісня, балет, клавір.— С. 63, з 5-го такту.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ТЕМАТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ЩОКВАРТАЛЬНИКА «ПАМ'ЯТНИКИ УКРАЇНИ»

Останнім часом значно позвужилось зацікавлення історичним минулим та надбаннями культури. І це цілком природно. Вступаючи носіями патріотичних ідей, патріотичної пам'яті суспільства про важливі явища та події, пам'ятки приховують у собі величезний потенціал для утвердження марксистсько-ленінського світогляду, комуністичного виховання трудящих. А вже людська пам'ять у своєму розвитку іде від самої особистої, родинної величини до пам'яті всенародного, планетарного діапазону і розмаху. Патріотична пам'ять концентрує духовні скарби особи, вона виповнює внутрішню культуру індивідуальності. Збережена у пам'ятках інформація про вчорашнє і правдане, особисте і загальнолюдське минуле формує духовний потенціал соціалістичної особистості, її життєву позицію, що наперед виявляється у ставленні до своєї країни. Якщо людина байдужа до пам'яток історії та культури, писав академік Д. С. Лихачов, вона, як правило, байдужа і до своєї Вітчизни¹.

Максимальне розкриття і використання емоційно-практичного потенціалу історико-культурної спадщини, її соціально-виховної ролі — об'єкт партійної, державної політики на сучасному етапі. Акумуляючи і відтворюючи ідейно-політичні, історико-культурні, морально-етичні засади суспільства, пам'ятки активно взаємодіють із комуністичними ідеалами, сприяють соціалізації людини².

Прискорення соціально-економічного розвитку країни, поглиблена демократизація і широка гласність, що стали нині нормою нашого життя, справляють чимраз більший вплив і на пам'яткоохоронну справу. Реалізація постанови ЦК КПРС «Про заходи щодо дальшого розвитку образотворчого мистецтва і підвищення його ролі в кому-

ністичному вихованні трудящих», створення Радянського фонду культури і його відділень, розширення прав республіканських товариств охорони пам'яток історії та культури, підготовка до видання багатотомного Зводу пам'яток історії та культури народів СРСР наочно засвідчили це. Широка громадськість, засоби масової інформації та пропаганди гостро і відверто аналізують недоліки справи охорони пам'яток, якій ще істотно бракує правового забезпечення, реставраційних потужностей, і, що не менш важливо, наукового обґрунтування.

Саме об'єктивно оцінюючи ці обставини, прагнуть нині зробити свій конкретний внесок у розв'язання наболивих проблем редакційна колегія та колектив щоквартальника Українського товариства охорони пам'яток історії та культури «Пам'ятники України». Їхні здобутки вже належно оцінені читачьким загалом, республіканською пресою. Квартальник за останній час докорінно перебудував свою роботу, вийшов за рамки поверхової інформатики, кучих індивідуальних повідомлень, ідилічних замальовок. За тематичним розмаїттям, глибиною та актуальністю матеріалів (а також за тиражем — понад 60 тисяч примірників) він обігнав чимало близькопрофільних видань, за читабельністю обставив деякі літературні видання³.

Перші оцінки перебудови видання переконають у необхідності дотримання партійного курсу на викорінення проявів голосливості, формалізму і парадності, на важливості критичного осмислення усталених критеріїв оцінки. А вже, власне, ще 1969 року «Пам'ятники України» були започатковані для поглиблення наукового дослідження, збереження та популяризації історико-культурних надбань, і на редколегію покладалося завдання «узагальнювати і поширювати досвід організацій Товариства по науковому дослідженню, збереженню, пропаганді і популяризації історико-культурної спадщини, друкувати статті визначних вчених, науковців і краєзнавців про різні аспекти діяльності Товариства, про пам'ятки історії та культури; вмещувати методичні роз-

робки лекцій і бесід, бібліографічні огляди літератури з питань охорони пам'яток тощо; систематично інформувати читачів про діяльність товариств братніх республік і аналогічних організацій за кордоном; вмещувати публікації про виявлення нових пам'яток історії та культури, про важливі архівні знахідки; залучати до підготовки матеріалів для бюлетеня видатних учених, науковців, письменників, архітекторів, мистецтвознавців, широкі кола активу». Але навіть ця, далеко не досконала, програма тривалий час не виконувалася у повному обсязі, на її шляху поставали відхід од наукової методики, заорганізованість, нетерпимість до критики, відверто застійні явища.

Період становлення «Пам'ятників України» розтягнувся, постійне звуження тематичних зацікавлень, сконцентрованість уваги переважно на недавній історії й обмеження вузьковідомчими питаннями організаційної роботи Товариства призвели до того, що тираж із 96 тисяч примірників 1974 року за десятиліття зменшився втриє, а прямо пропорційно цьому — і авторитет та дієвість друкованого слова. І ще у звіті республіканського правління III з'їздові Товариства зазначалося, що кварталник «не задовольняє вимог часу, не висуває і не висвітлює актуальних питань практичної роботи, слабо узагальнює кращий досвід, зокрема первинних організацій, мало залучає авторів з периферії», а в постанові з'їзду вказувалося на необхідність «підняти його ідейний, науковий та художньо-поліграфічний рівень і зміст»⁴.

На наступному з'їзді Товариства знову висловлювалося побажання, «щоб бюлетень став більш оперативним, невпинно розширював коло авторського активу, піднімав проблемні питання наукового характеру, сміливіше викривав недоліки в роботі»⁵. Незважаючи на ці, загалом правильні положення, розрив між словом і ділом наростає. І лише зміцнення складу редакційної колегії та журналістського колективу після квітневого (1985 року) Пленуму ЦК КПРС, який оголосив безкомпромісну боротьбу із сірістю, інертністю, самозахоплюванням і безпроблемністю, відкрило «зелену вулицю» перебудові «Пам'ятників України».

Складність питання, яким бути кварталнику, характеризується широтою його змістового діапазону, неоднорідністю авторського і читачького активу. Відповідно, виникла необхідність гармонійно поєднати на сторінках видання матеріали про всенародний розмах примноження історико-культурної спадщини, широко участь у цьому членів Товариства із суто науковим обґрунтуванням охорони, ефективного використання пам'яток та специфічно фаховими розробками питань їх обліку, дослідження і реставрації.

«Пам'ятники України» мусять уособлювати водночас і наукового оглядача відповідних галузей знань про пам'ятки (історії, мистецтвознавства, фольклору, етнології, археології, архітектури, музеєзнавства), і літописця соціально-економічних та культурних процесів суспільного розвитку, і ме-

тодиста, що узагальнює передовий досвід організацій Товариства, його громадських активістів та споріднених товариств союзних республік, країн соціалістичної співдружності. Лише сукупність цих факторів, помножена на тісний зв'язок із сучасністю, постійна увага до розробки ключових проблем охорони, використання, збереження і пропаганди пам'яток могли забезпечити успіх.

«XXVII з'їзд ЦК КПРС поставив перед пресою завдання більш предметного, наукового висвітлення дійсності, відповідального підходу до питань докорінної перебудови всіх сфер суспільного життя, перелому в психології і свідомості людей, — відзначав на V з'їзді Товариства голова його правління, головний редактор, академік АН УРСР П. Т. Тронько. — Проектуючи це на наше видання, ми розуміли, що віджилими методами, застарілими прийомами сьогодні вже не обійтись. І читачів, і редакційну колегію не задовольняв той стиль «Пам'ятників України», що склався у роки його становлення.

При доборі авторів і публікації редакційна колегія застосувала дві визначальні вимоги: наукову цінність з ознаками оригінальності, проблемності та прикладний характер з проєктуванням на актуальні пам'яткоохоронні справи і діяльність Товариства. Досвід переконав у доцільності саме такого підходу, схвалили його, як показує редакційна пошта, і читачі»⁶. Головне ж, друкований орган нарешті зосередив зусилля на виконанні дієвої місії творення, означеної великою мірою причетності до загальнонародної турботи про культурні надбання, зміг стати провідником політики, не сумісної із вузьковідомчими інтересами, протиставити фахову компетентність дилетанству.

Починаючи фактично з другого номера 1985 року перебудову кварталника, члени редколегії усвідомлювали не таку вже й приховану істину: широкомасштабному плеканню історико-культурної спадщини має передувати її глибоке пізнання. Тож в основу нової системи постійних і допоміжних рубрик було покладено видове типологічне розмежування пам'яток згідно із законами СРСР та Української РСР «Про охорону і використання пам'яток історії та культури». Про цінні об'єкти архітектури й містобудування тепер йдеться у рубриці «Архітектурна спадщина, історії — «На вістрі часу», археології — «У глибину віків», народної культури — «Фольклор та етнологія», документалістики, мистецтва і нумізматики — «Ракурс: музеї, колекції, виставки», «Документалістика», «Першодрук». Комплексні і регіональні питання аналізуються у матеріалах розділів «Акцент: проблеми, дискусії, експедиції», «Міста заповідні», «Ракурс...». Центральними стали рубрики «Пам'яткознавство» та «Громадські формування», присвячені загальним проблемам пам'яткознавчої теорії і пам'яткоохоронної практики в широкому контексті.

Протягом 1985 року редакція урівноважувала жанрову палітру «Пам'ятників України», прагнула до появи ґрунтовних і актуальних публікацій. Унікаючи дидак-

¹ Див.: Лихачов Д. С. Прошлое — будущее: Очерки и статьи. — Л., 1985. — С. 51.

² Див.: Тронько П. Т. Охорона пам'яток історії та культури — справа всенародна // Укр. істор. журнал, 1980, № 9. — С. 118—124; Сериков А. Н. Екологія культури і соціалізація пам'яток. — К., 1986. — С. 9—14.

³ Див.: Плацинда С. Чи ви не з «Тихого життя»? // Літ. Україна, 1986, 11 груд.

Нар. творчість та етнологія, 1987, № 4

⁴ Пам'ятники України, 1977, № 1. — С. 50, 81.

⁵ Там же, 1982, № 2. — С. 15.

Нар. творчість та етнологія, 1987, № 4

⁶ Пам'ятники України, 1987, № 1. — С. 10.

точної сухості й емоційної безбарвності, 40—60 відсотків кожного номера відводиться матеріалам обсягом понад 8—10 машинописних сторінок, культивуються такі жанри, як наукова стаття, наукове повідомлення з практичних питань обліку, охорони, вивчення й пропаганди пам'яток, а також — полемічні нотатки, есе, огляди преси братніх республік Союзу РСР і країн соціалістичної співдружності.

З метою покращення планування, удосконалення роботи редакції щодо організації необхідних матеріалів, глибокого аналізу змісту часопису та з'ясування перспектив його розвитку силами редакторів відділів розпочато укладення серії довідкових каталогів-карток за матеріалами бібліографічних покажчиків, виданих номерів та редакційного архіву.

Візитною картою часопису нерідко буває обкладинка. На зміну традиційному вирішенню обкладинки оформлення набрало вмотивованого, осмисленого, багатобарвного характеру. Показові щодо цього чотири минулорічні номери із зображеннями руїн античного Херсонесу, старовинної Хотинської фортеці, пам'ятника Іванові Федорову. Все це не екзотичні «картинки», а вмотивовані заспіви номерів. Своєрідним акордом став останній випуск, присвячений V з'їздові Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. Використана і вміщена в колажі обкладинки багатопліщаста композиція з картини художниці Л. Серветник «Ранок Львова» на тлі пам'яток не просто асоціюється з ідеєю нерозривності і спадкоємності людських поколінь, але й символізує всенародну турботу про збереження історико-культурних надбань у нашому суспільстві.

Проте секрет зрослому останнім часом читачького інтересу до «Пам'ятників України» криється, звичайно, не у продумано промовистому оформленні обкладинок, а насамперед у його змістовності і проблемності. Саме це дало змогу різко збільшити тираж (в 1984 р. — 35300, у нинішньому — 77500 примірників), отримати схвальну оцінку громадськості і республіканської преси⁷.

Чим саме привабили і зацікавили «Пам'ятники України» у 1986 році? Головний їх набуток, на наш погляд, полягає в тому, що залишаючись загалом органом Товариства охорони пам'яток, друковане періодичне видання все ж вийшло за рамки звужених відомчих інтересів. І це природно, адже «Пам'ятники України» — єдине періодичне видання в нашій республіці, безпосередньо і повністю присвячене проблемам збереження й використання пам'яток історії та культури — неочіненних народних скарбів.

До співробітництва були запрошені відомі вчені Б. Рибаків, І. Артеменко, Д. Телегін, В. Баран, В. Круц, Б. Колосок, П. Горішний. В їх матеріалах йшлося про науко-

ву та історико-культурну значимість пам'яток археології на Україні, накреслювалися перспективні і ставилися проблеми стосовно їх охорони.

Читачів зацікавили розвідки Ж. Бланкоффа про генезис і розвиток західноєвропейських та давньоруських міст, Г. Штендера про новгородське зодчество, Л. Махновця про рештки Святославового золотого княжого терему, В. Тищенко про деякі «темні» місця «Слова о полку Ігоревім» та Г. Сумарокова про символіку реалій природи й обрядові дійства у цьому творі, О. Неживого про першопочатки охорони пам'яток у Європі після французької революції 1789 року тощо. Представлені у випуску матеріали художньої спадщини і сучасної творчої практики народних промислів демонструють розширені ХХ століттям обрії самого поняття пам'ятки й адресовані не лише вузькому колу фахівців, штатних працівників і активістів Товариства, а й найширшій масі читачів.

Запрошені до бесіди партійні діячі, провідні вчені, відомі поети й публіцисти з яскравим громадським кредо — Д. Лихачов, П. Тронько, А. Корнієнко, Б. Олійник, В. Коротич та ін. Пізнавальним, насиченим широким фактажем є і серіал «Літопис охорони пам'яток Радянської України» В. Акуленка, який друкується впродовж двох років і доведений вже до 1929 року.

Очевидна й специфіка цілеспрямованої подачі матеріалів, коли увага не розпоршується водночас на всі типологічні групи пам'яток, а зосереджується на всебічному висвітленні якогось одного напрямку. У першому номері за минулий рік було присвячено чимало статей археології, в другому — містобудуванню і архітектурі, в третьому — документалістиці. Крім того, за «круглим столом» йшла мова про охорону документальних цінностей Товариством, висвітлювалась історія рукописної книги на Україні, громадсько-політичних часописів 30-х років, а також уміщено першодрук у перекладі українською мовою «Поучення» Володимира Мономаха та аналіз поетичного доробку видатного радянського педагога В. Сухомлинського.

Журнал не оминає й питань внутрішнього життя Товариства, фіксації і оцінки його діяльності, активізації членів (активістів) наймасовішої організації на виконання конкретних завдань, подає методичні рекомендації і поради. В організації цих та інших матеріалів допомагають 27 громадських кореспондентських пунктів «Пам'ятників України», створених 1986 року при правліннях обласних, Київської та Севастопольської міських організацій Товариства. За їх допомогою, особливо нині, коли готується реорганізація системи охорони пам'яток і розгортає свою діяльність Радянський фонд культури, редакційний колектив сподівається не загубити в загальному конкретне, а у місцевому — типове.

Четвертий випуск «Пам'ятників України» 1986 року був присвячений процесу перебудови діяльності організації Товариства, проблемам охорони і використання пам'яток у республіці. Про комплексний поліпредметний підхід до цінностей на рубежі тисячоліть йшлося в публікації болгарського вченого Т. Кристева «Культурно-історична спадщина і соціалістичне суспільство»,

тенденціям і суспільствознавчим проблемам присвячена стаття «Пам'ятки зодчества за рубежем» В. Нікітіна, 20-річчю діяльності Товариства — «Охороняти і примножувати» П. Тронька, добрим справам і зрослим труднощам на Київщині, Тернопільщині, Львівщині, Полтавщині — відповідно «Здобутки і прорахунки» Ю. Шульги та Я. Докучаєвої, «Плекаймо джерела духовності» А. Корнієнка, «Львівська обласна: підсумки і плани» І. Кудіна, «Історичні віхи Полтавщини. Невирішені питання» В. Жук, використанню стародавньої архітектури — «Замки, фортеці, башти» В. Заболотного. Про фольклорну роботу громадських формувань Товариства — стаття «Шануймо художній досвід народу!» О. Правдюка, збереженню історичного міста на Слобожанщині — «Лебедин» В. Вечерського, останні дослідження скельного архітектурного комплексу — «Розкопки в Буші» І. Вино-

кура та Р. Забашти, відкриття високохудожньої майоліки Івангородського іконостаю — «Неба безмежна блакить» А. Сакуна-Шурівського. Кардинальним партійно-державним вимогам вирішення кадрової проблеми у Ворошиловградській організації Товариства присвячена редакційна стаття «Компетенція і компетентність».

Сьогодні перед «Пам'ятниками України» стоять серйозні цілеспрямовані завдання. І хоча вже зроблені перші кроки на шляху перебудови видання, але є ще чимало невикористаних резервів, нерозв'язаних проблем щодо подальшого удосконалення друкованого органу, мобілізації членів і активістів Товариства на охорону й збереження пам'яток нашої історії та культури. Цій найближчій меті і мають служити «Пам'ятники України».

Київ

М. В. ЗУБЕНКО

ХУДОЖНІ ПОТРЕБИ ЯК СТИМУЛ РОЗВИТКУ ТВОРЧОСТІ

Семашко О. М. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. —

Киев — Одесса: Вища школа, 1985. — 170 с.

У сучасний період в зв'язку із завданнями, які поставив перед художньою культурою XXVII з'їзд КПРС, особливого значення набувають проблеми прогнозування та планування розвитку мистецтва. Цей соціальний акцент, необхідність виявлення глибинних першоджерел, які живлять художню культуру, народну творчість, сприяють залученню широких мас до мистецтва, актуалізували проблему художньої потреби. До даної категорії нині звертаються не тільки естетики, а й музикознавці, етнографи, театрознавці, а тим часом сама категорія «художня потреба» досі ще недостатньо розроблена. Переважна більшість дослідників характеризують окремі особливості потреб в певних видах мистецтва, тоді як надзвичайно важливою, насамперед з методологічного погляду, залишається проблема функцій художньої потреб в системі художньої діяльності, бо від них значною мірою залежать змістовні характеристики художника й публіки.

З огляду на це особливої уваги заслуговує книга О. Семашко, у якій вперше в нашій науці зроблено спробу дослідити визначальні характеристики художньої потреби соціалістичного суспільства.

Особливістю даної роботи є те, що в ній послідовно, на основі марксистсько-ленінської методології розглядається природа художньої потреби та суспільна система, в якій вона розвивається, основні сфери і її суб'єкти (художник і публіка), а також реальний процес розвитку художніх потреб.

Автор не йде второваними шляхами, а ґрунтує і розвиває стосовно завдань сучасної художньої практики марксистську концепцію суспільних художніх потреб. Внаслідок такого підходу він виявляє недосконалість поширених теоретичних систем розвитку художньої культури (художник — твір — публіка, художне виробництво — художнє споживання (освоєння)

мистецтва), і доводить, що без художньої потреби як системоорганізуючої категорії неможлива художня діяльність митця та й розвиток художнього життя суспільства взагалі. Тому введення в мистецтвознавство категорії «художня потреба» має принципове значення.

Художня потреба розглядається як складний феномен, породжений всією системою суспільного буття, завданнями виховання всебічно гармонійно розвинутої особистості.

Даючи класифікацію видів і типів художніх потреб, автор особливо наголошує на потребі художника й публіки в постійному звертанні до джерел народної творчості.

Розглядаючи загальну проблему художнього виробництва як суспільного процесу і як творчості, автор проводить думку і дає характеристику місця в них народної художньої творчості, вказує на можливість постійного відкриття в ній усе нових творчих горизонтів. Зокрема, він відзначає, що «фольклорному мистецтву (або, умовно кажучи, типу художнього виробництва) відповідає і тип художника, який виражає сподівання і думи народні» (с. 82), показує, як збагатили скарбницю світового мистецтва вихідці з народу.

Вперше проведено в нашій науці вивчення проблеми покликання митця та його реалізації в художній практиці соціалістичного суспільства (методом опитування було охоплено понад 500 письменників, художників та композиторів, членів творчих спілок УРСР) засвідчило не тільки соціально-ідеологічну, але й художньо-естетичну плідність оновлення українського мистецтва за роки Радянської влади (як відомо, 59% складу провідних митців республіки — діти робітників і селян, що значно вище середніх показників).

Неабияке значення має досліджувана діалектика творчого покликання і визнання

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4

⁷ Див.: Грабовський В. Шлях до істини // Літ. Україна, 1985, 17 жовт.; Зубенко-Царьова М. «Пам'ятники України» // Знання та праця, 1986, № 12. — С. 30. Яковенко О. Турбуємося про майбутнє // Мол. гвардія, 1986, 10 груд.; Денисенко А. Зберегти пам'ять віків // Журналіст України, 1986, № 12. — С. 34—35.

доробку митця народом. У праці показано, що в соціалістичному суспільстві немає протиставлення митця і публіки: 74,7% всіх опитаних художників вважає, що їх творчі плани здійснились, або ж різною мірою реально втілюються. 71% митців вважає, що судження критики і публіки про їх творчість завжди або в основному збігаються і тільки 11,2% вказали на розходження.

Про сформування нового типу художника свідчать численні конкретні дані, форми контактів митця з публікою, різноманітність його суспільної та художньої діяльності, спрямованість на задоволення ідейно-моральних потреб сучасників.

Далі автор показує, що в суспільному плані суб'єктом художньої потреби є людина. Загальний рівень художніх потреб народу дає імпульс художній діяльності, спрямовує увесь художній розвиток. Тому в широкому плані проблема художньої потреби — це проблема взаємин мистецтва і народу. Для вирішення цієї проблеми автор користується терміном «публіка», який історично відображає соціальні межі прилучення народу до мистецтва. Визначаючи типологію публіки в соціалістичному суспільстві, особливу увагу О. М. Семашко звертає на специфічні риси, якими характеризується публіка художньої самодіяльності і сучасного фольклору (с. 127). Фольклорний прошарок художньої культури зумовлює певні особливості публіки країни, нації, накладає відбиток на інші різновиди публіки, тобто фольклорність є базовою парадигмою, стрижнем, навколо якого групуються типи потреб у мистецтві. Ця принципна ідея розвивається в книжці на конкретному матеріалі вивчення художніх по-

треб публіки масштабних індустріальних центрів УРСР (досвід майже 15-річних досліджень, якими було охоплено різні соціальні групи суспільства).

На багатому емпіричному матеріалі дослідження сучасної художньої самодіяльної творчості показано, що заняття нею дають не тільки поштовх всебічному художньому розвитку, але й взагалі спричиняють високу соціальну активність, сприяють формуванню ініціативної творчої особистості. Автор досліджує також систему соціальних і художніх факторів, які об'єктивно впливають на художні потреби, та намічає шляхи їх розвитку засобами естетичного виховання.

Усе це робить книгу цікавою не тільки для мистецтвознавців, але й для більш широкого загалу працівників культури.

Не обійшлося в ній і без деяких упущень. Так, не завжди чітко дається розмежування художньої та естетичної потреб, не проведена їх типологія в сучасному і традиційному фольклорі. У тексті книги трапляються описки, навіть пропущені рядки (с. 45).

Загалом же громадськість отримала роботу, яка має чітку методологічну спрямованість, активізує науковий пошук, містить оригінальні висновки. Комплексний характер дослідження, органічне поєднання теоретичного і емпіричного аналізу дає змогу авторіві роботи вийти на обґрунтоване вирішення проблем сучасного художнього життя, художньої практики соціалістичного суспільства.

Київ

І. Ф. ЛЯШЕНКО

АНАЛІТИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРО НАЦІОНАЛЬНІ ВІДНОСИНИ В ЗАРУБІЖНИХ КРАЇНАХ

Изучение национальных отношений в зарубежных странах / Под ред. Э. А. Баграмова и А. Н. Шлепакова.—

М.: Наука, 1985.— 270 с.

На сьогодні радянські суспільствознавці — історики, етнографи, соціологи, мовознавці — вже набули чималого досвіду у дослідженні національних проблем, етнокультурних та етнолінгвістичних процесів, які відбуваються в зарубіжних країнах. Тому закономірно виникла потреба історіографічного аналізу доробку радянських дослідників з національного питання в поліетнічних державах. Завдяки зусиллям Наукової ради з національних проблем при Секції суспільних наук Президії АН СРСР, яку очолює академік Ю. В. Бромлей, стало можливим видання спеціальної книги — «Вивчення національних відносин у зарубіжних країнах».

Це перша в радянській історіографії спроба фахового аналізу загального стану, основних напрямків та паняїтно-термінологічного апарату вітчизняної науки про етнонаціональний розвиток зарубіжних країн. До написання монографії були залучені спеціалісти, які працюють у різних галу-

зях дослідження національних питань — фахівці науково-дослідних установ Москви та Києва. Книга стала однією з конкретних форм координації зусиль радянських науковців, які досліджують національні процеси на сучасному етапі.

Тематично монографія складається із трьох частин. У першій розглядаються методологічні аспекти національних проблем. Розділ Є. О. Баграмова присвячений узагальнюючому аналізу сучасних національних проблем, М. І. Куліченка — виявленню корінної протилежності оцінок марксизмом і антикомунізмом сучасного та майбутнього націй. В обох розділах наголошується на тому, чому національне питання висувається на чільне місце у суспільному житті багатонаціональних та поліетнічних країн, з яких причин наші ідеологічні противники посилюють атаки на пролетарський інтернаціоналізм, докладають відчайдушних спроб дискредитувати успіхи соціалізму у вирішенні національного пи-

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4

тання й удосконалення національних відносин на сучасному етапі. Варто відзначити, що автори згадуваних розділів не лише дають глибоку фахову оцінку роботам західних авторів, але й, залучаючи багатий фактичний матеріал, аналізують сучасний стан національних відносин у капіталістичному світі. Є. О. Баграмов, зокрема, значне місце відводить критиці буржуазних концепцій націоналізму, висвітлює історико-матеріалістичну концепцію нації й шляху вирішення національного питання. Зіставляючи марксистсько-ленінську методологію з буржуазною, М. І. Куліченко ілюструє переваги першої. Адже лише на основі вчення марксизму-ленінізму можливий об'єктивний аналіз національного розвитку поліетнічних країн. Зокрема, підкреслюється значення розвінчання фальшивості буржуазних теорій національних відносин у сучасному світі. Ця теза підсилюється конкретним змістом у наступному розділі монографії — «Викриття в радянській історіографії фальсифікаторів національних відносин в СРСР» (Х. Ш. Іноятів). У ньому йдеться про «радянознавчі» центри, де вивчаються національні процеси в нашій країні, викривається їх антикомуністична діяльність й неспроможність фальсифікувати досвід розв'язання національного питання у Радянському Союзі. Але основну увагу автор зосереджує на оцінці радянської історіографії, що присвячена критиці буржуазних фальсифікацій. Варто відзначити, що доробок вітчизняних дослідників у цій галузі значний. Х. Ш. Іноятів зупиняється на основних напрямках історіографії, показує широку палітру досліджень радянських істориків. Щоправда, прагнення автора врахувати абсолютно все, що ми маємо на сьогодні, змушувало його інколи вдаватися до простого переліку імен без аналітичного розгляду концепцій радянської історіографії з цього питання.

Мова завжди відігравала велику роль у становленні й розвитку етнічних спільностей. Сьогодні в багатьох капіталістичних країнах (Канада, Бельгія тощо) ми спостерігаємо ситуацію, коли в етнолінгвістичних знаходять своє відображення і етнонаціональні проблеми. Цим визначається науковий інтерес радянських дослідників до мовного питання в національних відносинах. У рецензованій книзі проаналізовано доробок радянських дослідників у вивченні мовних аспектів сходознавства (Л. Б. Нікольський). Однак і в інших розділах ці проблеми знаходять хоч часткове своє відтворення. У цьому зв'язку варто відзначити, що вітчизняна історіографія національних відносин традиційно основну увагу приділяє виявленню соціально-економічних

чинників у формуванні націй, національно-визвольних рухів, етнонаціональних процесів у минулому і сучасному (див., наприклад, розділ І. Г. Буркута, присвячений аналізу радянської історіографії проблем міжнаціональних відносин у країнах Центральної та Південно-Східної Європи).

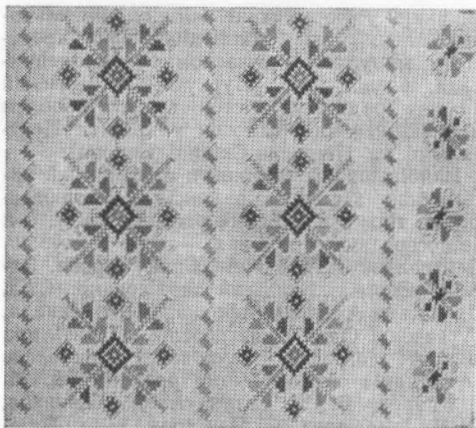
Найбільший розділ книги присвячений висвітленню здобутків радянської історіографії не тільки в окремих регіонах світу, а й безпосередньо у країнах — вже згадувана Центральної і Південно-Східної Європа, Західної Європа, Близький та Середній Схід, Латинська Америка, Африка, США, Канада, Туреччина. Один лише перелік свідчить про широку географію наукових зацікавлень дослідників. Автори цих розділів (А. М. Шлепаков, В. Б. Євтух, І. Ф. Черников, Р. Н. Ісмаїлова, С. Я. Серов, І. Ф. Хорошаєва, М. М. Фролкін, І. Г. Майдан) переконливо показали, що в центрі уваги радянських вчених знаходяться такі проблеми, як расова в США, своєрідність відносин між двома канадськими націями — англоканадською і франкоканадською, внесок трудової імміграції в економічний та культурний розвиток країн Західної Європи й Північної Америки, роль націоналізму в національно-визвольних рухах країн Сходу, сучасні етнічні процеси в Латинській Америці та Африці. Як правило, у розділах поданий не механічний перелік, а насамперед акцентується увага на методології й методиці досліджень, перспективах їх розвитку. Щоправда, аналітична оцінка не всім авторам вдалася однаковою мірою. Подекуди в розділах про трудову імміграцію в Західній Європі, національні відносини у країнах Сходу перелік превалює над аналітичною оцінкою. Можливо, це викликано тим, що до сьогоднішнього дня у нашому суспільствознавстві ще не було історіографічних оглядів літератури з національних відносин у цих регіонах, і зрозуміле прагнення авторів подати повну картину як географії, так і напрямків досліджень радянських вчених. У цьому контексті хотілося б висловити побажання щодо самої структури роботи — її варто було б, на наш погляд, будувати або ж за хронологічним, або ж за проблематичним принципом. Тоді вдалося б уникнути згадуваних упущень.

Рецензована монографія не лише відкриває великі можливості для ознайомлення із станом радянської історіографії національних відносин у багатьох країнах світу, вона дозволяє намітити перспективні шляхи розвитку досліджень у цій галузі.

Київ

В. І. НАУЛКО

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4



ХРОНІКА

ТВОРИ МОЛОДИХ МИТЦІВ НА РЕСПУБЛІКАНСЬКІЙ ВИСТАВЦІ

Минулорічна республіканська виставка декоративного мистецтва та народних промислів відкрила багато нових імен молодих митців. І головне, що яскраві індивідуальності з'явилися у багатьох обласних організаціях — Черкаській, Ровенській, Херсонській, Вінницькій, Одеській, Закарпатській, хоч іще донедавна частіше зустрічались тільки дві школи — київська та львівська.

Гобеленів молодих авторів на виставці було небагато, але вони справили враження своєю емоційністю, виразністю. Це гобелени Н. Недосеко «Мое місто будеться» (Черкаси), А. Шнайдера «Миттєвість літа» (Херсон), Д. Наулко «Батьківський край» (Львів), О. Ковальчук і В. Цибуліної «Пори року» (Ровно), Л. Левадного — серія «Мир дому твоему» (Полтава), Л. Лисенко — диптих «Античні мотиви», Н. Борисенко «Слов'янські мотиви» (Київ), М. Шеремети «Карпатські траси» та «Архітектурні мотиви» (Львів). Названі роботи позначені високою професійністю, відмінною технікою виконання, яскравою індивідуальністю. Так, гобелени Н. Шеремети відрізняються чіткою динамічною композицією, чудовою гамою сріблястих тонів, зернистою фактурою ткацтва. Н. Борисенко у невеличкому гобелені вдалося створити цілу симфонію кольорів. Саме колір надав ліричного звучання темі.

Цікаві роботи представив О. Левадий (Полтава). Його серія «Мир дому твоему» складається з одного великого гобелена (150×180), та шести квадратів (60×60). У них передана любов до людей та природи, тема звучить як гімн добру. Гобелени виконані тонко, кольором нагадують легкі акварелі.

Роботу «Батьківський край» Д. Наулко (Львів) так само відрізняє висока майстерність. Автор з великою теплою оспівує красу батьківського краю, радість дитинства.

У гобелені О. Павленко-Яреми «Скіфські мотиви» (Київ) вдало вирішена кольорова гама, але в композиції відчувається деяка незавершеність.

На виставці експонувалося багато виробів з фарфору та фаянсу, причому значна кількість — роботи молодих художників. Інтерес викликали твори Л. Неїжко (Пол-

тава), Л. Золотарьова і Н. Зяблової (Одеса), В. Сидак (Буди, Харківська обл.), М. Козак і З. Олексенко (Полонне), К. Никитаєва (Київ), Р. Дмитрук (Коростень), В. Музиченко і Т. Оврах (Вінниця).

К. Никитаєва, зокрема, продовжує традиції петриківського розпису. Її набір для компоту «Калина» — яскравий приклад збереження та трансформації краших здобутків народного мистецтва. У своїй розписках по фаянсу В. Сидак немов розкриває власне сприйняття природи, літературних творів. Витончений малюнок заповнює всю площину виробу. Мотиви розпису складні, елементи входять один в другий, створюючи безкінечник, що добре лягає на форму вази, чашки, миски.

Декоративні блюда та інші твори Р. Дмитрук (Коростень) приваблюють тонким кобальтовим розписом. Настінні фаянсові блюда «Романс» та «У вітальні» Л. Золотарьової (Одеса), сервізи «Романс» К. Олійника та А. Галушко, «Лісовий» М. і Н. Пилипчуків, «Золотий колос» М. Козака і З. Олексенко (Полонне), «Осінь» Є. Вовченко (Полтава) свідчать про вирішення форми та декору виробів в краших традиціях українського фарфору. У наборі для сніданку Л. Неїжко бачимо дизайнерський підхід до рішення форми. В основі чашки, підставки для яєць, блюда лежить прямокутник, а не коло.

Художниця Т. Оврах (Вінниця) знову підтвердила свою самобутність та самостійність в декоративній композиції «Пісня праці». Н. Зяблова з Одеси виконала скульптуру «Осінь» для інтер'єра громадської споруди. Робота свідчить не тільки про подолання складності технологічного виконання, але і про високу майстерність автора. Вишукана архітектоніка декоративної скульптури доповнюється пластичною витонченою розпису. Твір відзначається ширістю та ліричністю.

У склі також спостерігаємо поряд із збереженням традицій пошуку індивідуального стилю. Твори Х. Жилинського «Ранок», В. Зими «Зимовий пейзаж», Р. Дмитрука таріль «Хвилі», Я. Кителі «Зимовий етюд» відрізняє асоціативне сприйняття природи. І технічно твори виконані бездоганно. Орнаментальний декор добре узгоджується з

формою, як, наприклад, у творі В. Зими «Зимовий пейзаж». Легкими мазками кольорового скла змальовано засніжені смереки. Їх силуети вдало закомпоновані в кожну з трьох ваз. У роботах С. Матушевського та Р. Шуманського (Львів) відчувається ще тільки проба сили.

У композиції «Зимовий етюд» Я. Кителі використано сульфідне та прозоре скло. Це створило ілюзію снігових заметів та дзвінкого блакитного неба. Поєднуючим елементом став графічний малюнок дерев. Твір дуже емоційний.

Особливо широко були представлені керамічні вироби молодих авторів — набори посуду, декоративні пласти, композиції. В утилітарних речах більше тяжіння до пройденого, до традиційних форм та декору. Твори М. Кривоноса і Т. Музиченко (Васильків), О. Кордіяка (Львів) — це чудовий керамічний посуд, який прикрашає виставку і може прикрасити наш побут.

Ковальство було представлене тільки митцями старшого віку. Молодь ще не захопилась цим чудовим ремеслом, яке в давні часи користувалося популярністю на Україні. І навіть у розділі ювелірного мистецтва пошуків дуже мало. Головне, що автори

йдуть від бачених прийомів, не створюють нові оригінальні твори.

Мало імен молодих майстрів і в таких видах народного мистецтва як вишивка та килимарство. Молодь захоплюється більше керамікою, різьбленням по дереву. Цікаві твори подали на виставку майстри різьблення по дереву В. Шешуряк (Чернівці), В. Сандуляк, Б. Кодан, А. Федірко (Косів), А. Сухорський (Львів). Треба підкреслити, що деякі з молодих майстрів продовжують рідне ремесло.

Петриківський розпис теж збагатився новими іменами. Це — В. Панко, А. Рибак, М. Пікуш та інші. Шлях, яким ідуть петриківчани, — вірний. Навчання майстрів починається з дитинства, з перших класів школи, потім — у майстерні відомих сучасних майстрів, а далі вже випробування власних сил і вихід на самостійний шлях.

Виставка засвідчила, що особливо важливою є проблема виховання художника і в першу чергу молодого як творчої людини, здібної до рішень серйозних ідейно-художніх завдань.

Л. Є. ЖОГОЛЬ

Київ

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ СЕМІНАР З ПИТАНЬ РІЗЬБАРСТВА

На республіканський науково-практичний семінар «Різьбарство України: традиції, проблеми та перспективи розвитку», організований Музеєм народної архітектурної та побуту УРСР влітку минулого року, були запрошені фахівці республіки, працівники музеїв, народні майстри. Коло проблем, що порушувалися, було досить широким, зокрема — різьбарський промисел існує сьогодні ще не в усій повноті своїх форм, його розвиток значною мірою гальмують труднощі організаційно-економічного характеру, не вирішено питання спадковості в цьому виді народного мистецтва тощо.

За останні два десятиріччя значно зросла майстерність різьбарів, особливо в осередках, організованих Міністерством лісового господарства УРСР. Майстри намагаються максимально виявити естетичні властивості матеріалу, активніше використовувати художні можливості техніки, технології обробки дерева, створювати вироби на ґрунті місцевих народних традицій. Ці риси притаманні виробам декоративно-вжитковим. На жаль, як зазначив у своєму виступі кандидат мистецтвознавства А. К. Жук, цього не можна сказати про сучасну народну дерев'яну скульптуру, який ще не характерні риси етнічної специфіки, вузька тематика, майстри мало звертаються до тем сьогодення.

Сучасність різьбарського промислу, як і всього народного мистецтва, зумовлюється відповідністю створених робіт вимогам нашого життя: ідеологічним, естетичним, практичним. У цьому плані, — підкреслив завідувач відділом Музею народної архітектурної та побуту УРСР С. П. Смолінський, — є важливим розвиток ужиткового напрямку виробів з дерева. Заслуговує на увагу досвід цеху народно-побутових

виробів Кременчуцького лісгоспу Полтавської області, значну частину продукції якого складають дерев'яні ложки, черпаки, хлібниці, кухарські дошки, салатниці.

Актуальним залишається освоєння спадщини традиційного народного меблярства. Слід запозичувати доцільні для сучасних меблів конструктивні елементи, пластичність форм, декор. Адже, — наголосила завідувача сектором етнографії Музею народної архітектурної та побуту УРСР Л. Г. Орел, — у минулому в селянському побуті меблі оздоблювались і різьбленням.

Відчуття народним майстром текстури матеріалу, його пластичних властивостей, натурального кольору деревини при збереженні багатоглибини регіональних традицій обробки дерева, — все це надавало художньої значимості його творам. Про ці критерії не слід забувати і сучасним народним майстрам, — підкреслила у своєму виступі завідувача фондами Державного музею українського народного декоративного мистецтва УРСР Л. С. Білоус. Музей має велику колекцію (до 5 тис. експонатів виробів з дерева), значну частину якої складають як традиційні різьблені вироби, так і твори сучасних народних майстрів. Співробітники музею надають велику методичну та практичну допомогу майстрам, популяризують народне мистецтво на зарубіжних, всесоюзних, республіканських виставках.

Минуле десятиріччя для різьбарського промислу було пошуком стилю і характеру, наближеного до народного мистецтва. Це сприяло, — як зазначила Л. П. Гура, старший науковий співробітник Республіканського науково-методичного центру народної творчості та культурно-освітньої роботи, — збільшенню чисельності різьбарів у різних місцевостях України, відродженню

промислу там, де він зовсім згас (наприклад, об'єднання «Прибужжя» на Миколаївщині), зростання технічної вправності майстрів. Нині актуальним є питання досконалого освоєння та розвитку кращих традицій народної обробки дерева на Україні. Позитивним у цьому плані слід вважати творчість чернігівських різьбярів А. Панька, О. Колошина. З року в рік завдяки глибокому вивченню способів народної деревообробки майстерність цих різьбярів зростає в художньому і технічному плані. Добре, щоб у цьому руслі розвивалася творчість народних майстрів в інших осередках України.

Гальмом, що значною мірою стримує розвиток різьбярства, є незабезпеченість майстрів, особливо надомників, високоякісною сировиною. Особливо це стосується художнього меблярства, що потребує кращої деревини порівняно з невибагливою до матеріалу дрібною сувенірною продукцією. А це, в свою чергу, як і ряд інших питань, логічно підводять до настійної потреби створення єдиного в рамках республіки координаційного центру по роботі з народними майстрами. Про труднощі організаційно-економічного характеру йшлося у виступах заслуженого майстра народної творчості Є. В. Шаповала та народного майстра-різьбяря В. П. Петріва.

На засіданнях піднімалося питання про трудове виховання молодого покоління. Розповідаючи про власний творчий шлях, відомі народні майстри підкреслили, що пер-

шим навикам свого ремесла вони навчалися у сім'ї в ранньому дитинстві. Визначеність у спадковому виборі ремесла служила надійною гарантією довгого і успішного існування промислу, сприяла формуванню художніх смаків, що базувалися на дбайливому ставленні до основ національної культури.

Звичайно, у наш час в умовах соціалістичного суспільства перед молоддю відкриваються широкі можливості у виборі професій. Тому поняття «спадковості» в народному мистецтві трансформується в бік іншої форми передачі професійного досвіду — створення дитячих студій, де заняття проводять досвідчені народні майстри. Глибока пошана до свого наставника М. Л. Царенка (с. Тептіївка Богуславського району Київської області) звучала у виступі молодого різьбяря Є. Шевченка. Завдяки високому професіональному вмінню свого вчителя він досяг пластичної довершеності своїх виробів (ложок звичайних, розливних, козацьких) з фігурно вигнутим держаклом, оздобленим різьбленням. Майстер доніс до нашого часу вікові художньо-стильові особливості ложжарського промислу регіону.

Отже назрілих проблем чимало, вирішити їх можна лише спільними зусиллями відомств, установ, підприємств, які за своїм профілем займаються справами різьбярського промислу.

І. М. ЩЕРБАК

Київ

СЕМІНАР МАЙСТРІВ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ СКУЛЬПТУРИ В БУШІ

В лютому відбувся перший у республіці творчий семінар скульпторів «Пленер по каменю-86», який проходив у с. Буші Ямпільського району Вінницької області. В ньому взяли участь професіональні, самодіяльні та народні майстри з Вінниччини, Києва, Харкова, Одеси, Херсону.

Практика роботи скульптурних груп у природному середовищі явище нове. Донедавна це поняття пов'язували переважно з живописом. Але ж скульптурі, особливо монументальній та декоративно-парковій, властивий органічний сплав з природним оточенням. Досвід пленерних груп у нашій країні (за винятком Естонії та Вірменії) поки що досконало не вивчений. Отже зробити висновки про користь цього заходу можна тільки в результаті експериментів у тих районах, де є геолого-географічні, природні та культурно-етнографічні умови для роботи митців з місцевим матеріалом — деревом, камінням, глиною, мергелем тощо.

Що ж породило ідею скульптурного семінару та сприяло його організації? Декілька років підряд вінничани скульптор А. Альошкін, мистецтвознавець В. Титаренко, С. Забашта, історик-етнограф С. Кокряцький займалися вивченням нині забутого каменярського промислу на Поділлі. Зібравши цінний фактичний матеріал, дослідники прийшли до висновку про необхідність збереження в музейних умовах

найкращих пам'яток матеріальної культури регіону і особливо зразків художньої обробки каменю. Вирішуючи проблему комплексно, вони обґрунтували положення, що повноцінність заходів буде очевидна лише при створенні умов для відродження промислу в цілому. Ентузіасти звернулись до Ямпільського райкому Компартії України, районного відділу культури та правління колгоспу «Зоря комунізму» з проханням сприяти організації в с. Буші історико-етнографічного комплексу, до якого ввійдуть музей народної архітектури та культури побуту, парк скульптури з творів сучасних авторів. Всі одноставно відгукнулись на цю пропозицію і доклали чимало зусиль, щоб зібрати художній колектив для реалізації ініціативи.

Село Буша було обране не випадково. Це унікальна скарбниця Поділля. Тут майже на поверхні землі збереглися залишки трипільської і черняхівської культур. Знайдені пам'ятники гребенчато-ямчатої культури дотрипілля. Цікаві вирази скіфо-сарматського періоду, рельєфи храмів-святинищ язичества та раннього християнства. Середньовіччя вражає круглою пластикою та високим рівнем обробки каменю. XVIII—XIX століття приваблюють рельєфами надгробків, хрестами на двинтарях, різьбою, в якій відчувається вплив італійської школи. Самостійного вивчення заслуговує подільська

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4

школа виготовлення з каменю предметів побуту: посуду, цебрин для колодязів, різноманітних точил, жорен, огорож, та безліч інших великих та дрібних речей.

Буша ввійшла в історію України і як один з важливих центрів визвольної боротьби українського народу проти польсько-шляхетських загарбників періоду війни 1648—1654 років. Облога Бушанської фортеці та мужність її захисників увійшли в народні пісні, стали головною темою відомого історичного роману М. Старицького.

Буша — це невичерпна природна комора зручного для скульптури каміння, мергелю, піску, глини. Камінь-пісковик, у якому працювали скульптори, дуже виразний матеріал для монументальної та декоративно-паркової скульптури, його можна використовувати у станковій скульптурі, а також в декоративно-прикладному мистецтві. Він добре обробляється, має приємні відтінки та живописний колір патини.

Тематика семінару розроблялася організаційним комітетом і була пов'язана з історичним минулим Буші. Проте тематична цілеспрямованість не означала наслідування звичних формальних схем для втілення запропонованих сюжетів та створення типізованих образів героїв, що декілька століть тому прославили бушанську землю. Увагу митців привернула не так конкретність подій періоду облоги Буші, подвиги її героїв як незборима сила народного духу, здатного протистояти насиллю зброї. Звідси — символіко-алегоричне трактування більшості творів, що мають відгомін ревімема великому минулому українського народу. Запам'ятовуються роботи С. Степанова «Мурафа» та «Валькірія», М. Худолія «Купина неопалима», А. Альошкіна «Полонена», О. Дмитрієва «Подолання», О. Кривого «Нескорений», А. Непорожнього «Скорбота», Ю. Кофарського «Розпач» і особливо Л. Альошкіної «Плач» (друга премія семінару). У групі народних митців привернула увагу скульптура В. Слободянюка «Боян», зроблена з високим професіональним смаком (третя премія семінару). Героїчні образи захисників Бушанської фортеці узагальнені в своїй психологічній характеристиці, сприймаються як матеріалізована в камені людська пам'ять. Персонажі немов вбираються в оболонку фольклорної оповіді. Цей прийом у перегляді історичної хроніки навіяний традицією давніх майстрів-каменярів, які споконвіку користувались

умовно-знаковою мовою та образною метафорою. Згадаємо так звані «кам'яні баби», рельєфи з астральною символікою, орнаментальні композиції ізопоморфної тематики. Закарбовані в монолітах кам'яних брил сюжети та персонажі, що створені сьогодні в Буші, — перша спроба відродити традицію дивовижного каменярського мистецтва Поділля.

Елементи народної традиції, на яку спиралась учасники семінару в своїй праці, принесли багатьом успіх. Особливо високо була оцінена композиція наймолодшого серед професіоналів скульптора А. Ковалю «Тарас Завісний — сотник бушанський». Автор удостоєний першої премії та символічної відзнаки «Клембівський рушник». Не залишилися поза увагою рельєфи на теми народних орнаментів Т. Іщенко і О. Степанової — майстрів професіонального та самодіяльного мистецтва. Викликали зацікавленість композиції А. Микитюка «Бушанський оберег», Г. Чуєнка «Марія Завісна». Монументально-просторова композиція М. Худолія «Оберег часу» розкрила спадковості культури стародавніх віків з нашим часом.

Під час роботи семінару утворилась ще одна група скульпторів. Ентузіазм художників, які працювали з ранку до глибокої ночі, викликав натхнення у школярів. Вони із захопленням виготовляли керамічні сувеніри для районного свята мистецтва.

Експозиція парку скульптури розгорнулася на пам'ятному місці — горбі, де височить дозорна вежа легендарної фортеці. Певно, у майбутньому скульптури з'являться в інших кутках села. На святі мистецтва «Подільський оберег-86», яке було приурочене до відкриття парку скульптури, всі учасники семінару підтвердили своє рішення про передачу творів у дар майбутньому бушанському історико-етнографічному комплексу і висловили сподівання, що пленер у Буші стане традиційним.

Нині вже є рішення Спілки художників УРСР про відкриття в Буші з 1987 року постійної пленерної групи з професіональних митців. Але в організаторів «Пленеру-86» є пропозиція створити ще одну групу скульпторів, які мають бажання працювати тут безкоштовно, з метою залишити свої твори там, де відбулося їх народження.

Т. В. БАСАНЕЦЬ

Одеса

ТВОРИ НАРОДНИХ МАЙСТРІВ РОВЕНЩИНИ

Виставка робіт ровенської вишивальниці Марії Василівни Шевчук та дубнівського самодіяльного художника Миколи Михайловича Тимчака стала своєрідним святом для багатьох знавців і шанувальників народного мистецтва польського краю. Вона нещодавно відкрилася в Ровенському обласному музеї комсомольської слави.

Традиційна польська техніка вишивки — занизування та мережка. Здаєть тут використовували червоний і чорний кольори. Але найбільш глибинний пласт оздоблювання — білими нитками по сірому полотні, сірими

по білому чи білим по білому та сірим по сірому тлі. Хто зна, з яких віків і від яких поколінь прийшли ці барви у наші дні.

Оглядаючи на виставці ці давні технічні прийоми, відкриваєш для себе, як за сукупністю кольорів проступає природна виразність і яскравість. У таємничо-хімерному сплетінні ці кольори можуть сміятися, тужити, розмовляти, створювати настрій.

Тематика дрібної вишивальниці М. Шевчук найрізноманітніша. Білим по сірому полотні — «Обереги заповітного». Тонка, філігранна мережка червоно-чорного шиття—

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4



Марія Шевчук та Микола Тимчак. Фото. 1937.

«Весняні радощі». Сірим клином по білому полю — «Ой летіли дикі гуси». Білим по білому, наче іній, — «Паморозь». Мерехтливие, аж запахуше, життєвоствердие — «Колосися, ниво!». Широкою смугою урочисті, захоплено-радісні барви червоного — «Святковий». Немудрий грайливий візерунок — «Поліські приказуси»...

Кілька десятків рушників представлено на виставці. І кожен виріб по-своєму оригінальний, неповторний як сюжетом, так і

технікою виконання. Адже саме занизування на сьогодні є рідкісним, незаслужено призабутим. Тим то й цінні вироби народного майстра, яка ретельно відновила це прекрасне поліське рукомесництво.

Марія Василівна Шевчук відносно ще молода жінка. Проте їй уже присвоєно звання заслуженого майстра народної творчості Української РСР. Її роботи відомі далеко за межами Ровенщини, вони експонувалися на багатьох виставках, відзначалися дипломами та іншими високими нагородами. Працюючи в цеху народних промислів Ровенських художньо-виробничих майстерень, Марія Василівна постійно радує шанувальників мистецтва своїми самобутніми творами, в яких живуть, квітнуть, озиваються до кожного невіддільні барви споконвічного народного таланту поліщуків. Поруч із сучасними візерунками органічно вписуються у вишивання символічні знаки-обереги, що дійшли ще з язичеської епохи.

При такому сусідстві, у цьому неповторному вінку поліських візерунків ще яскравіше заграли роботи Миколи Михайловича Тимчака, викладача Дубнівського культурно-освітнього училища. Його графіка, живопис та скульптура сповнені поетичного окрилення, піднесеності, а разом з тим від них віє якоюсь особливою ширістю, теплом.

Цикл графічних портретів творився автором протягом десяти років. Не важко помітити, як від картини до картини зростає майстерність художника. Промовисті уже самі назви графічних робіт: «Поговоримо очима» (1975), «Микола з пекучими очима» (1975), «Оля. Погляд у себе» (1977), «Кароока» (1984) та інші. Окремі роботи — це експромти, виконані буквально за одним присідом. Так, під портретом поета Миколи Пшеничного навіть у дужках зазначено: «Ніч з 30 квітня на 1 травня 1982 р.» Однак художній смак не зраджує митцеві: навіть у експромтах він — майстер.



М. Тимчак. Шевченко в Підлужжі. Полотно, олія. 1980.



М. Тимчак. Григор Тютюнник. Мамина осінь. Маруся Чурай. Дерево, різьблення. 1982.

Глибокі за змістом живописні полотна Миколи Тимчака. Портрет матері, який представлено в центрі експозиції, сконцентрував у собі характерні риси багатьох жінок-матерів старшого віку. В цьому образі «з журбою радість обнялась», а ще — велика материнська доброта, тривога за день завтрашній.

Понад сто сорок років тому дорогою Ровенщини мандрував Великий Кобзар. За народними переказами, він зупинявся на спочинок у селі Підлужжі, що біля міста Дубна. Ще й сьогодні тут криницю при шляху називають Шевченковою. Саме цей факт і поклав Микола Тимчак в основу своєї картини «Шевченко в Підлужжі». Це схвилюваний поетичний роздум про долю

краю і народу, про його минуле й майбутнє. На картині «Настася, або до гаремної купелі» відтворено образ легендарної Роксолани. Тут кожна деталь не те що промовляє — кричить до нашої пам'яті. А мова картини «Я житиму вічно в твоїх очах» уже зовсім іншого звучання — на першому плані філософсько-лірична задума, високою і чистою нотою бринить незмінно молоде почуття кохання.

І все ж найбільше Микола Тимчак любить працювати з деревом. Щоразу, коли різець творить незабгненне диво, оживлюючи шмат сухої деревини, майстер переживає ні з чим незрівнянне свято душі.

У роботах Миколи Тимчака образна символіка проста. Мабуть, саме тому вона



М. Шевчук. Рушники. Полотно, вишивання. 1983.

справляє такий сильний емоційний вплив на глядачів, змушуючи їх хвилюватися, замислюватися.

Миколу Тимчака я знаю давно як талановитого поета з широким світобаченням. Він бере активну участь у роботі обласного літературного об'єднання «Червоні сурми», організував і веде при Дубнівському культурно-освітньому училищі літературно-творчий клуб, видрукував добірки оригінальних поезій у журналах «Жовтень», «Вітчизна» та інших виданнях, був учасником ряду республіканських літературних семінарів та XIII Всесоюзного фестивалю молодих поетів у Владивостоці. До речі, у звіті про цей фестиваль «Літературна газета» писала: «Українець М. Тимчак. У нього ще немає жодної книги, але цьому молодому літераторові з Ровенської області властиві органічний сплав лірики і епосу, широчінь філософського погляду. Ці якості спонукали керівників фестивалю рекомендувати М. Тимчака в члени Співки письменників до виходу у світ першої книги його віршів». Нещодавно молодого поета прийняли до Співки письменників України, а у видавництві «Радянський письменник» поза планом виходить його книжка «Співаниця» у авторському художньому оформленні. Миколі Тимчаку цього року присуджено та-

кож обласну комсомольську премію імені Миколи Максимуса.

Крім того, він автор ряду цікавих пісень. На власні слова пише музику, сам гарно грає на різних музичних інструментах, співає. Його довірлива пісня щоразу скликає до гурту голосисту молодь.

Минулого року Микола Тимчак представив Ровенщину на республіканському святі різьбярства в Києві. Тоді про нього як різьбяр розповідали глядачам Українське телебачення. А на традиційному ярмарку в Музеї народної архітектури та побуту Української РСР Микола Тимчак виставив свої роботи «Мамина осінь» та «Останній лірник Волині Іван Верховець». Обидві ці роботи придбані музеєм для своєї експозиції.

На першій обласній художній виставці Микола Тимчак постав людиною непересічно багатогранного таланту. Тож не випадково його роботи обрамлені вишитими рушниками заслуженого майстра народної творчості УРСР Марії Шевчук. Твори обох митців, маючи витoki зі спільного джерела, влітаються яскравою квіткою у барвистий вінок народного мистецтва поліського краю.

Є. І. ШМОРГУН

Ровно

ВИШИВКИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

В квітні цього року у виставочному залі Тернопільського краєзнавчого музею відкрилася виставка вишивок майстрів області. Демонструються вироби вишивальниць Г. М. Баран, Е. А. Наконечної, М. М. Варениці. Творчість кожної з них своєрідна і неповторна в художньо-технічному, орнаментальному та колористичному вирішенні. Разом з тим, роботи цих майстрів підтверджують органічну єдність сучасного народного мистецтва з традиційними тернопільськими вишивками кінця XIX — початку XX століття. Цінність експонованих зразків також у тому, що вони представляють вишиванки з різних районів області й дають можливість простежити розвиток і взаємовпливи місцевих ознак декоративно-прикладного мистецтва.

Розпочинається виставка творами Г. М. Баран з с. Палашівки Чортківського району. Вона учасниця багатьох обласних і республіканських виставок та всесоюзних оглядів самодіяльного мистецтва. Експонуються двадцять чотири вишивки майстра (10 рушників, 9 сорочок та ін.). Насамперед привертають увагу речі (рушник, жіноча сорочка і наволочка), вишиті Г. М. Баран ще в 30-х роках. Вони виконані в традиційній для Чортківщини техніці — низинка. Характерною рисою узорів є геометричний орнамент архаїчного типу, де основний елемент ромб з гачками окреслений кількома лініями і заповнений дрібними кольоровими елементами. Він виступає як ведучий мотив стрічкової композиції. Вироби наступних років зберігають загальну структуру даного геометричного орнаменту. Неповторність кожного нового візерун-

ка досягається завдяки власним кольоровим інтерпретаціям майстра.

Тридцять шість вишиванок представила Є. А. Наконечна з с. Урмані Бережанського району. Вона — дипломант республіканських виставок і всесоюзних оглядів самодіяльного мистецтва. Кожна з експонованих робіт вражає художньою завершенистю, гармонією ритму і кольору. Викликає захоплення розмаїття вишивальних технік, якими досконало володіє майстер — стеблевий шов, зерновий вивід, штапівка, листва, виколювання, мережання, художня гладь, хрестик. Є. А. Наконечна komponує орнаментику власних виробів, дотримуючись зразків старих вишивок рідного села. В її роботах переважають рослинні орнаменти медальйонної (наволочки, серветки), гірляндової (килим, жіночі блузи) та мозаїкової (доріжки, наволочки, серветки) композицій.

Завершується виставка виробами заслуженого майстра народної творчості УРСР (1985 р.) М. М. Варениці з с. Стінки Буцацького району (проживає в Тернополі). На огляд подано шістнадцять вишивок інтер'єрного призначення (серветки, декоративні рушники, наволочки). Оздоблені вони візерунками різних відтінків червоного кольору. Узорам властиве поєднання геометричного і рослинного типів орнаменту, за рахунок чого вишивальниця добивається самовираження в фантастичних композиціях. Усі роботи виконані технікою хрестик.

Виставка викликала загальний інтерес у шанувальників народного мистецтва.

Л. П. БУЛГАКОВА

Тернопіль

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4

ШМИТОВСЬКІ НАУКОВІ ЧИТАННЯ

14—15 травня цього року в Харкові відбулися наукові читання, присвячені 110-річчю з дня народження відомого історика і теоретика мистецтва, академіка АН УРСР Федора Івановича Шміта. Саме в цьому місті восени 1912 року розпочався новий яскравий етап в науковій діяльності відомого вже на той час візантіїста. Обраний на посаду професора історико-філологічного факультету Харківського університету 35-річний вчений розгорнув наукову, лекційно-педагогічну і громадсько-пропагандистську діяльність. Тут були написані й видані його ґрунтовні роботи «Теорія мистецтва» (1916), «Мистецтво, його психологія, його стилістика, його еволюція» (1919) та інші. Обраний дійсним членом нещодавно заснованої Всеукраїнської академії наук, Ф. Шміт весною 1921 року переїздить до Києва, включається в роботу по охороні пам'яток мистецтва, вивченню Софії Київської, організації Інституту археології, кабінету дитячого мистецтва. В 1924 році вчений переїздить до Ленінграда. Учніми Ф. Шміта на Україні були мистецтвознавці С. Таранушенко, Б. Бутник-Сіверський та інші.

Наукові читання розпочалися вступним словом В. Афанасьева, який зробив огляд публікацій про вченого, що з'явилися на Україні протягом 60—80-х років, зупинився на завданнях дальшого вивчення й популяризації наукової спадщини вченого. Внесок Ф. Шміта в дослідження візантійського і давньоруського мистецтва висвітлив у своєму виступі В. Шлейфов (Київ). Доповіді С. Побожія (Суми) були присвячені історії викладання мистецтвознавчих дисциплін у Харківському університеті та характеристиці деяких тенденцій розвитку українського радянського мистецтвознавства в зв'язку з діяльністю академіка.

Участь Ф. Шміта в художньому житті Харкова протягом 1912—1921 років була предметом повідомлення А. Півненко (Харків). Ілюстрацією до нього стала інформація А. Афанасьева, який оголосив і прокоментував невідомий архівний документ «Загальний план робіт секції естетики і наукових досліджень Сектора мистецтв», складений Ф. Шмітом 8 лютого 1921 року.

Діяльність Державного інституту історії мистецтв у Ленінграді за період, коли його очолював Ф. Шміт, була проаналізована у виступі І. Карасик (Ленінград), яка процитувала цінні архівні документи. Суголозність теорії прогресивного циклічного розвитку мистецтва Ф. Шміта з даними психології була предметом доповіді Т. Перцевої (Москва), яка, крім того, ознайомила присутніх з рукописом покійного доктора мистецтвознавства В. Прокоф'єва, який багато зробив для висвітлення ролі й місця вченого в історії російського і радянського мистецтвознавства.

Були зачитані повідомлення Д. Степовика («Концепція Ф. І. Шміта про «вчителів» Київської Русі») та С. Білоконя («Ф. І. Шміт в Києві»). Цікавими спогадами про свого діда поділилися запрошені на наукові читання онуки вченого Т. Буракова та Д. Шміт (Ленінград).

Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка влаштувала досить повну виставку публікацій Ф. І. Шміта, І. Морозова підготувала повідомлення про знайдені в фондах 32 листівки вченого з Італії.

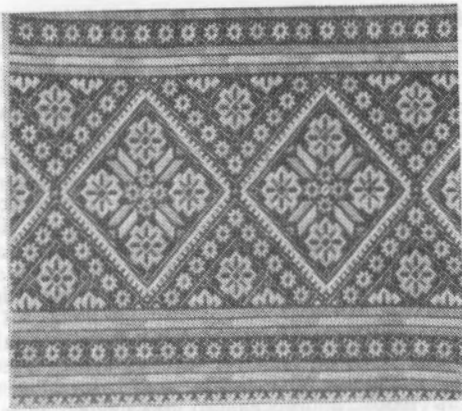
На заключення учасники наукових читань познайомились з тими місцями в Харкові, що зв'язані з життям, творчою, педагогічною та громадською діяльністю академіка Ф. І. Шміта.

В. А.

Київ



Кошик з Чернівецької обл.
Плетіння з лози, розпис.
Кінець 1970-х рр.



З НАШОЇ ПОШТИ

МАЙСТЕР НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ Л. Г. МРАЧКІВСЬКА

Знайомлячись з численними декоративними розписами на папері, писанками, мальованим посудом, створеним Любов'ю Григорівною Мрачківською, корінною киянкою, мешканкою Подолу, дивуєшся, що серйозно й постійно малювати вона почала десь років з десяти тому, коли їй уже було за п'ятдесят, після складної операції. Її тоді поїняли відчай і безнадія, і лікарі порадили чимось зайнятися, аби не думати про лихо. От тоді Любов Григорівна й пригадала свою давню пристрасть, приспану десятиліттями.

В дитинстві вона не мала улюбленішого від малювання заняття. «Як народилася, так і почала малювати, — жартома каже Любов Григорівна. — Дитинство моє пройшло на Бативій горі. Пам'ятаєте у Рильського: «Ластівки літають, бо літається, і Ганюса плаче, бо пора, хвилику зеленою здійсмається, на весні Батива гора». — Там і справді було колись гарно. Був у нас садочок, ошатний будиночок, з вікон якого увесь Київ був, мов на долоні. Дядько мій любив малювати, то й мене приохотив. Спочатку малювала звірів, інтер'єр хати, потім квіти і все що бачила, особливо квіти. Тітка по матері робила паперові квіти на продаж, вміла ліпити іграшки з глини, вишивати, розмальовувати писанки, та й у школі я малювала краще за всіх».

Доля її не пестила. В одинадцятирічному віці, 1933 року, вона залишилася сиротою. Її влаштували до дитячого будинку. А там пощастило на добру людину — завідувачку будинком Тамару Владиславівну Маяковську, двоюрідну сестру видатного радянського поета. Помітивши любов дівчинки до малювання, вона допомогла їй перевестися до дитячої художньої школи для глухонімих, що знаходилася на Лук'янівці (в Києві тоді не було іншого дитячого художнього навчального закладу). Вчитися в такій школі було, звісно, нелегко, тому через рік Люба знов повернулася до дитячого будинку. Згодом, коли виникла Київська дитяча художня школа, вона склала туди іспити, але, побачивши конкурсні роботи краще підготовлених вступників, зневірилася в собі й полишила на роки свою мрію стати художницею.

А втім, її захоплення час від часу поверталася до неї. Під час війни, щоб якимось прогледувати родину, бо ж чоловік був на фронті, Любов Григорівна робила набійки на хустках, користуючись формочкою з картопленими розмальовувала батики на парашутному шовку. Пізніше її мрія знайшла продовження в дочці, яка за порадою матері 1962 року вступила до Київського училища прикладного мистецтва, успішно закінчила його й продовжила освіту в Київському державному художньому інституті. Спостерігала, як малює дочка, й тим якимось глушила щемливу тугу по своїй мрії.

Та ось, коли пішла на пенсію, все, що десятиліттями стримувалося, почало вилитися на папір. Як народилися перші аркуші, Любов Григорівна і не пригадує, настільки заповонила її стихія малювання. Її роботи, виконані здебільшого гуашшю на аркушах ватману, відзначаються гідною подиву здатністю мислити орнаментально-декоративно. Непересічна вартість їхня полягає насамперед у вмінні органічно організовувати аркуш, у досконалість тектонічній і колористичній інтерпретації мотивів природи. Основу її композицій становить, на перший погляд, продумана схема. Проте враження продуманості в подальшому все ж зводиться до емоційності. Це, так би мовити, своєрідно матеріалізована вдача самої художниці.

Одна з перших кращих її робіт — аркуш «Чубарочка» (1978). Мрачківська своєрідно інтерпретує мотиви квітів, галузок, гілочок, створюючи з цих цілісну орнаментальну композицію, систему, де все, — і колір, і лінія, і пляма — органічно злитовані. Зображення птаха до певної міри конкретне, і водночас перетворене шедрою уявою художниці у фантастичне видиво, в основі трактування якого лежить орнаментально-декоративне мислення, що йде з глибини української народної творчості. Строката птаха з трохи кумедними рисами, які викликають асоціації з сучасними людськими почуттями — заклопотаністю, стурбованістю, поважно сидить в кубельці з яскраво-декорованого орнаментального вікна і пригортає до себе крильми беззахисних курчаток. Кольори в цьому творі теплі, ніжні — жовті, коричне-

ві й темнокоричневі — вдало звучать на чорно-сірому тлі. Жода з плям не виривається: художниця домоглася цілковитої гармонії, що нею відзначаються майже всі її роботи.

В іншому творі — «Ранкова мелодія» (1984) — двоє молодих птахів несміливо заводять свою першу пісню. В них тоненькі граціозні тулуби, яскраво декоровані пишні хвостики й кумедні очі. Хвацько виструнчившись, вони стоять в обрамленні червоних квіток та чорних галузок. Співучість ліній, плавність і граційність рухів, урочистість поз підсилюють проникливий ліричний настрій. Художниця знов-таки вдалася до скупой гами кольорів — чорних, червоних, до акцентів білим і темно-жовтим, які вдало звучать у суголосці з основними кольорами.

Численні роботи Мрачківської, безумовно, чимось повторюються, хоч кожна з них має свою незаперечну цілісність, декоративне вирішення. Та все-таки вони не схожі одна на одну — і сюжетикою, і композицією, і декоративною організацією. Це свідчить про постійні творчі пошуки художниці.

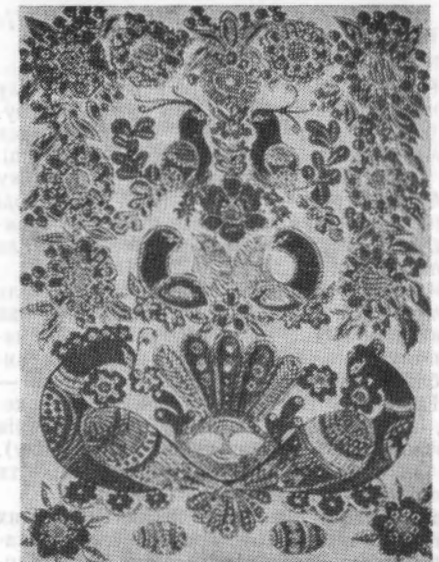
Ось аркуш «Перші півні» (1984). Фігури фантастичних півнів у цій роботі зелені, а їхнє пір'я трактоване як калейдоскоп вигадливих яснобарвних мотивів: квіточок, хвильок, дужок, крапочок, кружечків, листочків. Строкати птахи зображені на густочорному тлі ночі, опроміненої світлом повновидого місяця. Півні своїм співом ніби справді «прорізують темряву ночі». Стільки енергії, дзвінкості у їхньому забарвленні, так вдало підібране тло, що глядача невідступно переслідує враження співу, звуку. Це ніби звукопис барвами. Художниця вживає фарбу у її первісному вигляді. За цією простотою криється експресивність, безпосередність почуттів.

Подібні риси притаманні й аркушеві «Червона пісня» (1984), де владно домінує червоний колір, підпорядковуючи собі допоміжний — чорний. Це пісня кохання, торжества добра над злом, краси вічноплинного життя, невмирущості якого наївно і щиро сердно символізує гніздечко з пташенятами, біля яких пишаються двоє батьків-птахів.

Композиція «Чарівна пісня» (1985) також має чорне тло. Але, на відміну від «Перших півнів», де переважають у загальному ладі контрастні барви, художниця вдалася до тонкого поєднання брунатного, жовтого, жовтуватого та блакитного кольорів. Останній попри свою певну різкість в цілому надає зображенню якоїсь таємничості.

Є у Мрачківської ряд творів з композицією на зразок традиційного слов'янського дерева життя. Вигадливо переплетені в них різнобарвні квітки, гілки калини тягнуться вгору і водночас ніби стеляться, горнуть до гніздечка, в якому висиджує фантастична птаха пташенят («Цесарочка»; 1985). Тут домінують темно-червоний та чорний кольори, лише подекуди тактовно втручається білий. Навколо, на гілках, примостилися молоді птахи, підпорядковані в кольорі загальному колористичному ладові.

Різнопланова творчість Любові Мрачківської — декоративний живопис, розмальова-



Л. Г. Мрачківська. Декоративний розпис. Папір, гуаш. Київ, 1985.



Л. Г. Мрачківська. Декоративний розпис. Папір, гуаш. Київ, 1986.

ні тарілки, писанки — свідчить про розширення сфери народного мистецтва, яке в наш час включає в себе не тільки село, а й місто. Трансплантація на міський ґрунт мотивів та сюжетів з сільської народної творчості свідчить про глибинні традиції фольклору, спадкоємність духовної культури народу.

Промовистою алегорією творчості Мрачківської, щирого прагнення її утвердитися в мистецтві сприймається одна з останніх робіт — «Чарівне коло». Життя в мистецтві в уяві майстрині — це вінок з тернів та фантастичних квітів, у центрі якого горить-падає червона квітка — символ людського духу, таланту, натхнення.

Київ

Ю. О. ІВАНЧЕНКО

В музичній культурі українського народу відомі різноманітні народні духові інструменти. І в наш час вони застосовуються в інструментальній та оркестровій практиці. До таких слід віднести сопілку, козацьку трубу та сурму, свиріль і дуду. На заході нашої республіки найбільше поширені трембіта, теленка, денцівка, велика та мала флюяри тощо.

В даному матеріалі піде мова про малу флюяру (фрільку, гуцульську сопілку), яка зайняла провідне місце в українському народному оркестрі та інструментальних ансамблях. Блискучі виконавці на ній — В. Попадюк, В. Петрованчук, М. Маркевич, М. Тимофіїв (один з конструкторів 10-отворного хроматичного її виду), Ю. Фокшей та інші професіональні та самодіяльні музиканти.

За класифікацією українських народних і музичних інструментів, розробленою на кафедрі оркестрового диригування Ровенського державного інституту культури, фрілька відноситься до виду поперечних флейт (відкрита порожниста циліндрична трубка завдовжки 35—45 см, на корпусі якої є ряд ігрових отворів). Краї губника загострені на конус та напівокруглені. Голосника і денця в малій флюярі немає, внаслідок чого звуковидобування на ній інше, ніж на сопілці. Під час гри виконавець тримає її дещо навскіс, спрямовуючи повітря на гострий край губника.

Нині використовується два різновиди малої флюяри — 6 та 10 ігрових отворів. Перший використовується в народному виконавстві, другий — в учбових та професіональних колективах.

Сучасна фрілька має значні технічні та художні виражальні можливості. Віртуозністю, блиском і легкістю виконуваних гамоподібних хроматичних послідовностей фрілька перевершує майже всі інші духові інструменти українського народного оркестру. Виконувані на ній твори відзначаються широким використанням трелей та інших художніх прикрас. Її штрихова гама різнобарвна. На фрільці виконується фрулято,

гра на «брут» та губна вібрація. Багата й тембральна палітра фрільки, яка залежить від регістру: в нижньому — вона звучить м'яко і дещо приглушено, в середньому — яскраво, світло та досить сильно, в високому — сильно з блиском.

Динамічна шкала малої флюяри — від *piano* до *fortissimo*. Фрілька — транспонуючий інструмент: записується октавою нижче реального звучання. Її діапазон складає дві з половиною октави і простягається від *re* другої октави до *fa* (соль) четвертої. Весь хроматичний звукоряд виконавець видобуває завдяки відповідній системі аплікатурних комбінацій (т. зв. вилочної аплікатури), незначні інтонаційні зміни можливі шляхом перекриття на $\frac{1}{2}$ ігрових отворів. Відома аплікатурна таблиця малої флюяри в строї *re* мажор конструкції М. Тимофіїва. Як бачимо, при всіх закритих ігрових отворах звучить основний звук — *re* другої октави, *re* діз отримуємо при відкритому першому отворі, *mi* — першому та другому і далі шляхом аплікатурних варіантів — весь хроматичний звукоряд у межах однієї октави. Звуки наступних октав видобуваємо прийомом передування. Аплікатура в них знає незначних змін.

Фрілька один з високотехнічних народних інструментів, з яким по силі звука може змагатися лише, мабуть, сопілка. Вона використовується в українському оркестрі як сольний інструмент, а також поєднується в ансамблях з іншими духовими та струнними. Введення її в ансамблево-оркестрову практику значно збагатило технічні та виражальні якості.

В Ровенському державному інституті культури на кафедрі оркестрового диригування відкрито клас сопілки та фрільки. Концертно-вечори виконавства на народних духових інструментах, що провадяться в містах Львові та Ровно, засвідчили зростаючий рівень майстерності, значну популярність народної творчості серед широких мас трудящих.

С. Л. МАРЦИНКОВСЬКИЙ

Ровно

САМОДІЯЛЬНИЙ МАЙСТЕР ОСТАП ПАСІКА

Останнім часом на Україні помітно зростає творчість самодіяльних майстрів усіх видів декоративно-прикладного мистецтва. Серед них вагоме місце займає художня обробка деревини, що має певні розгалуження. Одні митці займаються об'ємно-рельєфною структурою, інші використовують природні образи, які бачать у коренях. Є умільці, що в своєму творчому доробку поєднали ці два методи, як Остап Адамович Пасіка.

О. А. Пасіка народився в прикарпатському краї (село Кровінка Тернопільщини) поблизу таких славнозвісних центрів народно-декоративного мистецтва, як Косів, Яблунів, Кути. Таке сприятливе оточення не могло не вплинути на його вразливу натуру. Але потяг до краси і мистецтва не завжди йде

поруч з вимогами життя. Босоного дитинство за часів панської Польщі, Велика Вітчизняна війна і повоєнні роки примусили хлопця думати не лише про день прийдешній, але й сьогоднішній. І вже як на скронях з'явилася сивина, і лікарі визнали інвалідність, О. А. Пасіка зайнявся тим, що його вабило в молоді роки.

Нині квартира Остапа Адамовича нагадує справжній музей з десятками експонатів. Це не випадкові фігурки з коріння, а художні твори на історичні та сучасні теми. В композиціях «Атомній смерті — ні!», «Гордість і тривога космічної ери», «Прокляття колонізаторам» автор лаконічно, але переконливо розкриває джерела смертельної загрози людству. На особливу увагу заслуговує невелика за розміром, але ваго-

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4

ма за змістом багатофігурна скульптура «Планета чекає захисту». В ній автор, по-філософськи осмислюючи складну тему еволюції людського буття, витонченими образами переконує в тому, що й технічний прогрес потребує пильної загальної уваги і надійного контролю. Проблеми технічного прогресу, збереження історико-культурних надбань вдало ілюструє сюжетна композиція «Якщо в минуле пустиш стрілу — майбутнє відплатить ракетаю».

На Україні багато самодіяльних майстрів займаються мистецтвом художньої обробки дерева, зокрема виготовленням композицій з коріння. Але такий творчий метод не задовольнив О. А. Пасіку, бо він зв'язує фантазію митця, позбавляє можливість висловити своє бачення життя. Тому основним акцентом у його творах є власний сюжет, а природна структура коріння використовується як загальне тло. Причому природні композиції, а також лаконічні тексти до них добираються настільки вдало, що відповідають сюжету і стають його невід'ємною складовою частиною. Саме в цьому особливість творчого почерку О. А. Пасіки. Серед творів такого характеру, а вони становлять переважну більшість, в доробку О. А. Пасіки є композиції, підказані природою. Це — «Джин» — відомий герой східної казки, «Тополя» з одноіменного твору Т. Г. Шевченка, «Русалка», «Мефістофель», «Цвіт папороті» та ін.

Улюбленими образами його сюжетних композицій стали видатні діячі вітчизняної науки, культури, легендарні герої — борці за щастя і волю свого народу. Зустрічаються традиційні сюжети, а також роботи, створені за мотивами народних пісень, легенд, поезій. В роботі «Нестор-літописець» різьбяр рельєфно зображує як

саму постать автора знаменитої «Повісті відомих літ», так і його келію, розташовану в загадковому сплетінні коряги, що нагадує печеру Київської Лаври.

Образу Великого Кобзаря присвячується один з алегоричних творів. Тарас Шевченко верхи на Пегасі — втілення сили і духовної краси — в стрімкому бігу наздоганяє химеру у вигляді двуглавого орла із закрученими пазурями і з усієї сили лущить її батою.

Увагу О. А. Пасіки привернув мужній образ революціонера-народника, славнозвісного винахідника М. І. Кибальчича. Вся композиція нагадує стрімкий зліт величного птаха, який рветься в безмежний небесний простір. Загалом цей твір символізує політ творчої думки.

При створенні сюжетних композицій О. А. Пасіка користується технікою плоского та об'ємного різьблення, тобто традиційними прийомами, що відомі на Україні з давніх-давен. Деякі вироби тонує фарбами, але більшість залишає в дерев'яній фактурі. Ці прийоми він застосовує майстерно, залежно від змісту твору та його характеру.

В О. А. Пасіки великі творчі задуми, працює він завзято і з захопленням, але знаходить час і для громадської роботи. Як член Спілки журналістів СРСР, член бюро громадської інспекції Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, він віздить у відрядження, допомагаючи місцевим організаціям у виявленні, вивченні, популяризації та збереженні історико-культурних надбань нашого народу.

М. З. ПЕТРЕНКО

Київ

ФОЛЬКЛОРНА ПРАКТИКА СТУДЕНТІВ УЖГОРОДСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Вже другий рік студенти першого курсу українського відділення філологічного факультету Ужгородського університету відбувають фольклорну практику в селах Хустського району — Велятині, Бороняві, Сокиринці, Рокосові, Данилові, Стеблівці. Ці села вирости в основному вже за роки Радянської влади. Своєю архітектурою, плануванням вони нагадують селища міського типу, мають гарне сполучення з районним центром, а велика кількість новобудов свідчать про їх дальший розвиток. У кожному селі є центр, де розміщені в гарних будинках сільська рада, клуб, магазин, підприємства громадського харчування. У зручних і затишних місцях споруджені школи. Тільки у складі великої Радянської держави за порівняно короткий історичний період міг так розквітнути цей споконвічний куточок української землі, який до 1944 року вважався навіть буржуазними діячами вимираючим краєм.

Хустщина привернула увагу збирачів фольклору своїми казковими і пісенними традиціями. Записування зразків народно-поетичної творчості у різні періоди тут успішно здійснювали (у складі експедицій і самотужки) П. Лінтур, О. Мишанець,

З. Василенко, П. Пойда, П. Батюк та ін. Матеріали, зібрані у Хустському районі Закарпатської області, ввійшли у ряд збірок. Казки, записані від талановитих оповідачів з с. Горінчевого Андрія Калина і Юрія Ревтя, ввійшли у світ окремими книгами. Хустщина, де проживають дружною сім'єю представники 18 національностей, славиться своєю художньою самодіяльністю. Промовистим, на наш погляд, є той факт, що вже в перший повоєнний рік учасники художньої самодіяльності с. Стеблівки були удостоєні честі виступити на сцені Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка.

Сьогодні в Хустському районі нараховується шість самодіяльних колективів, удостоєних звання народних (вчительський хор м. Хуста, танцювальний колектив «Вогник» колгоспу «Карпати» с. Рокосова, драмтеатр м. Хуста, вокальний ансамбль «Синьогори» Хустського Будинку культури, два колгоспні хори сіл Бороняві і Вишкова). Ці колективи вже неодноразово виступали на сценах Києва, Москви, союзних республік, а також в окрузі Спішка Нова Вес ЧССР, у Соціалістичній Республіці Румунії, в Угорській Народній Республіці та ін. Ко-

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4

лективи художньої самодіяльності часто виступають перед трудящими районів, з якими змагаються хустчани (Заставнівський район Чернівецької області, Валуйський район Белгородської області та Іршавський район Закарпатської області). На Хустщині можна почути троїсті музики сіл Олександрівки, Золотарева, Н. Бистрого, Липецької Поляни, Липовця та ін. У своїх виступах агіткультбригади сіл Золотарева, Н. Селища широко пропагують нові обряди і звичаї.

Програмою фольклорної практики передбачалося записування всіх творів, виявлених у репертуарі згаданих сіл. Найбільше записано пісенного матеріалу, зокрема 172 пісні (любовні, сімейні, балади, романси тощо), 380 коломийок, а також цілий ряд зразків інших жанрових різновидів (прислів'я, приказки, загадки, анекдоти, казки тощо).

Хоча студентами за два роки було охоплено порівняно невеликий регіон, слід відзначити, що фольклорні традиції одного села інколи різко відрізнялись від іншого. Так, наприклад, в с. Рокосовому майже не вдалося записати повсюдно знаних на Закарпатті коломийок. Зате в сучасному фольклорному репертуарі цього села виявлено значну кількість «довгих» пісень. І, навпаки, в селах Бороняві, Данилюві зустрілося багато носіїв коломийкової творчості. Співають коломийки люди різних вікових груп.

У репертуарі села Данилюва значна кількість пісень російського походження, а також зразків, без сумніву, занесених із Східної України. Загалом відомі українські пісні, популярні сьогодні (напр., «Несе Галя воду»), побутують тут у нових варіантах.

Користуються популярністю на Хустщині баладні пісні. Тут виявлено, зокрема, нові варіанти балади, відомої як пісня про Якіма. Ця балада записана свого часу збирачами на Прикарпатті, в тому числі І. Я. Франком, М. Павликом, В. Гнатюком. Її глибоко проаналізував І. Франко у праці «Жіноча неволя в руських піснях народних».

У переважній більшості жителі сіл, де проводилася збирацька робота, із розумінням ставилися до праці студентів. З великим задоволенням познайомили із своїм

репертуаром В. М. Поп, С. В. Квак, С. В. Пішта (с. Рокосово), М. І. Сабашош, М. І. Пинтя, Г. Ю. Чепка (с. Стеблівка), Г. Ю. Шутько, Х. В. Попович, Г. І. Шимон, (с. Данилюво). Це люди середнього і старшого віку.

Сприяли проведенню фольклорної практики і непогані умови студентів, які створила Хустська школа-інтернат, а відділ пропаганди і агітації Хустського райкому партії допомагав організувати роботу груп на місцях і загалом у вирішенні проблем, що виникали.

Зібрані матеріали систематизуються і поповняють фольклорний фонд кафедри української літератури. Однак з прикриттю слід констатувати, що не всі пісенні матеріали, зібрані під час фольклорної практики, мають справжню наукову цінність. Сучасні принципи запису народнопоетичної творчості були вироблені у комплексі Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР в 70-ті роки, з якими пов'язаний новий етап збирацької роботи на Україні. У відповідності з цими принципами записування пісенного матеріалу повинно здійснюватися тільки під час наспіву з точною фіксацією всіх особливостей тексту і музики твору. У результаті цього збирацька робота на Україні була приведена до сучасного рівня розвитку радянської фольклористичної науки, про що свідчать матеріали експедицій інституту, починаючи з 1971 року. Проте групи фольклористів нашого університету, які виїжджають на практику, не завжди мають портативні магнітофони, не забезпечені вони і магнітофонними плівками. Позитивне вирішення цього питання не тільки полегшило б роботу студентів-практикантів, але й дало б можливість поставити їх збирацьку роботу на належний науковий рівень.

Хотілося б, щоб до збирацької роботи у складі своїх експедицій ІМФЕ АН УРСР ім. М. Т. Рильського запрошував хоча б зрідка кращих студентів і викладачів нашого університету, що поживило б інтерес до фольклорної практики і, безперечно, сприяло б поліпшенню якості її організації на місцях.

Л. Г. ТЕСЛИЧКО

Ужгород

КОЛОМИЙСЬКОМУ МУЗЕЮ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ 60 РОКІВ

В листопаді 1986 року Коломийському музею народного мистецтва Гуцульщини виповнилося 60. У 1880 році в Коломні відбулась перша в Галичині етнографічна виставка, де експонувалися твори народних майстрів різьби по дереву, кераміки та ін. Передова інтелігенція вирішила закупити земельну ділянку, де відбувалась виставка, і побудувати на цьому місці Народний дім як центр української культури. За ініціативою просвітителя Й. М. Кобринського почався збір коштів серед інтелігенції, робітників, ремісників і селян Коломиїщини. Уряд не надав ніякої допомоги. Будівництво Народного дому тривало з 1892 по 1900 рік. 1894 року

було створено невеличкий Покутський музей, але він проіснував тільки до початку першої світової війни 1914 року, а експонати його загубилися. 1912 року в Коломні відбулась виставка домашнього промислу, де показувались вироби учнів місцевих шкіл — гончарного і деревного промислу. Просвітитель В. В. Кобринський виступив з ініціативою створення в Народному домі музею гуцульського мистецтва. В 1926 році комітет Народного дому доручив йому організувати музей. Цей рік і вважається часом його заснування.

Спочатку під музей була відведена одна маленька кімнатка — гардероб театрального залу Народного дому, з цементною

долівкою, без електричного освітлення. Протягом кількох років збирав В. В. Кобринський експонати, опрацьовував їх, готував для експозиції. З багатьох сіл Гуцульщини ентузіаст-збирачі приносили зразки. Наприклад, з с. Печеніжина В. Тимінський подарував збірку вишивок і дерев'яних добутових виробів, а І. Ровенчук — дерев'яний різьблений віз, на якому в голодні роки на початку ХХ століття їздили по хліб у Молдавію; І. Смичич з с. Березова передав чумацький віз, яким його дід наприкінці ХVІІІ ст. возив сіль на Україну; вчитель Л. Гарматий з с. Голови — збірку художніх металевих гуцульських виробів ХІХ — початку ХХ ст.; вишивальниці з м. Косова Г. Ю. Герасимович — художні металеві та дерев'яні вироби. Сам В. В. Кобринський ходив пішки від села до села і збирав цінні експонати. На цю роботу було затрачено вісім років. І тільки 31 грудня 1934 року музей був урочисто відкритий. На відкриття прийшли селяни і з найдавших сіл — Яворова, Космача, Шешор, Краснолів та інших.

Відкриття музею стало видатною подією в житті трудящих Західної України в їх боротьбі проти соціального і національного гніту, за владу Рад і возз'єднання з Радянською Україною.

Новий етап в історії музею розпочався після возз'єднання західних областей в єдиній Українській Радянській Соціалістичній Республіці. Радянська влада взяла під охорону культурну спадщину гуцулів, оточила батьківським піклуванням народні таланти. Коломиїський музей став Державним музеєм народного мистецтва Гуцульщини, де розгорнулася науково-дослідна і культурно-освітня робота.

У роки Великої Вітчизняної війни вороги по-варварськи пограбували і знищили велику кількість експонатів. Засновник і директор музею В. В. Кобринський захорвав і зберіг бюст В. І. Леніна, його твори і твори радянської літератури, герби наших республік, незважаючи на погрози і розстріл сина фашистами.

Після визволення Коломиї в кінці березня 1944 року музей був незабаром відкритий. Центральне місце в експозиції займає розділ «Велика Вітчизняна війна». Крім цього, були відділи народного мистецтва, етнографії, філателії і церковного мистецтва.

Повоєнний час — період розгортання роботи музею, зростання його колекцій, експозиційної площі, кількості відвідувачів, розширення науково-освітньої діяльності. Завдяки допомозі музеїв Києва і Львова підвищився ідейний та науковий рівень експозиції, в якій створено два відділи гуцульського народного мистецтва — до-радянського і радянського періодів. В першому розповідається про народне мистецтво Гуцульщини з ХVІІІ ст. до наших днів, зокрема про такі його види, як різьба та інкрустація по дереву, художня обробка металу й шкіри, кераміка, вишивка, тканини, одяг, килими, писанки, вироби з бісеру та сиру. Експонуються твори видатних майстрів — Юрія Шкрібляка та його синів Василя, Миколи і Федора; Василя Девлюка, Олексія Бахметюка, Петра Кошача та інших. Особливий інтерес у відвідувачів

викликає інтер'єр гуцульської хати початку ХІХ ст., нагадує про важкі умови життя народу в минулому і водночас про те, як він прагнув до прекрасного, намагався власними силами прикрасити свій побут.

Відділ мистецтва радянського періоду відображає розквіт народної творчості гуцулів. Велика художня майстерність, що зросла на багатих традиціях минулого, притаманна творам заслужених майстрів народної творчості УРСР, нащадків славного роду Шкрібляків — Юрія та Семена Корпанюків, а також І. В. Балагурака, члена Спілки художників СРСР В. В. Гуза, кавалера ордена Леніна, килимарника Ю. Я. Бовича, вишивальниці лауреата Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка Г. В. Васялашук, кераміків П. Й. Цвілик, Н. Вербівської та інших. У цих майстрів традиційні народні мотиви поєднуються з новою тематикою, що розкриває життя на оновленій Гуцульщині. Взагалі сучасність знайшла яскраве відображення в творах гуцульських майстрів. Дорогий образ Ілліча, подвиги наших космонавтів, всенародні святкування видатних подій історії країни, життя і праця сучасників — усі ці теми втілені в творах митців Гуцульщини.

В повоєнний час почалося інтенсивне поповнення музею. З 1946 року закуплено понад 10.000 творів, що складають його золотий фонд. Експозиція і фонди музею неодноразово демонструвалися по українському телебаченню. У музеї влаштовувалися виставки коломийських майстрів — Г. Г. Вінтоняк, В. І. Проців, М. М. Томенко та інших.

У наш час відроджено багато забутих видів народного мистецтва, одночасно виникають і розвиваються нові. В колекції музею нараховується понад 18.000 експонатів. Це — наслідок наполегливої праці колективу наукових працівників, які збирають перлини народної творчості, щоб зберегти їх для майбутніх поколінь. Мають, немає села на Гуцульщині, де б не побували працівники музею. Вони відвідали найвіддаленіші села Рахівського району Закарпатської області, Вижицького та Путинського Чернівецької, Верховинського, Косівського, Надвірнянського і Коломиїського Івано-Франківської. В останній час почали збирати експонати Покуття — Снятинського і Городенківського районів Івано-Франківщини. Фотографії, фонозаписи, матеріали про життя і творчість народних митців — усе це становить зміст науково-дослідної та збирацької роботи музею. Результати вивчення зібраних цінностей використані в ряді видань музею — путівниках по експозиції та осередках народного мистецтва («Подорож у казку»), альбомах, каталогах виставок творів родин Шкрібляків, заслуженого майстра народної творчості УРСР Г. Ю. Герасимович, вишивальниці Г. Я. Киви та багатьох інших. До музеїв щороку приїздять десятки художників підприємств легкої промисловості з різних кінців Радянського Союзу. Вони використовують кращі зразки народного мистецтва для проектування предметів побуту та одягу.

Музеєві належить велика роль у пропаганді і популяризації народного мистецтва Гуцульщини. Він організував пересувну виставку «Народне мистецтво Гу-

цульщини», що експонувалась в багатьох обласних і районних центрах України, а також — Молдавії, Естонії, Узбекистані і Ленінграді. Працівники музею часто виступають перед трудящими Коломиї з лекціями, під час яких демонструється пересувна виставка з фондів. Організовані клуби «В світі прекрасного», «Знай свій край». Значна методична допомога надається народним музеям на громадських засадах, що створені в Коломиї та навколишніх районах. Ось уже 15 років плідно працює відділ Коломиїського музею — Косівський музей народного мистецтва і побуту Гуцульщини. Нещодавно в районному центрі Верховина Івано-Франківської області проведена цікава і змістовна науково-практична конференція про розвиток художніх народних промислів Гуцульщини,

а також організована виставка з експонатів фондів та творів місцевих народних майстрів.

Коломиїський музей народного мистецтва Гуцульщини здобув велику популярність. Щороку він приймає понад сімдесят тисяч відвідувачів нашої країни, а також з-за кордону — Канади, Румунії та інших країн. Періодично проводяться виставки, підготовлені музеями Москви, Ленінграда, Молдавії, Естонії, Узбекистану, Азербайджану та різних міст України.

За роки Радянської влади Коломиїський музей народного мистецтва Гуцульщини став скарбницею народного мистецтва Гуцульщини.

П. Ю. СЕГАЛ

Коломия

ПЕРЕКАЗИ ПРО ПЕРЕБУВАННЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА НА ХОРТИЦІ

Єдиним документальним свідченням про перебування Т. Г. Шевченка на Хортиці є згадка у його листі до Я. Г. Кухаренка 26 листопада 1844 року¹. Але в пам'яті народній збереглися легенди й перекази, які досі ще не були предметом розгляду фольклористів.

Т. Г. Шевченко відвідав Хортицю під час першої подорожі на Україну у вересні 1843 року. Його вірогідний шлях до Хортиці, як зазначають шевченкознавці, пролягав з Катеринослава до Канцерополя з заходом до сіл Вовниг і Нікольського, де поет оглянув Вовнигський і Ненаситецький пороги, і знову з Канцерополя до Олександрівська (нині місто Запоріжжя), навпроти якого на Дніпрі розкинувся острів Хортиця². За народним переказом, Шевченко переправився в Кічкасі через Дніпро і спершу зупинився в селі Вознесенівці (Нешкребівці) в оселі діда Булата. (Нині це село злилося із Запоріжжям). Було це влітку, тому поет попросив постелити йому в садку під грушею. Вранці поет пішов у Олександрівськ на пристань, узяв там провожатого і на човні поїхав оглядати Хортицю. Він цікавився назвами скель, балок, урочищ, розпитував про них весляра.

Про цей епізод перебування Шевченка на Хортиці краєзнавець записав таку розповідь: «Ось тут і стояла хата мого прадіда, — показує мені Дмитро Кононович Булат. Це неподалік сучасного Перекопського провулка. На землі добре видно сліди колишньої садиби. — А ось тут росла велика груша. Розповідають, гість попросив постелити йому під цією грушею. Унизу котив свої води Славута, а далі маячила Хортиця. Кажуть, він все дивився

на острів, розпитував нешкребівців про козацтво і сам багато розповідав, гнівно говорив про царичю Катерину, яка зруйнувала козацьке гніздо.

А наступного дня гість поплив на острів. За весла сім молодий хлопець. З хвилюванням наближався гість до Хортиці. Сльози блищали на його очах. Він зійшов на берег славної козацької вольниці... Десь унизу полишився човен, гість попросив хлопця пливти край берега, а сам пішов угору, оглядаючи довкола священну хортицьку землю...»³. Цю тернисту і круту стежку на Хортиці, слід якої зберігся донині, люди назвали Тарасовою. Повилася вона від старого Дніпра на Хортицю, недалеко від острова Байди.

Нашадок Шевченка — Дмитро Филімонович Красицький — записав перекази про перебування Кобзаря на Хортиці, які збереглися в його родині. З Нешкребівки Шевченко доїхав до міста Олександрівська, і з пристані на човні з веслярем, переїхавши Дніпро, поплив понад берегом самої Хортиці вгору. Гойдала хвиля човен, зносила течія, скрипіли весла в уключинах, повільно долали Дніпро вздовж великого острова. Не доїжджаючи Слободки, порівнявся з виступом Хортиці, а за ним побачили острівець. Поет довідався, що мис називається Нижньою Головою, а острівець — Ростабін. Попливали далі і пристали до Думної скелі, на якій, за переказами, запорожці збиралися на раду. Вид зі скелі був чарівний. Тут же подорожні пополуднювали⁴.

Мандруючи островом, Кобзар бачив залишки стародавніх могил, відпочивав під старезними запорізькими дубами, відвідав розорені козацькі цвинтарі, знайшов сліди шанців — військових укріплень тощо. Побував він і в Дубовому гаю біля міста Олександрівська, який зберігся до нашого часу і став улюбленим місцем відпочинку трудящих Запоріжжя. Кобзар облюбував

³ Солонський А. Тарасова стежка // Запорізька правда, 1968, 23 черв.

⁴ Красицький Д. Шевченко на Запоріжжя // Индустриальное Запоріжжя, 1964, 11 січ.

собі місце на Хортиці — у самій голові острова, недалеко від якого Славута ділиться на два рукави — Старий і Новий Дніпро і звідки відкривається чарівний краєвид на задніпровські далі. Тут він знайшов стрімку скелю, де відпочивав і думав свої думи. Нині ця скеля носить ім'я Тараса.

Побутує в запорізьких краях легенда про перебування Т. Г. Шевченка на хортицькій Совутиній скелі. Вперше про балку і скелю Совути записав переказ у 80-х р.р. XIX ст. Д. І. Яворницький від діда, який супроводжував дослідника по Хортиці. Взагалі Яворницький у своїй книзі «Запорожжя в остатках старини і преданнях народа», що вийшла у двох томах в 1888 році в Петербурзі, детально описав острів, його топографію. На початку розділу про Хортицю дослідник поставив епіграфом рядки Т. Г. Шевченка із поеми «Гайдамаки». Таким чином, Яворницький згадував Тараса Григоровича у зв'язку з Хортицею, але не засвідчив перебування поета на острові, певно тому, що не зустрів людей, які могли б щось про це розповісти. В описах і на карті Хортиці, поданій у книзі, автор згадує скелі Думну, Совутину, Нижню, острів Ростабін, селища Слободку, Нешкребівку та інші місцеві назви, які пізніше дослідники знайшли у фольклорі, пов'язаному з перебуванням тут Шевченка.

Ось як Д. І. Яворницький передає розповідь діда-провожатого про Совутину скелю: «Балакають, щоб то від запорожця Совути; проти скелі, у балці є багато печер; у тих печерах він і жив. Страшний кажуть був Совута той: очі такі, як у сови, що вночі бачать, як удень; удень, кажуть, він і не виходив із своїх печер, нічю обробляв усякі діла; так вискочє, ухопить, що йому треба, та вп'ять у свою нору...»⁵.

На основі народних переказів сучасний письменник П. Супруненко передає оповідь іншого діда про ту саму скелю, але вже у зв'язку з перебуванням на ній Т. Г. Шевченка: «Перевезли Тараса Григоровича на острів. Ходив він понад берегом і по кучугурах — ніде нікого не спіткав. Відтак присів біля однієї скелі і задумався. Коли це враз вчувається йому якийсь гомін. Оглянувся, а поруч стоїть запорожець. Виряджений такий — у широких шароварах, чоботи добрячі, сорочка вишивана, і, звісно ж, люлька в зубах. Хитрувато посміхається у вуса. Питає Шевченка, у якій такій справі прибув він...

Милувався чарівними місцями Тарас Григорович і не помітив, як зник запорожець. Перед цим тільки показав свою скелю. Описав Шевченко дізнався, що Совутиною вона прозивається»⁶.

Крім напівміфічного козака Совути, Тарас Григорович зустрів на острові цілком реальних німців-колоністів, які обіли цю землю, як сарана, ще з кінця XVIII ст. на запрошення царичі Катерини II⁷.

⁵ Яворницький Д. И. Запорожжя в остатках старини і преданнях народа.— СПб, 1888, ч. 1.— С. 221.

⁶ Супруненко П. Знайдена скарбниця.— К., 1969.— С. 95—99.

⁷ Красицький Д. Шевченко на Запоріжжя // Индустриальное Запоріжжя, 1964, 17 січ.

Запис Д. Ф. Красицького перегукується із свідченням Д. І. Яворницького у згаданій вище книзі про зустріч автора з німцями-колоністами. Розповідаючи про заселення Хортиці колоністами, Яворницький наводить цікаві факти про боротьбу з ними місцевого населення⁸.

Згадує Яворницький колишнього запорозького козака Дворяненка, який забрав коня у німця-колоніста⁹.

З перебуванням Кобзаря в самому місті Олександрівську, певно, пов'язаний унікальний «Кобзар», який нині зберігається в історичному музеї Запоріжжя. Переказ про нього записав А. Солонський¹⁰.

В переказі згадується церква в Олександрівську. Ця церква, імовірно Покровський собор (1788—1886), не могла не привернути увагу Шевченка своєю оригінальною архітектурою, і він її змалював. На жаль, малюнок не зберігся, певне уявлення про загальний вигляд собору дає ілюстрація з книги Я. П. Новицького¹¹.

Як свідчать народні перекази, Шевченко під час подорожі на Хортицю багато малював. Яка ж доля цієї образотворчої спадщини? До нас дійшов один альбом художника з малюнками періоду першої подорожі на Україну в 1843 році. В ньому є ескізи та начерки без вказівок авторських назв, які за змістом і часом можна віднести до перебування Шевченка на Запоріжжі. На них зображені різні краєвиди, береги річок, дерева, хати тощо¹². Є ще згадка про твори Шевченка того ж періоду у спогадах П. Куліша: в 1855 році він бачив у польського археолога К. Свідзинського у Києві якийсь альбом подорожніх малюнків, виконаних Шевченком¹³. Пізніше альбоми ці потрапили до бібліотеки Красінських у Варшаві. Дальша доля їх нам невідома.

Про Хортицю Т. Г. Шевченко часто згадував у своїх поезіях. Він розглядав Хортицю як центр Запорізької Січі (нині радянські дослідники довели, що Січ там не існувало) — острів був важливим стратегічним пунктом на козацьких кордонах.

Вперше Шевченко згадує Хортицю у поемі «Гайдамаки» (у сцені банкету):

Грай, кобзарю, лий, шинкарю!
Козаки гукалі.
Шинкар знає, наливає
І не схаменеться;
Кобзар вишкарив, а козаки —
Аж Хортиця гнеться —
Метелиці та гопака
Гуртом оддирають.

⁸ Яворницький Д. И. Запорожжя в остатках старини і преданнях народа.— С. 244—245.

⁹ Там же.— С. 239.

¹⁰ Солонський А. Тарасова стежка // Запорізька правда, 1968, черв.

¹¹ Новицький Я. П. История города Александровска (Екатеринославской губернии) в связи с историей возникновения крепостей Днепровской линии. 1770—1806.— Екатеринослав, 1905.

¹² Див.: Шевченко Тарас. Мистецька спадщина. Т. I, кн. 2. Альб. 1839—1843 р.р.— К., 1961, №№ 167, 175, 190, 198 та ін.

¹³ Кулиш П. Воспоминание русского о польском археологе Константине Свидзинском.— Русский вест., 1857, т. II, кн. II.— С. 229.

В поемі «Гамалія» (1842) полонені козаки просять визволити їх з турецької неволі:

«Чи спиш, чи чуєш, брате Луже?
Хортиця! сестро?»

Загула
Хортиця з Лугом: «Чую! Чую!
І Дніпр укрили байдаки,
І заспівали козаки...»

В цих поезіях поет звеличує Хортицю як центр Запорізької Січі. Після перебування на Хортиці поет побачив там руїни. Це знайшло відгомін в його творчості. В поезії «Іржавець» (1847) він згадує, як втукали із Хортиці «славні небожата».

У вірші «Не хочу я женитися» (1848) поет вкладає в уста героя такі слова:

На Хортиці у матері
Буду добре жити,
У аксамиті ходити,
Меді-вина пити.

Та далі виявляється, що не для всіх Хортиця була рідною матір'ю: герой повертається звідти:

...Обдіралий, облатаний
Калікою в хату.
Оце тобі Запорожжя
І сердешна мати.

Як бачимо, Кобзар після подорожі на Хортицю переосмислив і поглибив свої уявлення про соціальний зміст життя на Січі — Хортиці: поряд із заможними кармазинниками була там і сірома, нетяги, яким заступали шлях козацькі пани-старшини.

Пам'ять народна залишила нам свідчення про перебування Т. Г. Шевченка на Хортиці та в Олександрівську. Як і всюди, тут трудящі завжди свято шанували великого сина українського народу. Лише в

наш радянський час ця пошана набула всенародного вияву. Вже в перші роки Радянської влади, 6 березня 1921 року, Олександрівський губвиконком видав постанову про вшанування пам'яті Шевченка: «Негайно зробити розпорядження по містах, волостях та селах повіту про обов'язкове святкування 10 березня пам'яті великого співця гіркої долі бідного українського народу та борця за його визволення від ярма капіталістів — батька Т. Шевченка. В цей час влаштували лекції, спектаклі, мітинги, демонстрації»¹⁴.

Згодом трудящі Запоріжжя назвали іменем поета один з районів міста. Є в Запоріжжі вулиця імені Шевченка, його ім'я носять Будинок культури, кінотеатр, школа. В центрі міста височіє стела-пам'ятник з бронзовим барельєфом поета. На Хортиці в ювілейний 1964 рік був закладений парк імені Шевченка, де встановлено пам'ятний камінь. На масивній величній брилі з дніпровського граніту викарбувано слова: «Цей парк закладено трудящими Запоріжжя 26 квітня 1964 року в пам'яті 150-річчя з дня народження великого поета, революціонера-демократа Т. Г. Шевченка». Знаходиться він на Хортиці, неподалік від шевченківських місць — скелі та стежки Тараса. Цей парк-заповідник — улюблене місце відпочинку трудящих Запоріжжя, які свято бережуть пам'ять про Великого Кобзаря.

І. В. БУГАЄВИЧ,
Л. І. ДУМА

Чернігів
Запоріжжя

¹⁴ Горина Є. Великий поет на Запоріжжі // Запорізька правда, 1961, 2 берез.

ШАНУВАЛЬНИК ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ

Майже в кожному життєписі Т. Г. Шевченка зустрінемо згадку про Ф. А. Хартахаю — студента Петербурзького університету, який виступив з промовою над труною великого Кобзаря, а пізніше описав його похорон у листі до одного з своїх знайомих. Але біографія Ф. А. Хартахаю вивчена порівняно мало. Навіть рік його смерті у «Шевченківському словнику» не зазначено. Про його ставлення до Т. Г. Шевченка (крім участі в похороні поета) в цьому авторитетному виданні взагалі нічого, на жаль, не сказано. А матеріали про це збереглися і їх, певно, варто б було дослідити детальніше.

В історико-краєзнавчому музеї м. Жданова привертає увагу відвідувачів портрет, під яким зазначено: Хартахай Феоктист Абрамович (1834—1880). Потрапив він сюди тому, що на ньому зображений уроженець Приазов'я, видатний публіцист і педагог, щирий шанувальник і популяризатор творчої спадщини Т. Шевченка.

Ф. Хартахай народився в селі Чердакли Маріупольського повіту (тепер село Кременівка Володарського району Донецької області) в родині грека-писаря, яка згодом переїхала до Маріуполя (тепер Жданов). В 1858 році Ф. Хартахай вступив до Харківського університету, але незабаром у

детально розповів у листі до Василя Гнилосирова — студента Харківського університету. Промову Ф. Хартахаю, сповнену найширшою любов'ю й поваги до покійного, слухали прості люди, які прийшли на прощання з тілом покійного, а також визначні письменники І. Тургенев, Ф. Достоєвський, М. Некрасов, М. Салтиков-Шчедрін, М. Лесков, М. Михайлов, В. Курочкін тощо. Ф. Хартахай був особисто знайомий з М. Чернишевським та М. Добролюбовим, співробітничав у революційно-демократичному журналі «Современник».

Згодом Ф. Хартахай приробиє різні речі, пов'язані з життям і творчістю Т. Шевченка. В січні 1863 року в Петербурзі розпочала виходити газета «Очерки». В цій газеті з'явилося декілька особливо цікавих статей Ф. Хартахаю, присвячених Т. Шевченку. Помер Ф. Хартахай 25 березня 1880 року в Маріуполі, де він в останні роки життя очолював чоловічу та жіночу гімназію.

П. Г. ДУБИНКА

Жданов

ПОПОВНЕННЯ РУКОПИСНИХ ФОНДІВ ІМФЕ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР є найбільшим зібранням фольклорно-етнографічних матеріалів нашої республіки. Завдяки зусиллям збирачів народної творчості ці фонди невинно зростають. Так, зокрема, протягом 1986 року сюди надійшло майже чотири тисячі нових записів фольклорних зразків. Про найактивніших збирачів, що підтримують тісний зв'язок з фондами Інституту, регулярно поповнюючи їх новими цікавими знахідками, варто розповісти детальніше.

Чи не найбільше записів надійшло від вчителя Г. В. Дем'яна, що проживає в селі Веренчанка Заставнівського району Чернівецької області. Він часто виступає в періодичній пресі з питань краєзнавства, фольклору, етнографії, історії, літератури. Велика заслуга його і в збагаченні архіву Інституту ім. М. Т. Рильського. Численні збірники Г. В. Дем'яна відзначаються високим науковим рівнем записів і їх оформленням. Найновіший із таких збірників — записи різножанрового дитячого фольклору — здійснені в 1945—1985 роках. Тут цікаві лічилики і прозивалки, дитячі веснянки і ігри, забавлянки і загадки. З представлених тут зразків особливої уваги заслуговують пастуші ладканки. У записях збережено особливості місцевих говірок. До пісенних зразків і окремих речитативів додаються магнітофонні стрічки із записами мелодій.

Від Г. В. Дем'яна одержано також етнографічний опис транспортних засобів і доріг в українських Карпатах. Всі згадані матеріали зібрано в селах Івано-Франківської, Чернівецької та Львівської областей; кожен збірник містить фотоілюстрації, словник маловживаних слів, що підвищує його наукову цінність.

Цінні матеріали одержано від лікаря Івана Григоровича Безручка, що проживає в смт. Кельменці Чернівецької області. Його зібрання змістовні, цікаві, з любов'ю оформлені. До нових щойно надісланих збірок І. Г. Безручка увійшли маловідомі зразки побутових казок, прислів'я і приказки, спостереження із царини народної медицини, народні прикмети, різножанровий дитячий фольклор. Зразкові упорядкування збірника «Пісні Наддністрянського краю», до якої включено пісні родинно-по-

бутового (про родинне життя, про кохання, жартівливі) та соціально-побутового (солдатські, рекрутські, сирітські) жанрів, балади. Викликають інтерес записи весільних пісень в селі Будище Звенигородського району Черкаської області.

Нешодавно рукописні фонди збагатились особливо цінним збірником пісень з мелодіями. Він складається з двох томів, що містять 1000 пісенних зразків, покладених на нотний стан. Збірник має назву «Вишиванки або 1000 українських народних пісень із прикарпатського регіону Львівщини». Отримано його від Ю. О. Корчинського — диригента, викладача Дрогобицького педінституту — людини, закоханої в музику, в народну пісню. Багато терпіння, сил, умінь треба було докласти, щоб підготувати таке зібрання. Сюди входять пісні календарно-обрядові (колядки, щедрівки, гаївки, купальські, косарські, жнивварські), соціально-побутові (чумацькі, рекрутські, жовнярські, емігрантські, революційні), родинно-побутові (про родинне життя, про кохання, жартівливі). Окремими розділами ідуть записи історичних пісень, балад, колицьових пісень, дитячих, танцювальних. Завершується зібрання коломийками, піснями літературного походження та радянського періоду. В кінці — покажчики, словники маловживаних слів та виразів, дані про населені пункти, де проводились записи та про носіїв пісенного фольклору. Наявність нотних записів особливо підвищує цінність зібраного матеріалу.

Інтерес для науковців-дослідників становлять записи народнопоетичної творчості, надіслані вчителем із села Великий Глибочок Тернопільської області П. К. Медведиком. Тривалий час збирає він народні перли разом зі своїми вихованцями. Його фольклорно-етнографічні матеріали, зібрані в різних селах Тернопільської області, завжди цікаві. Останніми із зібраних до рукописних фондів надійшли записи пісень календарно-обрядового (новорічні віншування, щедрівки, веснянки, жнивні пісні), соціально-побутового (рекрутські, чумацькі, козацькі, бурлацькі, солдатські) жанрів, родинно-побутових, ліричних, жартівливих. Записані маловідомі варіанти балад, коломийок. Окремо хотілось би сказати про записи дитячого фольклору. Серед них —

цікаві коліскові пісні і забавлянки, веселі примовки і заклички, лічилки і дражнилки, скоромовки і небилиці. В окремий розділ зібрані дитячі новорічні віншування, колядки, шедрівки, дитячі ігри та веснянки-хороводи. П. К. Медведик керує фольклорним об'єднанням «Джерело» при Тернопільському ОНМЦ.

В м. Берегове Закарпатської області живе і працює вчитель-пенсіонер П. М. Пойда, людина, яку знають далеко за межами його рідного краю. З дитинства залюблений він в усну народну творчість. Перша публікація фольклорних записів П. М. Пойди побачила світ, коли йому було неповних 16 років. Відтоді він опублікував багато записів народної творчості. Деякі з них демонструвалися на Міжнародних виставках в Москві і в Монреалі. У рукописних фондах Інституту зберігається значна кількість збірок П. М. Пойди. В 1986 році надійшов зразково упорядкований збірник закарпатського фольклору у його записах. В ньому вміщені пісні родинно-побутові, про кохання, жартівливі, окремими розділами ідуть пісні історичного характеру, рекрутські. Багатий закарпатський край на легенди і перекази, у записах Петра Пойди їх чимало. Багато в збірнику і народних казок. Тут — родинно- і соціально-побутові казки, героїко-фантастичні, про тварин. Є цікаві народні загадки та усмішки, прислів'я та приказки. Записи народнопоетичної творчості проводить П. М. Пойда в багатьох районах Закарпатської області.

Протягом багатьох років підтримує тісний зв'язок із співробітниками фондів Інституту О. Ф. Ошуркевич — (м. Луцьк). Багато різножанрових матеріалів надіслав він, і всі вони становлять значний інтерес. Нещодавно одержано від нього записи родинно-побутових та соціально-побутових казок, прислів'їв і приказок. Дуже цікава збірка народних загадок. Збірка дитячого фольклору містить дитячі колядки та шедрівки, примовки, заклички, прози-валки. Всі фольклорні зразки записані О. Ф. Ошуркевичем в селах Волинської області.

Тривалий час надсилає свої записи до рукописних фондів учитель із села Купчинь Тернопільської області В. І. Хома. В багатьох селах області побував він, записуючи фольклор, зустрічався з багатьма цікавими людьми, які розповіли йому чимало легенд, переказів, наспівали гарних пісень. Ось і в останніх надходженнях — рідкісні записи історичних пісень, пісень про першу світову війну та про Велику Вітчизняну, легенд, переказів. Чимало місця у його записах займають пісні родинно-побутові, коліскові.

НОВІ ЗАПИСИ ФОЛЬКЛОРУ НА ПОДІЛЛІ

Влітку минулого року фольклористи Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР виїздили у відрядження з метою вивчення сучасного стану побутування усної народної творчості та її запису. Нам довелося записувати фольклор на Поділлі — у

З рукописними фондами Інституту підтримує постійний зв'язок кореспондент-збирач із Польської Народної Республіки — Іван Ігнатюк. Добру і потрібну справу робить він, збираючи зразки усної народної творчості від українського населення, що проживає в східних воєводствах ПНР. Численні матеріали, багаті змістом, кваліфіковано оформлені, надіслані І. Ігнатюком, зберігаються у рукописних фондах. За минулий рік отримано від нього три збірники — пісні родинно-побутового та соціально-побутового жанрів, балади, історичні, весільні. Дуже цікавий тут цикл «Календарно-обрядова поезія». Слід відзначити, що в записах І. Ігнатюка подано численні варіанти тої чи іншої пісні. Окремою збіркою оформлена добірка матеріалів про народну медицину та народну метеорологію, описи народного одягу, що носили українці Підляшшя в давнину. В кінці кожної збірки, як правило, подано словник діалектичних слів із поясненнями, ноти до деяких пісень.

Окрім згаданих збирачів, що постійно надсилають свої записи, зібрання, рукописні фонди за період минулого року отримали численні матеріали від інших кореспондентів-збирачів. Серед них, в першу чергу, хотілось би назвати М. Ф. Зьомку із Черкаської області, що записав багато народних пісень з мелодіями; В. І. Гончаренка із Черкас, який надіслав велику збірку прислів'їв та приказок; В. В. Сокола із Львівської області, що прислав чимало цікавих прислів'їв та приказок, записаних в різних селах; А. Т. Сизька та К. А. Охомуш з м. Дніпропетровська, що надіслали дві праці про народну культуру жителів Степової України, голосіння, перекази, записані в селах Подільської області; Г. П. Когут з села Конюхи Тернопільської області, яка детально описала місцевий традиційний весільний обряд; С. Й. Лисенко з м. Ізюма Харківської області, що надіслала записи народних пісень, загадок, переказів. Вдячності заслуговують за надіслані матеріали молоді збирачі: О. Г. Соловей з села П'ятигори Київської області, Л. Л. Тнюк з села Ясень Івано-Франківської області, І. В. Гончаренко з м. Черкас, Л. І. Солончак з села Мокряни Львівської області.

Чимало зразків народнопоетичної творчості, надісланих кореспондентами-збирачами відділу фондів, ввійшли до багатотомної серії «Українська народна творчість», яку започаткував поет-академік М. Т. Рильський і яка здобула визнання як на Україні, так і далеко за її межами.

Київ

К. І. КОВТУН

Вінницькій та Хмельницькій областях. Першим місцем роботи на Вінниччині стало село Зятківці Гайсинського району, де свого часу жив і працював видатний український фольклорист Г. Т. Танцюра (1901—1962). У Зятківцях Г. Танцюра записав близько п'яти тисяч пісень, сотні

казок, загадок, легенд та переказів. Найбільшою його заслугою є виявлення унікального носія усної творчості — Явдохи Зуїхи, від якої Г. Танцюра записав 1008 пісень, 156 казок, близько 400 прислів'їв та приказок, 45 загадок, чимало замовлянь, повір'їв тощо.

Обстеження невеликої частини фольклорного репертуару села підтвердило, з одного боку, стійкість народнопоетичної традиції, а з іншого — активний процес переосмислення, осучаснення традиційної творчості, появу нових фольклорних зразків, народжених у радянський час. Чи не найбільш стабільними є твори обрядові. Зокрема, із записаних сорока двох весільних пісень лише кілька зразків не знаходимо в репертуарі Явдохи Зуїхи; більшість же зафіксованих нами майже тотожні з відомими текстами, видозміни стосуються тільки окремих слів, хоча є і цікаві варіанти.

Найбільше пісень у Зятківцях записано від Любові Василівни Губар, 1929 року народження, листоноші, матері чотирьох дітей. Л. В. Губар проспівала тридцять одну весільну, десять жартівливих пісень, чимало пісень про кохання, родинно-побутове життя (тут їй підспівувала сусідка Г. Ф. Нагородна), балад, купальських, рекрутських, а також сім пісень-переробок — своєрідних пародій на відомі народні твори.

Серед інших обдарованих носіїв фольклору в Зятківцях — О. П. Гнелія (автор і виконавець сатиричних частушок на місцеві теми), сестри М. Ф., О. Ф. Гнеліці, В. Ф. Ткачук та ін. Зокрема, колгоспна пенсіонерка М. Ф. Гнелія (1914 р. нар.) виконала 11 весільних пісень, 8 — про кохання (в тому числі пісню радянської доби «Як ми копали буряки»), кілька жартівливих, родинно-побутових пісень, одну пісню літературного походження на слова Лесі Українки: «Гетьте, думи, ви хмари осінні». Пам'ять співачки зберегла давню родинно-побутову пісню «Віддай мене, батя, за кого я бажу», якої не було в репертуарі Явдохи Зуїхи. Від зятківчан, а також у м. Гайсині від дружини збирача Т. І. Танцюра записано спогади про Явдоху Зуїху і Г. Танцюра.

Потім експедиція працювала у віддаленому від великих шляхів, мальовничому селі Яхнівцях Волочеського району на Хмельниччині, що, як виявилось, фольклористами досліджене порівняно мало. Відомо лише, що в 1955—1956 роках тут здійснювали записи студенти Кам'янець-Подільського педагогічного інституту; з тих записів опубліковано кілька творів про Устима Кармалюка. Тут збереглися чудові традиції гуртового співу. В селі записано 144 пісні, 3 казки, чимало прислів'їв та приказок, переказів. У Яхнівцях активно побутують календарно-обрядові та родинно-обрядові твори: колядки, шедрівки, веснянки, купальські, жнивні, весільні, а також балади, співанки-хроніки, пісні історичні, про кохання, родинне життя, коліскові, жартівливі, літературного походження, пісні та перекази про Велику Вітчизняну війну.

Талановиті носії фольклору — трудівники місцевого колгоспу «Ленінський шлях» Н. І. Щесняк (1944 р. нар.), Н. В.

Козак (1948 р. нар.), Н. М. Сердечна (1933 р. нар.), Ф. М. Дишльовська (1932 р. нар.), М. П. Посполіта (1940 р. нар.), А. Й. Посполіта (1935 р. нар.), Н. І. Ткачук (1953 р. нар.), П. І. Сердечна (1937 р. нар.), Н. І. Щесняк (1937 р. нар.), пенсіонери І. В. Громський (1911 р. нар.), О. М. Дрозд (1913 р. нар.), П. М. Дорожук (1906 р. нар.), В. П. Настина (1929 р. нар.).

Від гурту співаків (Н. Щастяк, Н. Козак, М. Посполіта, Ф. Дишльовська, І. Громський) записано такі пісні, як «Ой надворі день бленький», «Ой коню мій, коню вороненький», «А в полі береза», «Ой за гаєм зелененьким брала вдова льон дрібненький», «Ой їхали хлопці з рідного села», «Ой гила, гила, гусоньки, на став», «Ой повій, вітре, з яру», «Чом ти не прийшов» (остання пісня має розлогішу мелодію, значно, повніший текст від тієї, що її виконує тріо Мареничів).

В Яхнівцях люблять співати вокальними дуетами, тріо. Зокрема, чимало пісень записано від Н. Щесняк та Н. Козак. Окремою їхнього репертуару є традиційні пісні про кохання «Ой у полі, на горбочку» та «Сивий качурець по воді пливе». Щодо «Сивого качурця» слід зазначити: з відомих нам варіантів (у тому числі і з репертуару Я. Зуїхи «Учора була юточка моя» — див. «Пісні Явдохи Зуїхи», с. 374—375) цей — найкращий.

Вокальне тріо (М. Посполіта, А. Посполіта, Н. Щесняк) виконало пісні історичні, балади, шедрівки, веснянки, про кохання: «Ой хмелю ж мій, хмелю», «Ой містечко Берестечко», «Іхав козак із гори», «Ой на горі, на високій дуб стоїть», «Пішла Світланка крайом-Дунайом», «Ой в сінях, сінях, за двероньками», «На городі верба росла» (вар.: рясна), «Посію я огірочки». Від цього ансамблю записано також робітничу пісню «Вітер з поля, хвиля з моря» (про коханого, який працює «на літейному заводі», «мідні трубоньки виливає»).

Одинадцять традиційних пісень записано від колгоспної пенсіонерки В. П. Настини: «На городі барвінець», «Ой житом, житом стежечка вбита», «Ой у лузі, при калині», «Ой у полі нивка», «По той бік гора», «Зашумів терен, затріщала ліщина» та ін. В. С. Охота (1933 р. нар.) проспівала дванадцять весільних та жартівливих пісень. Різноманітний репертуар у Н. М. Сердечної та її дочок Світлани й Галини: балади, шедрівки, веснянки, коліскові, про кохання, жартівливі. З особливого любов'ю і майстерністю співачки виконують пісні «Ой сиділа дівчина край віконця» («Чорноморець»), «Ой вишенько-черешенько, чом ягід не родиш», жартівливу «Мене мати уродила» («Гуляю я»). П. І. Сердечна, крім українських «Шуміла ліщина, шумів тихий гай», «Соловейку рябенький», «Хмара наступає, дрібний дощик йде», виконала російські пісні «Вспомни, как ты меня провожала», «Вьется вдаль тропа лесная», «Могила моряка». Старовинні пісні, співанки-хроніки записано від М. Т. Дрозд (1926 р. нар.), В. В. Мамреги (1918 р. нар.). В. Мамрега пережила жахливий німецький полон, куди потрапила, як вона говорила словами пісні — «з першого набору». Співанка-хроніка «Косила я тра-

ву та й на свому тоці» — то поетична оповідь полонянки про горе-життя на чужині.

В Яхнівцях виявлено талановитого носія усної народної творчості — пенсіонерку О. М. Дрозд. Її чудова пам'ять зберігає багато пісень, легенд і переказів, прислів'їв та приказок, повір'їв, народних прикмет, казок. Співачка й сама складала пісні. Від неї записано 40 творів (колядок, щедрівок, веснянок, весільних, колицьких, про кохання, про Устима Кармалюка «За Сибіром сонце сходять», російські частушки тощо), казки «Купляні слова», «Про зрадливу жінку», «Про пана і наймита» (цікавий варіант «Мудрої дівчини»), десятки зразків народного мудрослів'я.

ЗБИРАННЯ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ НА ДОНЕЧЧИНІ

Донецький край, його фольклорний репертуар становить значний інтерес для дослідників. Розгляд народної творчості цього досить своєрідного регіону (враховуючи динаміку етнічних процесів, які відбувалися тут протягом двох мнущих сторіч, національний та соціальний склад населення тощо) дає можливість простежити особливості процесів, властивих не тільки окремим фольклорним осередкам, а й таких, що відображають загальні тенденції функціонування фольклору на сучасному етапі. Але, ясна річ, дослідження сучасного фольклорного процесу в цілому вимагає тривалих і ґрунтовних наукових пошуків. Тут же розповімо про окремі спостереження, зроблені під час експедиційного відвідування на Донеччину (в її південні райони) у червні 1986 року.

Останні десятиріччя позначені відчутним посиленням інтересу до надбань фольклорної традиції у найрізноманітніших сферах культурного побуту, зокрема, дуже яскраво цей процес виявляється і у зростанні кількості фольклорно-етнографічних ансамблів, число яких в області значно зросло. Історія цих ансамблів, їх склад, репертуар віддзеркалює явища, властиві розвитку сучасної народної творчості. Знаменним є вже сам факт зростання числа самодіяльних ансамблів, що мають фольклорне або фольклорно-етнографічне спрямування, формують свій репертуар, черпаючи його передусім з місцевих джерел. Показовою з цього погляду є історія створення ансамблю «Досвітки» (с. Бойове Володарського району). Як розповідає керівник ансамблю Л. Д. Медведева, поштовхом до його створення стали спостереження над фольклорним побутом села, в якому вирізнявся своєрідний співочий гурт, що згодом і став основою колективу. Серед його учасників — чудові знавці народних пісень Г. Я. Глушенко, М. В. Борозна, К. С. Сніжок та ін. Репертуар колективу значною мірою відбиває фольклорну традицію даного осередку. Показовим є також і прагнення надати виступам ансамблю сценічності і водночас виразного етнографічного колориту. Тому його учасники нерідко створюють своєрідні вистави, що ін-

У селі Токах Підволочиського району Тернопільської області, що розкинулось на березі Збруча, на магнітофонну плівку записано 30 пісень та романсів від вокального тріо: М. С. Безкоровайної (1925 р. нар.), О. Г. Яворської (1919 р. нар.), О. Т. Іванусь (1932 р. нар.). Основа репертуару співачок — балади, пісні та романси про кохання. Тріо виконує також пісні колицької (зокрема, класичний зразок «Ой пряду, пряду довгу нитку сну»), весільну «Матінко моя» (слова і музика місцевого самодіяльного композитора В. Г. Харчука), сатиричні твори періоду Великої Вітчизняної війни.

М. К. ДМИТРЕНКО

Київ

сценують, наприклад, вечорниці чи досвітки. Увагу на них привертають не лише спів і барви народних костюмів, а навіть і виробі традиційної народної кулінарії, виготовлені руками учасниць ансамблю. Ця форма останнім часом набула популярності, про що свідчить звертання до неї інших ансамблів, зокрема колективу «Криниченька» з с. Дмитрівки Волновахського району (кер. Н. А. Заблоцька).

Для обох названих ансамблів характерне прагнення зберегти і донести до слухачів ті пісні, що побутують у фольклорному осередку, репертуар якого представляє ансамбль. Ці твори нерідко успадковані від фольклорного середовища, до якого належали переселенці, що заснували село ще близько двохсот років тому. Посилення інтересу до збереження традиційних фольклорних форм є однією з тенденцій розвитку сучасної народної творчості. Розглядаючи це питання, С. Й. Грица зазначає, що у сучасній народній творчості інтерес до фольклорної традиції зростає, при тому, що спонтанне функціонування фольклору, здавалося б, затухає. Таким чином, інтерес ансамблів до місцевого репертуару, з одного боку, носить об'єктивний характер, з іншого ж — свідчить про високий рівень усвідомлення специфіки завдань, що стоять перед фольклорно-етнографічними колективами.

Донецький край має надзвичайно строкату етнічну структуру населення, що склалася історично, і ця особливість позначається на характері самодіяльних колективів. Більшість з них має у своєму складі представників різних національностей: росіяни, українці, греки тощо. Природно, це впливає і на характер репертуару, але провідною все ж лишається тенденція до орієнтації на фольклорні уподобання учасників і ширше — середовища, в якому функціонує колектив. Показовим з цього погляду є ансамбль з с. Олександрівки Старобешівського району (кер. В. Х. Константинова). Поряд з такими українськими фольклорними ансамблями, до складу яких входять не тільки представники різних національностей, але і вихідці з різних регіонів України, на Донеччині багато ансамб-

лів, репертуар і склад учасників яких відбиває особливості різних в етнічному плані фольклорних осередків краю, зокрема грецьких. Не маючи змоги зупинятися на цьому питанні докладно, відзначимо лише, що серед них вирізняється колектив «Сартанські самоцвіти» з с. Приморського Жданівського району (кер. М. Г. Гайтан), якому притаманна висока виконавська культура, дбайливе і любовне ставлення до грецької пісенної традиції, прагнення зберегти і донести її кращі надбання до нащадків.

Розглядаючи жанровий склад репертуару обмежених фольклорних осередків Донеччини, можна відзначити, що у ньому відбиваються характерні для розвитку сучасної пісенності процеси. З одного боку, це вже відзначена фольклористами тенденція до збереження найкращих пісенних зразків традиційного фольклору, з іншого боку, поява досить значної кількості творів, що прямо чи опосередковано відбивають вплив професійної творчості. У репертуарі самодіяльних фольклорних колективів, як і у фольклорному побуті, досить часто зустрічаємо твори, що прийшли не природним для фольклору контактним шляхом «з вуст у уста», а запозичені з радіо чи телепередач, хоча і є народними по суті і формі. Таким чином, відбувається певне зближення репертуару різних етнічних середовищ, хоча кожне з них продовжує зберігати і, більше того, пишати творами, що є надбанням певного фольклорного осередку вже протягом багатьох років, а може і сторіч.

Відносно менш активним, на перший погляд, є побутування прозових фольклорних творів, проте причина цього нерідко полягає в тому, що виявлення особливостей оповідної традиції вимагає глибше-

го проникнення у фольклорний побут осередку протягом тривалого часу. Проте ми все ж наважимося висловити окремі міркування з цього приводу, що не охоплюють явища в цілому, а висвітлюють лише окремі його сторони. Нам вже доводилося відзначити зміни у характері і формах побутування усної прози, зокрема соціально-побутових казок, що у процесі відтворення нерідко зближуються з анекдотами. Знання оповідної традиції, зокрема побутових казок та анекдотів, дає можливість не тільки принагідно звертатися до них у процесі спілкування, але і створювати на їх основі «вторинні форми», наприклад, сценічні композиції. Таку насичену фольклорними елементами сценку створили учасниці ансамблю «Криниченька» О. Н. Лях та О. О. Мойсеєнко. В її основу покладено традиційний анекдотичний сюжет «Палиця вистрілила» (СУС — 1915*), що дозволяє динамічно розгорнути сценічну дію, наповнити її гумором.

Таким чином, прозові твори, як і пісенні, заново починають жити у художній самодіяльності. Проте поряд з «вторинними» формами функціонування фольклору пісні і проза продовжують існувати і у природній, спонтанній формі. За досить обмежений час експедиційного відвідування нам не вдалося відшукати казкарів, проте було зафіксовано окремі зразки усних оповідань. Зроблено також ряд спостережень над повторними відтвореннями текстів спогадів учасників подій, а також над усними оповіданнями, що є вербальною репродукцією таких спогадів іншим оповідачем.

О. Ю. БРИЦИНА

Київ

ПІСНІ ЛАЗАРЯ ШПИНАЯ

подарем на землі. Збувалася мрія Кармалюкова...

Під час громадянської війни Шпинай партизанів, ходив з побратимами на німців та гайдамаків, у бригаді Котовського очолював взвод. Довелося йому захищати й рідне село від білополяків. У 20—30-і роки він навчав сільських хлопців-допризовників військової справи, відкривав хату-читальню, організовував колгосп і працював у ньому, грав і співав у сільському клубі. А десь із середини 30-х, коли йому минало п'ятдесят, почав «складати» пісні. Співав про Леніна, Котовців, колгоспне життя. Його пісні побачили світ у журналах «Український фольклор» та «Народна творчість». Інститут українського фольклору запросив Лазаря Шпиная на ряд семінарів і конференцій. У Києві він познайомився з Максимом Рильським. Навесні 1939 року під час Всеукраїнської наради кобзарів та народних поетів співаць з Поділля прийняли до Спілки письменників України.

Найбільша добірка його поетичних творів і мелодій до них з'явилася у збірці «Поети колгоспного села», що вийшла у Києві в 1940 році. Ось що писав у перед-

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4

мові до неї академік Ю. Соколов: «В цій новій поезії цікаво переплітаються впливи книжкової літератури з навиками усної народної поезії, фольклору. В нових творах, з живими відгуками їх на сучасність, звичайно, ще багато недоробленого, невідшліфованого, невмілого, але все ж таки ці ростки нової художньої культури надзвичайно показові і історично дуже цінні».

Лазар Шпинай з романтичним піднесенням зображує героїку громадянської війни, їдко, користуючись засобами народної сатири, висміює своє і чуже панство, що намагалось втримати народ у цупкій запрязі.

Він уміє наділяти своїх героїв характерною мовою, інтонацією, у такий спосіб індивідуалізуючи їх. Щодо музики його пісень, то вона також викликає інтерес. Аналізуючи твори Шпинай, музикознавець М. Гайдай писав: «В особі Шпинай вдало з'єдналися поетичні й музичні здібності. Не можна не відзначити, що мелодії, які створив і продовжує створювати Шпинай, майже всі виникли з елементів народної пісні. У нього немає буквальних запозичень, мелодія своя, «але джерелом їй служить рідна народна пісня»¹.

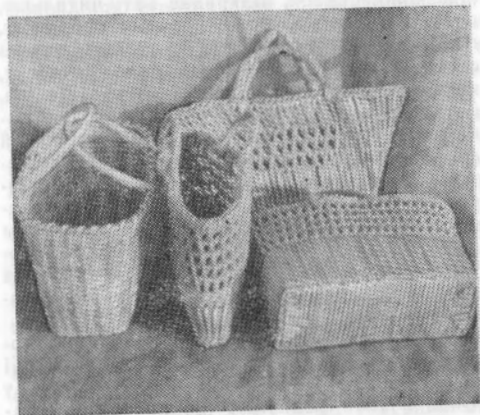
¹ Поети колгоспного села. — К.: 1940. — С. 125.

У роки Великої Вітчизняної війни народний пісняр, уже літня людина, через сина Григорія був зв'язаний з партизанами і, як розповідають односельці, складав спрямовані проти окупантів віршовані гуморески. Після війни і аж до смерті у 1964 році він підтримував зв'язок з ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, побував на кількох наукових конференціях. Його твори і записані від нього зразки усної народної творчості були опубліковані у збірниках «Народні співці Радянської України» (1955 р.), «Народ про Кармалюка» (1961 р.), «Народ славить Леніна і партію» (1968 р.), «Народні оповідання» (1983 р.).

«Вельмишановному Лазареві Созоновичу Шпинаю — колгоспному поетові — від автора», — так підписав свою книжку Максим Тадейович Рильський, даруючи її ще до війни кармалюковому нащадкові, який співав нових пісень, таких не подібних за змістом до овіяних трагізмом рядків співанки про народного месника «Повернувся я з Сибіру». В особі Лазаря Шпинай М. Т. Рильський вітав нову людину радянського села, працелюба і співця життя людей праці.

А. М. ПОДОЛИННИЙ

Вінниця



Кошики з Полтавської, Львівської, Вінницької та Одеської обл.
Плетіння з лози та рогозу.
Кінець 1970-х рр.

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4

БІЛЯШІВСЬКИЙ Б. М., заступник голови правління Українського республіканського відділення Радянського фонду культури.

БОНДАРЧИК В. К., член-кореспондент АН БРСР, доктор історичних наук, зав. відділом етнографії Інституту мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР, автор праць «Я. Никифоровський. Очерки жизни и деятельности» (у співавторстві, 1960), «История белорусской этнографии» (1970), «Белорусская этнография и фольклор в трудах славянских ученых эпохи романтизма» (у співавторстві, 1973).

ЖИВКОВ Т. І., доктор філологічних наук, директор Інституту фольклору Болгарської академії наук, автор праць «Антифашистски фолклор» (1970), «Народ и песен» (1977), «Съвременност и фолклор» (1980) та ін.

КАСПЕРОВИЧ Г. І., кандидат історичних наук, науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, етнографії та фольклору АН БРСР, автор праці «Миграция населения в городах и этнические процессы» (1985).

КИРЧІВ Р. Ф., доктор філологічних наук, зав. відділом етнографії Львівського відділення ІМФЕ, автор праць «Комедії Івана Франка» (1961), «Україніка в польських альманахах доби романтизму» (1965), «Український фольклор в польській літературі» (1971), «У творчій співдружності» (1971), «Етнографічне дослідження Бойківщини» (1978) та ін.

ЛАЩУК Ю. П., доктор мистецтвознавства, автор праць «Гуцульська кераміка» (1956), «Закарпатська народна кераміка» (1960), «Косівська кераміка» (1966), «Українські гончарі» (1968) та ін.

ПАЩЕНКО Є. М., кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праці «В. Назор и фольклоризм в хорватской литературе» (1983) та ін.

ПРАВДЮК О. А., доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Ладові основи української народної музики» (1961), «Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України» (1966), «Кобзар Єгор Мовчан» (1966), «Роменський кобзар Євген Адамцевич» (1971), «Українська музична фольклористика» (1978), «Методика записування фольклору» (1981), «Міжнародні зв'язки в музичному фольклорі» (1982), упорядник збірок «Весілля. В 2-х кн.» (у співавторстві), «Рекрутські солдатські пісні» (1974) (у співавторстві), «Народні пісні на слова Тараса Шевченка» (1961), «Пісні Великого Кобзаря» (1964), «Плавай, плавай, лебедоньку» (1981, 1984), «Народні пісні в записках Платона Майбороди» (1986) та ін.

ПУЦКО В. Г., науковий співробітник Калузького обласного художнього музею, автор близько 200 статей з питань мистецтва Київської Русі.

ФЕДУРУК О. К., кандидат мистецтвознавства, завідувач сектором мистецтва соціалістичних країн Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Мистецтво, народжене соціалізмом. Самодіяльне, образотворче і декоративно-прикладне мистецтво» (1976), «Джерела культурних взаємин. Україна в творчості польських художників другої половини ХІХ — поч. ХХ ст.» (1976), «Бесіди про мистецтво» (1983), «Зарубіжне мистецтво» (у співавторстві, 1980) та ін.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1, 4 с. — Л. Г. Мрачківська. Чубарочка. Павочка. Папір, гуаш. Київ. 1986. Фоторепродукції В. С. Полюха. НА ТИТУЛІ: Г. Ф. Грабовська. Рушник. Фрагмент. Полотно, вишивка. Черкаси, 1986. У РУБРИКАХ: Зразки орнаментів сучасної української народної вишивки. 1980-і рр.

Нар. творчість та етнографія, 1987, № 4

НАВСТРЕЧУ 70-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ. 3. Правдюк А. А. Особенности развития советского народно-песенного творчества. 15. Бондарчик В. К., Касперович Г. И. Урбанизация и человеческий фактор. В ЕДИНЕНИИ С БРАТСКИМИ КУЛЬТУРАМИ. 22. Живков Т. И. Проблемы болгарского фольклора и фольклористики. К 150-ЛЕТИЮ ВЫХОДА В СВЕТ «РУСАЛКИ ДНІСТРОВОЇ». 28. Курчів Р. Ф. Вопросы этнографии и фольклора в народоведческой концепции «Руської трійці». ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. 39. Биляшиевский Б. Н., Лашчук Ю. Ф. Киевское кустарное общество. 44. Пуцко В. Г. Киевский светский рельеф XI в. 49. Пащенко Е. Н. Фольклорные сборники Вука Караджича и сравнительное изучение украинских дум и сербо-хорватских юнацких песен. 56. Федорук А. К. Графические листы Мюнца об Украине. ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ. 61. Давыдова О. М. Народные мелодии в балете М. А. Скорульского «Лесная песня». ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. 66. Зубенко М. В. Тематическая направленность ежеквартальника «Памятники Украины». 69. Ляшенко И. Ф. Художественные потребности как стимул развития творчества. 70. Наулко В. И. Аналитическое исследование о национальных отношениях в зарубежных странах. ХРОНИКА. 72. Жоголь Л. Е. Работы молодых художников на республиканской выставке. 73. Шербак И. М. Республиканский семинар по вопросам резьбы. 74. Басанец Т. В. Семинар мастеров монументальной скульптуры в Буше. 75. Шморгун Е. И. Работы народных мастеров Ровенщины. 78. Булгакова Л. П. Вышивки Тернопольщины. 79. В. А. Шмитовские научные чтения. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ.

IN THIS ISSUE

ON THE 70th ANNIVERSARY OF THE GREAT OCTOBER. 3. Pravdyuk O. A. Peculiarities of Development of Soviet Folk-Song Creative Activity. 15. Bondarchik V. K., Kasperovich H. I. Urbanization and Human Factor. IN THE UNITY WITH FRATERNAL REPUBLICS. 22. Zhiokov T. I. Problems of Bulgarian Folk-Lore and Folk-Lore Science. On the 150th Anniversary of "Rusalka Dnistrovaya" Publication. 28. Kurchiv R. F. Problems of Ethnography and Folk-Lore in the Ethnological Conception of "Russian Trinity". FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 39. Bilyashivsky B. M., Lashchuk Yu. N. Kiev Domestic Society. 44. Putsko V. G. Kiev Secular Relief of the 11th Century. 49. Pashchenko E. M. Folk-Lore Collections of Vuk Karadzich and Comparative Study of Ukrainian Ballads and Serbo-Croatian Youthful Songs. 56. Fedoruk O. K. Graphical Myuntz Leafs About the Ukraine. TRIBUNE OF THE YOUNG RESEARCHER. 61. Davydova O. M. Folk Melodies in the "Lesnaya Pesnya" ("Forest Song") Ballet by M. A. Skorutsky. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 66. Zubenko M. V. Thematic Trend of the "Monuments of Ukraine" Quarterly. 69. Lyashenko I. F. Artistic Needs as an Incentive to Develop Creative Activities. 70. Naulko V. I. Analytical Investigation About National Relations in Foreign Countries. NEWS ITEMS. 72. Zhogol L. E. Works of Young Artists at the Republican Exhibition. 73. Shcherbak I. M. Republican Seminar Concerning Carving. 74. Basanets T. V. Seminar of Masters of Monumental Sculpture in Bush. 75. Shmorgun E. I. Works of Folk Craftsmen from the Rovno Area. 78. Bulgakova L. P. Embroideries of Masters from the Ternopol Area. 79. V. A. Shmit Scientific Readings. FROM OUR MALL.



М. І. Стратілат.
Літо. Гравюра.
Київ. 1985.

Науковий редактор С. Д. Зубков
Редактори відділів І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак
Художні редактори М. І. Стратілат, А. С. Заець
Технічний редактор Л. Б. Молдаваська
Коректор Г. С. Божок

Здано до набору 10.06.87 г. Підп. до друку 13.07.87. Формат 70×108/16. Папір друк № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 12,13. Обл.-вид. арк. 11,31+0,30 вкл.=11,61. Тираж 4615 пр. Зам. 0-87.

Журнальне виробництво РВО «Поліграфкнига», 252030, Київ 30, вул. Леніна, 19

«Народное творчество и этнография», № 4(206), июль—август, 1987. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского АН УССР и Министерства культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выход 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001, ул. Кирова, 4. Журнальное производство РПО «Поліграфкнига», 252030, Киев-30, ул. Леніна, 19

11^a - 152



НАУКОВА ДУМКА