



Фрагмент гуцульського весілля
у виконанні фольклорно-етнографічного ансамблю
с. Підзахаричів Путильського р-ну Чернівецької обл.
Фото. 1988.



НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№ 5 (213) 1988

вересень-жовтень

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

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

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

3 Нові обрії радянської науки і культури (передова)

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

13 Чепелик В. В. Харківський осередок творців народного стилю в архітектурі
21 Хай М. Й. Музичні інструменти бойків
29 Беленкова І. Я. Фольклористична діяльність О. І. Стеблянка
35 Охріменко П. П. Перекази та легенди про місце останньої битви Северина Наливайка

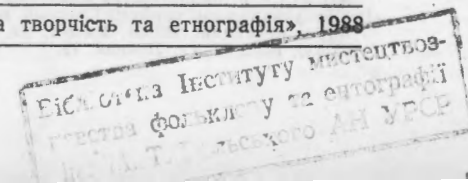
ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

40 Розуменко Ю. Г. Етнографічна діяльність П. З. Рябкова
43 Щербак І. М. Повернути красу людям
46 Кожолянюк Я. І. Традиційний народний одяг українців північної Буковини

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

52 Барабан Л. І. Народні театри Києва

© Видавництво «Наукова думка», «Народна творчість та етнографія», 1988



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

56 Недашківська Г. Ф. Корали в народному вбранні
58 Пархоменко І. В. Зразок гаптованої вишивки XVI ст.

НАРИСИ, ЕТЮДИ

61 Скуратівський В. Т. Скільки століть кусту?

З КОЛЕКЦІЙ, ФОНДІВ, РІДКІСНИХ ВИДАНЬ

65 Борисенко В. К. Етнографічна спадщина художника Ю. Ю. Павловича
70 Грицик М. І. Архівні матеріали фольклориста Мелітона Бучинського

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

74 Єфремова Л. О. Видання творів видатного вченого
75 Пазяк Н. М. Праці про фольклор Великої Вітчизняної війни
77 Степовик Д. В. Школа пошуку
81 Станкевич М. Є. Самобуття пластика Антона Штепи

ХРОНІКА

83 Вергій О. І. Відзначення ювілею кобзаря Єгора Мовчана
86 Колодило Т. І., Рибак І. В. Наукова конференція, присвячена Устиму Кармалюку

З НАШОЇ ПОШТИ

88 Грицай С. Я. Октави Голосієва
89 Ткаченко Г. К. Спогад про Єгора Мовчана
91 Грузинська Л. М., Попович О. О. Фольклорно-етнографічні матеріали в музеї
Юрія Федьковича
92 Хома В. І. Вчитель Каменяр
93 Лісничий К. Л. На батьківщині М. Номиса

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

О. Г. КОСТЮК
(головний редактор)
Л. Ф. АРТЮХ,
В. Б. ВРУБЛЕВСЬКА,
Ю. Г. ГОШКО,
С. Й. ГРИЦА,
П. П. КОНОНЕНКО,
А. О. ЛЕОНОВА,
М. І. МОЗДИР,

С. М. МУЗИЧЕНКО
(відповідальний секретар),
М. М. ПАЗЯК
(заступник головного редактора),
Б. В. ПОПОВ
(заступник головного редактора),
О. М. РОСІНСЬКИЙ,
М. М. СКОРИК,
О. К. ФЕДУРОК,
В. А. ЮЗВЕНКО

Адреса редакції:

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

Науковий редактор О. Г. Костюк
Редактори відділів І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак
Художні редактори М. І. Стратілат, А. С. Заець
Технічний редактор Н. Є. Любич
Коректор М. М. Кацун

Здано до набору 10.08.88. Підп. до друку 13.09.88. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-від. 12,13. Обл.-вид. арк. 11,18+вкл. 0,30=11,48. Тираж 4100 пр. Зам. 0-115. Ціна 90 к.

Журнальне виробництво РВО «Поліграфкнига», 252030, Київ-30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 5 (213), сентябрь — октябрь, 1988. Научно-популярный журнал Института искусствознания, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР и Министерства культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Главный редактор А. Г. Костюк. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001, Киев-1, ул. Кирова, 4. Журнальное производство РПО «Поліграфкнига», 252030, Киев-30, ул. Леніна, 19.



НАУКА
І СУЧАСНІСТЬ

НОВІ ОБРІЇ РАДЯНСЬКОЇ НАУКИ І КУЛЬТУРИ

Час ставить перед суспільствознавчими науками завдання осмислення революційних зрушень, що відбуваються в нашій країні. Рішення XXVII з'їзду КПРС заклали теоретичну і практичну базу перебудови, наша Комуністична партія націлює на діалектику нового мислення: «...вихідне завдання перебудови, її обов'язкова умова і запорука її успіху в тому, щоб розбудити людину, зробити її по-справжньому активною і заінтересованою, домогтися того, щоб кожен відчував себе господарем країни, свого підприємства чи установи, свого інституту»¹ — ці слова з книги М. С. Горбачова «Перебудова і нове мислення для нашої країни і для всього світу» примушують задуматись своєю конкретною орієнтацією. Вони дають кожному імпульси творчої снаги і достатньо запалу для відчуття, що засади перебудови в революційності та єдності мислення й діяння. З новою силою ці ідеї прозвучали з трибуни липневого Пленуму ЦК КПРС (1988 р.), який розглянув питання «Про практичну роботу по реалізації рішень XIX Всесоюзної партійної конференції».

Перебудова — час кардинальних змін, продовження в нових історичних умовах цілей Великого Жовтня та ідеалів соціалізму. Країна живе в епоху відродження революційної істини, після застійного самозаспокоєння й самовихвалювання, і наш історичний час вимагає об'єктивного аналізу етапу практичних діянь по всіх корінних проблемах. Питання поставлені прямо і безкомпромісно: «Якими є перші підсумки перебудови, що треба зробити, щоб усунути перешкоди, які стоять на її шляху, дати новий могутній імпульс?». Ці питання висувують перед колективом Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР завдання дальшої розробки досліджень, спрямованих на підвищення ефективності роботи по ідейному та моральному вихованню трудящих республіки, збільшення внеску представлених нашим інститутом наук у вирішення актуальних проблем ідеологічної роботи і культурного будівництва, на дальшу поглиблену розробку проблем теорії та історії професіонального мистецтва і народної творчості, матеріальної і духовної культури народу.

Як справедливо підкреслювалося на XIX партконференції, нам потрібен механізм зіставлення поглядів, критики і самокритики — це ті рушійні сили, що допоможуть позбутися звичних стереотипів і наукових схем, активно націлитися на вектор перебудови. Справедливій претензії суспільства до вчених-суспільствознавців, які перед ним у великому боргу. Новий морально-політичний клімат, демократизація

¹ Горбачов М. С. Перебудова і нове мислення для нашої країни і для всього світу.—К., 1988.—С. 23—24.

і гласність створюють сприятливі умови для розвитку суспільних наук. Складні питання духовного життя країни вимагають кардинально нових поглядів та наукових ідей.

В журналі «Коммунист» наголошувалося, що завдання перебудови актуалізують проблему розвитку суспільної свідомості. Вона «видніє у двох взаємопов'язаних напрямках. По-перше, на шляху підвищення «якості свідомості», підняття її на новий рівень наукової строгості, освіти і загальної культури, інформованості і кругозору. По-друге, через перетворення знань у переконання, а переконань — у вчинки і дії людей»². Провідна роль у цьому сходженні належить репрезентованим в інституті наукам.

Прийняті на XXVII з'їзді партії рішення підірвали фортецю догматизму, дали ключі для вибору стратегії і тактики, вчать постійно й вміло керуватися вченням марксизму-ленінізму, ставлять завдання оновлення соціалізму в цілому, а не його окремих фрагментів. Партійна всесоюзна конференція поставила нас перед необхідністю ідеологічного, методологічного, морального прориву, такого, де людська особистість буде поставлена в реальну систему її суспільних зв'язків. З особливою гостротою відбуваються процеси перебудови в галузі культури. Але все ж відчуваємо, що її можливості використовуються ще не повною мірою.

Культура відіграє велику роль у вихованні радянських людей. Особливо важливими залишаються проблеми реального побутування творів, їх максимального впливу на глядача, слухача, на їх естетичний смак і свідомість. В умовах, коли створюється всесоюзна програма по естетичному вихованню, слід постійно, на науково-вивчених засадах динамізувати це спілкування, забезпечувати вплив мистецтва на життя суспільства, сприяти формуванню естетичних смаків у вищій і середній школі. Інститут координує наукову діяльність з багатьма вузами, науковими центрами, творчими спілками, товариствами, організаціями, з театрами і музеями. Усі разом, без метушні і галасу повинні постійно дбати, щоб не загублювалися джерела національної культури, дбати про її престижний рівень. Наші вимоги до неї мають зростати, а не заспокоюватися на занижених компромісних оцінках і судженнях.

Художня культура — категорія історично зумовлена. Чи не тому останнім часом багато думаємо про неї, порівнюємо її з художньою пам'яттю, совістю народу? Чи не тому вболіваємо за неї, так полемічно і запально прагнемо поставити одразу, без зволікань усі крапки над «і», розставити необхідні наголоси? Закликаємо видати все, що вилежувалося — рукописні праці Д. Яворницького, фольклорні й етнографічні записи П. Чубинського, В. Гнатюка, П. Куліша, мистецтвознавчі розвідки Г. Павлуцького, О. Новицького, Д. Шербаківського, І. Свенціцького, Ф. Ернста, щоденники О. Мурашка, М. Самокиша, відшукані твори М. Березовського чи Ф. Якименка. Слід освітити променями наукової істини, явити на денне світло численні скарби з музейних сховищ, рукописних фондів, архівів, бібліотек, приватних збірок. Межі знань сьогодні і ширшають, і глибшають. Ритми вчорашньої доби у пізнанні, пропаганді й популяризації художньої культури нікого сьогодні не задовольняють. І кожен усвідомлює вагу своїх моральних вчинків, розуміє необхідність їх адекватності атмосфері суспільного очищення, підвищеної відповідальності за духовний клімат країни, вдумливе естетичне виховання людей. Особливу відповідальність мусить відчувати науковий колектив Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

Останнім часом увага громадськості до питань художньої культури посилилася. В пресі спалахують дискусії про різноманітні сфери її діяння, вплив і втрачені на сьогодні, подекуди вже загублені ду-

ховні вартості, що вимагають реконструкції або реставрації, нового осмислення і прочитання. В листах, звернених до редакції, до колективу, висловлюються різні пропозиції, надсилаються рекомендації з приводу тих чи інших проблем художньої культури або естетичного виховання. Пригадуємо слушні пропозиції і про необхідність розгортання в Інституті збирацької діяльності на ниві народної культури, зокрема фольклору, і про потребу оновлення роботи з рукописними скарбами народної творчості, що зберігаються у наших фондах, і про поглиблене вивчення історії мистецтва та музичної фольклористики. Наукові плани Інституту скеровані на системне дослідження української художньої культури, на висвітлення основних параметрів її історичного побутування.

Свого часу на Україні була створена шеститомна «Історія українського мистецтва». Минуло двадцятиріччя від часу завершення роботи над фундаментальним дослідженням, і стала відчутною загальна потреба, необхідність організації вчених для узагальнення мистецької практики українського народу в світлі нових наукових знань і поглядів, відповідно до потреб нинішньої доби. Виникла потреба аналізу всіх пам'яток мистецтва, поглибленого вивчення творчості багатьох майстрів, а також періодів, видів, стилів і жанрів. Отже, на черзі робота над новою багатотомною історією українського мистецтва як частки на шляху пізнання української культури. Потрібен ретельний аналіз багатьох явищ і фактів, починаючи з Київської Русі. Важливим є визначення основних закономірностей розвитку мистецтв, виявлення механізмів єднання близькості, гуманістичної спрямованості культур, висвітлення чинників художньої спільності, що братали народи на зорі суспільних формацій. Причому найяскравіше це проявлялося в мистецтві, що разом з архітектурою унаслідок причинні зв'язки формування естетичного середовища.

Дослідники декоративно-прикладного і народного мистецтва разом з колегами Львівського відділення інституту підготували і здали до видавництва тритомну «Історію українського декоративно-прикладного і народного мистецтва». Немає потреби доводити, скільки користі принесе це фундаментальне дослідження і тим, хто вивчає народне мистецтво, і численним його шанувальникам. Генезис і розвиток багатьох його видів — ткацтва, вишивки, різьблення, кераміки, гутного скла, художнього лиття, металу тощо постають у вимірі їх еволюції, взаємозв'язку з побутом і життям людини. Після львівських «Нарисів історії декоративного мистецтва», що були видані багато років тому, це перша узагальнююча праця, що аналітично підсумовує розвиток важливої культурної галузі народу.

Значення декоративно-прикладного мистецтва в сучасному житті важко переоцінити. Воно надзвичайно популярне і шановане в народі. Ось чому в процесі підготовки над історією стало відчутною необхідність поновлення діяльності училища прикладного мистецтва в Києві. Історія невіддільна від практики — це компоненти одного цілого. Нині в порівнянні з довоєнним часом спостерігаємо звуження в республіці сітки навчальних закладів декоративного мистецтва — і це при гаслах засвоєння народних традицій більшості регіонів України, розширення стилістичного діапазону та асортименту багатьох підприємств художнього промислу. Згадаймо великі світового значення традиції Параски Власенко, Марії Приймаченко, Надії Білокінь, Якова і Якіма Герасименків, Івана Гончара, Федора Олексієнка, Поліни Глущенко, Марфи Тимченко, Віри і Галини Павленків — і тоді стане зрозумілою турбота авторів «Історії українського декоративно-прикладного і народного мистецтва». Училище прикладного мистецтва в Києві потрібне — воно продиктоване самим життям. До речі, про все це справедливо писала газета «Правда України», виніс окрему ухвалу VII з'їзд художників СРСР, розглядалося це питання на VIII з'їзді художників України. Як бачимо, нагальні питання сучасності невід'ємні від минулого, вони пов'язані з нашими думками і турботами про

² Яковлев А. Достижение качественно нового состояния советского общества и общественные науки // Коммунист, 1987, № 5.— С. 19.

майбутнє українського декоративного та народного мистецтва. То ж нас не може не хвилювати, чи надалі воно оберігатиме і розвиватиме кращі традиції народу, демократичні тенденції культури, чи буде надалі носієм народно-етичних ідеалів в індустріальному суспільстві.

Вже кілька років група науковців відділу образотворчого мистецтва Інституту разом з Державним музеєм ім. Т. Г. Шевченка готує нове видання «Мистецька спадщина Тараса Шевченка», яке разом з «Літературною спадщиною» (її паралельно запланував Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР) стане дарунком для увічнення пам'яті геніального Кобзаря. Шевченко-художник — так само гордість української культури, як і Шевченко-поет, мислитель. Давайте ще раз вдумаємось у сказане ним: «Быть хорошим гравером, значит быть распространителем прекрасного и поучительного в обществе. Значит быть распространителем света истины. Значит быть полезным людям... Прекраснейшее, благороднейшее призвание гравера. Сколько изящнейших произведений, доступных только богачам, копилось бы в мрачных галереях без твоего чудотворного резца?»³ — хіба не відчуваемо солодкою для нас правди слів Художника і Поета?! Хіба думаємо інакше, формуючи програму естетичного виховання людей, виявляючи специфіку взаємин між духовним виробництвом і споживанням мистецтва?!

Або інша важлива ділянка — апробація мистецької цінності всіх архітектурно-художніх пам'яток на території України від найдавнішої сивини аж до наших днів. Це не на рік, а на цілі десятиліття — копітка, ретельна праця над 27-томним «Зводом пам'яток історії і культури Української РСР», яку координують різні наукові установи й колективи. І в процесі праці над томами великої серії часто-густо йдеться не лише про наукову фіксацію конкретної одиниці, а про збереження її для нащадків, реставрацію, відновлення вже втраченого, рятування від недбайливої руки, консервацію цілості, забезпечення впливу системи культури.

Не все гаразд у нас з дослідженням історії українського радянського мистецтва. Сучасний художній процес не може бути ані розвинений гармонійно, ані об'єктивно оцінений без ґрунтового розуміння мистецької спадщини минулого. На Україні відбувається переоцінка поглядів на творчість майстрів 20—30-х років (їх художній злет яскраво відбили ретроспективна виставка до 70-річчя Радянської України, а також виставки «Михайло Бойчук і його школа» у Спільці художників України, Оксани Павленко у Фонді культури України). Мистецька практика бойчукістів, навмисно спотворена, викривлялася або зазнавала нищівної критики творчість художників М. Бойчука, О. Павленко, В. Седляра, І. Падалки, замовчувалися О. Богомазов, В. Кричевський, О. Архипенко та інші. Згадаймо, що саме на Україні виникли перші твори монументального живопису і досвід Михайла Бойчука та його учнів відіграв велику роль у розвитку монументальних розписів та й загалом Ленінського плану монументальної пропаганди. Весь світ шанує нашого земляка киянина Олександра Архипенка, чия пластика справила великий вплив на розвиток світової скульптури. А в Києві навіть немає вулиці його імені.

Не пишеться історія культури скороспішно, не твориться вона ані за наказами, ані за примхами окремих «кавалеристів», любителів розмахувати «естетичними шаблями». Вона має бути об'єктивною, з гострими кутами і спадами горизонтальних рівнів. На те вона історія, щоб стати духовним підмурівком, а не місцем, яке приховує порожнечу. Ось чому сьогодні нарізана потреба консолідації сил для підготовки «Історії українського радянського мистецтва». Кожен з нас з почуттям глибокого обов'язку розуміє: не все ще зроблено для підготовки такої капітальної праці, як історія українського радянського мистецтва.

Симптоматично, що, закриваючи другий Пленум Правління Спільки художників СРСР, її новий голова монументаліст А. В. Васнецов присвятив заключну доповідь тактиці й стратегії розвитку мистецтва, його життєствердним і людським перспективам. З почуттям відповідальності він говорив про потребу створення такої концепції культури, яка адекватна до нових уявлень про ціннісні орієнтири і стверджує відповідальність митця перед суспільством. Звідси підвищені вимоги до мистецтвознавства і художньої критики, що мають оживляти сучасну практику новими естетичними ідеями та думками. В світлі нових вимог слід переглянути панораму «Історії радянського мистецтва», теорію розвитку стилів і напрямів, нових моделей художнього мислення, що не відірвані від мистецької практики і потреб реальної доби соціалізму кінця 80-х років, і не плентаються в мистецтвознавчих теоріях кінця 50-х років.

Нові підвищені вимоги, що стоять перед українським радянським мистецтвознавством, вимагають уважного вивчення першоджерельної літератури. Отже, виникає необхідність концентрації уваги мистецтвознавців республіки на підготовку серії праць умовно названих «Бібліотека українського мистецтва», що сконцентрують документи і матеріали про життя і творчість провідних українських митців та істориків мистецтва. Це видання про видатних українських художників, композиторів, театральних і кінодіячів минулого і сучасності, де ґрунтовно використовуються джерелознавча література, архівні матеріали та інші документальні дані.

Аналогічна серія «Бібліотека українського фольклору» має своєю метою пропаганду народної творчості, її скарбів. Виникає настійна потреба оновлення репертуарів народних і професіональних художніх колективів народнописаними текстами і мелодіями, що живуть у пам'яті народу протягом ряду століть, становлячи золоту скарбницю народної культури. Цій меті має послужити «Бібліотека українського фольклору», до якої ввійдуть кращі зразки основних жанрів народної творчості. Джерельною базою цього видання стане багатотомне наукове видання «Українська народна творчість» у 50 книгах, а також нові експедиційні матеріали, зібрані в останні десятиліття і не включені до томів попереднього видання.

Музикознавці Інституту здійснили спробу простежити розвиток музичного мистецтва України від найдавніших часів до наших днів. Підготовлена ними шеститомна «Історія музичного мистецтва», яка сьогодні перебуває у видавництві, думаємо, — перше серйозне багатотомне дослідження української музики з необхідною повнотою знань, що відповідають сучасному рівню мистецтвознавчого мислення. Театрознавці Інституту в співдружності з колегами інших вузів та установ готують тритомну «Історію українського радянського театру».

Пригадуємо ті минулі роки, коли покоління етнографів завершило велику працю «Українці», що підсумувала наукові знання про український народ. Вольовим рішенням підготовка в світ цієї праці в 1972 р. була припинена. З того часу в Інституті виросло нове покоління етнографів. Слід повернутися до видання колективної монографії, але необхідно пам'ятати, що дослідження важливої проблеми маємо здійснювати науково глибше, об'єктивніше, системніше. Робота напружена і складається з ряду збірних праць про окремі етнорегіони — Гуцульщину, Бойківщину, Полісся, Поділля, Наддніпрянщину, Гаврію тощо, які стануть передумовою для цілісного висвітлення важливої проблеми про походження і розвиток українського народу. Сьогодні у видавництві знаходиться надзвичайна цінна і складна за виконанням праця — перший випуск серії «Українського атласу» під назвою «Житло». Готуються до здачі наступні випуски — «Землеробська техніка», «Український одяг».

Так само фольклористи зацікавлені у завершенні багатотомного видання серії «Українська народна творчість». Продовжується вивчення народної творчості українців, які живуть на території РРФСР.

³ Шевченко Т. Г. Повне збір. творів.—Т. 5.—С. 32.

Це унікальне видання готується спільно з Сибірським відділенням АН СРСР.

На часі активізація досліджень з музичної фольклористики, зокрема зараз, коли активізується підготовка тритомного видання народних дум, пісенної творчості українського народу. Як один з аспектів історії культури, музична фольклористика в світлі вимог сучасної етномузикології повинна вивчатися у комплексі з усіма народознавчими дисциплінами. Тут важливим виглядає не лише видання спадщини таких авторитетів, як Ф. Колесса чи К. Квітка, але й висвітлення проблем фольклорної типології, соціології, психології, вивчення історичного розвитку музичної фольклористики. Не меншої уваги заслуговує наша діяльність у галузі розшифрування наявних у рукописних фондах Інституту мелодій. Та, на жаль, існуюча техніка морально застаріла, не відповідає запитам навіть вчорашнього дня.

Відкритий лист діячів культури України до Верховної Ради УРСР, Ради Міністрів УРСР, Міністерства культури УРСР, Міністерства освіти УРСР, громадськості республіки, опублікований в газеті «Літературна Україна» як проблемна стаття «Народне мистецтво в культурі народу», був обговорений на засіданні Вченої Ради Інституту. Відомі письменники, художники, композитори, діячі театралного і кіномистецтва, народні майстри порушили важливе питання стосовно дальшого розвитку національної культури. «Ми пропонуємо організувати похід суспільства за духовне оновлення, — підкреслювалося у Листі. — За створення середовища духовного спілкування людей, заснованого на традиціях поваги до звичаїв народу, мистецтва, ремесел, легенд, подвигів предків. За відновлення перерваних зв'язків часів і поколінь, живих ниток історії. У цьому рятунок духовності сучасної людини, яка має поверхове уявлення про історію і культуру свого народу. Не можна любити і пишатися тим, чого не знаєш»⁴.

У даному Листі, сповненому слушної тривоги і заклопотаності сучасним станом розвитку народної культури і мистецтва, йшлося і про виховання людей на основі традицій, і про реставрацію пам'яток архітектури, і про створення нових музеїв. Мережа існуючих, особливо художніх, на Україні значно менша, ніж у багатьох інших братніх республіках і соціалістичних країнах. Чимало з них у селах і малих містах існують лише формально.

Питання створення Товариства народних майстрів України протягом останніх років неодноразово порушувалося науково-художньою громадськістю, яка занепокоєна кризовим станом традиційного народного мистецтва, зокрема, невиконанням основних завдань, висунутих постановами ЦК КПРС «Про народні художні промисли» (1974) і ЦК Компартії України і Ради Міністрів СРСР від 25 березня 1975 р. Слушно критикована низька ефективність багатьох організованих раніше псевдодобровільних товариств зобов'язує ретельно проаналізувати напрями, методи й форми роботи, оптимальні в умовах перебудови для даного Товариства. Чекають розв'язання питання перерозподілу функцій між новим Товариством та існуючими підрозділами Міністерств, творчих спілок і громадських організацій, покликаних за своїм статусом піклуватися про розвиток народного мистецтва; реального забезпечення його членів матеріалами та інструментами в умовах їх постійного браку навіть для професіоналів; можливостей видавничої, пропагандистської діяльності Товариства в умовах звичного дефіциту паперу та поліграфічних потужностей; забезпечення його кваліфікованими кадрами, нестача яких гостро відчувається в республіці, та ряд інших.

Складні проблеми стоять сьогодні перед українською фольклористикою. За 70 радянських років ми не наблизилися за кількістю до половини фольклорних (наукових і популярних) видань, здійснених у до- радянський час. Про стан справи красномовно свідчить такий факт:

⁴ Літ. Україна, 1988, 14 черв.

Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка у Львові за час свого існування видало понад 800 томів наукової народознавчої (фольклорної, етнографічної, історичної та ін.) літератури. У науковому осередку Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР досі не створено відділу фольклористики.

Розгорнута в 20-х роках робота по збиранню, систематизації, виданню і вивченню фольклору була обірвана в 30—40-х роках. Започатковане М. Т. Рильським багатотомне видання української народної творчості рухається вкрай повільно через відсутність видавничих лімітів і буде завершено лише в середині наступного десятиліття.

Варто сказати, що фольклористів-науковців у кожній з прибалтійських республік більше, ніж на Україні, хоча населення нашої республіки перевищує в 20 разів. У країнах соціалістичної співдружності в системі академії наук створено Інститути фольклору.

Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР розроблена Програма щодо дальшого поліпшення збирання, зберігання, видання, дослідження та популяризації фольклору і народного мистецтва загалом. Однак вона може так і залишитися на папері, доки не буде кардинально поліпшена матеріально-технічна база народознавчих осередків; організовані відповідні структурні підрозділи як в системі Академії Наук, так і в вузах, консерваторіях, училищах і забезпечення безперервності фольклорної традиції, розпочинаючи з дитячих ясел, шкіл тощо.

У рукописних фондах нашого Інституту зберігаються записи скарбів народної творчості, скомплектовані протягом більш ніж століття, що налічують понад 30000 одиниць збереження, мільйони зразків усіх видів й жанрів словесної і музичної народної творчості. Фонди кожного року поповнюються записами фольклорних експедицій та матеріалами, котрі постійно надсилають збирачі фольклору з усіх областей України. Ця багата спадщина частково використовується у виданнях зводу народної творчості в 50-ти книгах, теоретичних дослідженнях фольклору, підготовці популярних видань, пропаганді народної творчості. Проте вона реалізується ще недостатньо. Причиною цього є низький рівень систематизації цих матеріалів, погана якість записів пісень на магнітофонах, що не створює можливостей їх використати в передачах по радіо і телебаченню. Через відсутність у фондах розшифрувальників не всі музичні записи нотовані. Потребують розширення площі й самі фонди для зберігання рукописів.

З 1960 р. Інститут видає багатотомник української народної творчості (вийшли в світ 24 книги), що охоплює кращі зразки народної поезії і прози, котрі зберігаються в рукописних фондах або були опубліковані у фольклорних виданнях минулого і давно стали бібліографічною рідкістю. Через обмежені видавничі ліміти це видання стримується (щорічно видається тільки одна книга). На даний час підготовлено зібрання прислів'їв та приказок у 3-х книгах, народних соціально-побутових казок у 2-х книгах, у найближчі роки розпочнеться підготовка 5-томника позаобрядової пісенної лірики тощо.

Завершується видання серії «Народна творчість» у 15 книгах у видавництві «Дніпро», розрахованої на широкі кола читачів. Воно одержало схвальну оцінку громадськості, проте неодноразово зверталася увага спеціалістів на те, що пісенні книги тієї серії друкувались без мелодій, що збіднило їх практичне застосування.

У видавництві «Наукова думка» в наступній п'ятирічці розпочнеться видання 20-томної серії «Бібліотека українського фольклору», розрахованої на масового читача. В книгах будуть представлені найбільш художньо досконалі твори усіх жанрів народної творчості. Серія буде випускатися масовим тиражем.

Передбачається видання класичної фольклорної спадщини (на перспективу). Деякі з цих видань уже здійснено (З. Доленги-Ходаковського, братів Бодянських, С. Тобілевич, О. Марковича та Марко

Вовчок та ін.). Зараз готуються фольклорні записи Д. Яворницького, в наступні роки в «Музичній Україні» буде видана в 2-х книгах неопублікована фольклорна спадщина Миколи Лисенка. Доцільно у перспективі здійснити видання фольклорної спадщини М. Максимовича, О. Бодяньського, І. Вагилевича, М. Костомарова, П. Житецького, І. Рудченка, М. Сумцова, О. Потебні, завершити видання спадщини Ф. Колесси та ін. Проте воно може бути здійснене тільки при умові, що на ці видання буде відпущено окремий ліміт паперу. Безперечно, при їх підготовці Інститут координуватиме свою роботу з іншими інститутами гуманітарного профілю — літератури, мовознавства, історії, філологічними кафедрами вузів та консерваторій.

Передбачається видання хрестоматійних збірок «Народні пісні в записках кращих збирачів фольклору», «Народна проза в записках сучасних збирачів фольклору», проте їх реалізація, як і попередніх, також залежатиме від лімітів.

Інтерес до народної творчості постійно виявляли і виявляють діячі різних видів культури — письменники, композитори, художники та ін. З народної скарбниці вони черпають теми, ідеї, натхнення для своїх творів. Особливо помітну роль на формування їх естетичних поглядів відіграла народна творчість місць, пов'язаних з їх дитинством та юністю. Тому доцільно запланувати популярну серію «Народні пісні з батьківщини письменників» або ширше — діячів культури на зразок російських видань аналогічного призначення, як, наприклад, збірки пісень з Ясної Поляни — батьківщини Льва Толстого та ін. Їх може здійснити кілька видавництв залежно від профілю — письменників «Радянський письменник», композиторів «Музична Україна», художників — «Мистецтво». Безперечно, на цю серію теж потрібний окремий ліміт паперу. Для підготовки книг цього профілю можуть включитися і діячі культури.

«Радянська школа», «Молодь», «Веселка» повинні зосередити увагу на збірках фольклору, адресованих молодому поколінню. Видати «Сто українських пісень», як це пропонують у Листі діячі культури, безперечно, добра справа, але для молоді не менш необхідні і народні думи, балади, казки, прислів'я тощо. Тому не варто обмежуватися одною збіркою, а розробити серії, адресовані для молоді. В цьому напрямку певна робота проводиться: «Радянська школа» передбачає випустити хрестоматії з народнопоетичної творчості, «Веселка» — антології українського фольклору.

Неоціненне значення для пізнання рідного краю, патріотичного та інтернаціонального виховання мають видання збірок свого краю. Їх могли б започаткувати усі регіональні видавництва (на зразок «Фольклор Волині», «Народна творчість Донбасу») Таврії, Криму, Прикарпаття, Закарпаття, Буковини та ін. Поки що публікація таких книг здійснюється тільки видавництвом «Карпати» і рідше — «Каменярем». Популярністю користуються збірки «Пісні одного села», «Пісні матері» тощо.

Дослідження фольклору проводиться переважно фольклористами Інституту ім. М. Т. Рильського АН УРСР та викладачами-фольклористами у педінститутах, університетах і консерваторіях. Їхні зусилля слід об'єднати на створення історії українського фольклору і фольклористики, програм словесної і музичної народної творчості, підручників для вузів, хрестоматій критичних матеріалів тощо.

Створення «Республіканського музею матеріальної і духовної культури» — справа довга і важка для розв'язання, тому на першому етапі доцільно зміцнити матеріальну базу вже існуючих осередків народної культури — відділи фольклору, етнографії і народного мистецтва в Музеї народної архітектури та побуту УРСР, сприяти відродженню народних промислів у тих осередках, де вони занепадають, організувати при майстернях школи, що стануть базою для навчання нових поколінь майстрів. Музеї повинні не тільки зберігати експонати, а й всемірно сприяти відродженню культури, бути діючими.

Доцільно до цієї важливої справи привернути увагу відповідних міністерств, комітетів, товариств. Адже від них залежить відкриття кафедр фольклору — словесного і музичного — при провідних вузах республіки, як це вже давно здійснено в Російській Федерації, виділення лімітів для видань з народної творчості, мистецтва, народних промислів, підтримання народних культурних осередків.

Лист діячів культури загострює питання про необхідність створення при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР Республіканського центру пропаганди народної культури, що функціонуватиме як окремий підрозділ. В цьому центрі здійснюватиметься популяризація фольклористично-етнографічних здобутків та художньої творчості народу. З цією метою слід виділити для Інституту спеціальне приміщення, де можна розмістити експедиційні матеріали, музейні експонати та рукописні фольклорні скарби народу. Такий Центр пропаганди доцільно створити на території історико-культурного заповідника Подолу в Києві. Слід виділити ліміти паперу цільового призначення для багатотомних видань «Українська народна творчість», «Унікальні пам'ятки фольклору», спадщини визначних діячів культури, зокрема Д. Яворницького.

У процесі обговорення Листа на спеціальному засіданні Вченої Ради Інституту було висловлено ряд слушних думок і побажань. Зокрема, у виступі кандидата історичних наук Г. А. Скрипник йшлося про необхідність посилення наукового рівня існуючих музеїв, в першу чергу Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Було сказано, що в Музеї народної архітектури і побуту УРСР щорічно гинуть мистецькі пам'ятки через відсутність необхідного приміщення.

Доктор мистецтвознавства М. М. Гордійчук закликав вивчати народну творчість тих народних меншостей, які заселяють територію України.

«У 20—30-ті роки була розгалужена мережа збирачів фольклору. Інститут мав до 10000 збирачів. Сьогодні, образно кажучи, фольклористів слід записувати до Червоної книги. Немає курсу народної творчості в школах, відсутні відповідні кафедри у вузах», — з виступу доктора філологічних наук Н. С. Шумати.

«У Києві немає пам'ятника братам Тобілевичам, слід подумати про увічнення 200-річного ювілею видатного актора Щепкіна», — відзначила в своєму виступі кандидат мистецтвознавства Н. П. Єрмакова. Слід провести об'єднаний пленум правлінь творчих спілок і товариств СРСР, де порушені у Листі проблеми знайдуть ґрунтовне висвітлення.

Завідуюча відділом рукописних фондів кандидат історичних наук В. К. Борисенко сказала: «Республіканський центр пропаганди народної культури нам конче потрібний. Наші фонди щоденно поповнюються. Ось зараз до нас приїхав чуваш Е. Патмар. Його батько, чуваський фольклорист, протягом цілого життя збирав записи народної творчості. Батько заповідав синові передати до нашого Інституту записи українських пісень, створених протягом 1941—1945 років у фашистських концтаборах радянськими полоненими і людьми, яких насильно вивезли до Німеччини. Це унікальна збірка, і ми вдячні нашому чуваському другові, який виконав останню волю батька».

Кандидат мистецтвознавства Д. В. Степовик відзначив: «Конференція республіканського Товариства охорони пам'яток історії та культури, що була проведена на Закарпатті, підтримала Лист діячів культури. Слід подбати про створення музею культури Київської Русі. Це буде одним з дійових заходів Національного комітету УРСР по проведенню Всесвітнього десятиліття розвитку культури на 1988—1998 роки під егідою ЮНЕСКО».

Старший науковий співробітник кандидат мистецтвознавства В. В. Рубан сказала: «Враховуючи, що дослідження національної культури набирає в сучасних умовах особливої ваги, пов'язаної з фор-

муванням духовного потенціалу сучасності, слід створити в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР сектор української художньої культури».

Вчена Рада Інституту прийняла спеціальну ухвалу, де підкреслено, що одне з найважливіших питань, які стоять на сучасному етапі перед комплексом наших наук — естетикою, мистецтвознавством, фольклористикою, етнографією, збереження та якісно нове осмислення духовної спадщини народу в річці загальної проблеми екології культури, що особливо актуалізувалася сьогодні.

Вирішення даної проблеми якнайбільше відповідає напрямкам наукової діяльності та організаційній структурі колективу, який зможе скоординувати роботу відповідних установ та організацій республіки.

За рішенням культурної комісії ЮНЕСКО в єднанні з багатьма науковими центрами слов'янських народів Інститут приступив до складання плану-проспекту четвертого тому (відповідно до затвердженої хронології — це друга половина XIX ст.) «Нарисів культури слов'янських народів». Ця складна з точки зору методики координації восьмитомна праця об'єднує зусилля багатьох вчених-славістів Європи. Часткові підступи до такої фундаментальної праці накресливалися хоча б у виданні етнолога «Дерево в архітектурі і скульптурі слов'янських народів» або організації 15-ої пересувної виставки ЮНЕСКО репродукцій художніх творів мистецтва слов'ян «Слов'янське мистецтво і його внесок у світову художню культуру». Але погодимось: такої капітальної багатотомної праці, що запланована сьогодні, такої відповідальної наукової міжнародної програми жоден науковий колектив ще не розв'язував і в перспективі власних досліджень не передбачав. Складна це, але відповідальна справа. Гадаємо, що для успішної реалізації багатотомного видання слід організувати міжнародну наукову конференцію ЮНЕСКО. Це важливо тому, що остання «Слов'янські культури і світовий культурний процес», скликана за рішенням МАИРСК-а 1982 року в Мінську, обіймала три секції: «Слов'янські культури в давнину і в епоху середньовіччя», «Слов'янські культури Нового часу», «Слов'янські культури у XX столітті» — висновки їх роботи слід узагальнити. Методологічно цінними здаються нам думки академіка Д. Маркова, виголошені ним у Мінську, про те, що ми покликані розглядати «культуру як феномен комплексний, і вона вимагає до себе комплексного підходу. В поняття культури входять: освіта, наука, художня культура. В свою чергу, якщо візьмемо тільки художню культуру, ми бачимо в ній ряд диференційованих сфер: літературу, живопис, театр, музику, архітектуру. Ця диференціація настільки глибока, що кожна з вказаних сфер має і свою науку. Принципи комплексного виявлення культури полягають в тому, щоб бачити і її історичні типи як певні цілості і разом з тим бачити всередині їх окремі сфери, а в цих окремих сферах — художні індивідуальності, стилі, жанри і т. д.»⁵

Програма перед науковим колективом Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР напружена, але почесна. Необхідне постійне відчуття й бачення масштабних завдань, пов'язаних з розумінням потреб перебудови по вихованню радянських людей.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОВУТУ

ХАРКІВСЬКИЙ ОСЕРЕДОК ТВОРЦІВ НАРОДНОГО СТИЛЮ В АРХІТЕКТУРІ

На початку XX ст. в Харкові видатні митці й вчені самовідданою працею в галузі історії, етнографії, літератури і мистецтвознавства, живопису і графіки закладають основу формуванню новітнього східноукраїнського осередку самобутньої культури, що ґрунтувався на народних традиціях. До цієї групи діячів відносимо М. Ф. Сумцова, Д. І. Багалія, М. Д. Раєвську-Іванову, С. І. Васильківського, М. С. Самокиша, М. С. Ткаченка, М. А. Беркоса, М. М. Уварова, Х. Д. Алчевську. Значення народної творчості для цих діячів засвідчила М. Д. Раєвська-Іванова: «Малоросія має свої самобутні художні мотиви, її вишивки, тканини, гончарні вироби заслуговують не меншої уваги, ніж її пісні»¹. З усвідомленням цього провадиться велика робота в усіх галузях мистецтва, що дає можливість розпочати пошук самобутнього народного стилю в професійній архітектурі, яка вже вбирає в себе ці досягнення і відображає їх у своїх витворах — скромних чи пишних, суворо раціоналістичних або мальовничих, декоративно прикрашених, наповнених народнопісними мотивами. Певною сходинкою до цього стало проведення в 1902 році XI Археологічного з'їзду в Харкові, який звернув особливу увагу на вивчення народних мистецьких традицій. Для учасників з'їзду було влаштовано виставку творів народного мистецтва і серед них вперше в натуральному розмірі як архітектурний експонат — сільську хату, споруджену за проектом тридцятирічного архітектора і художника В. Г. Кричевського. Вивчивши під керівництвом М. Ф. Сумцова і Д. І. Багалія народні зразки, він зміг наочно відтворити опановані будівничі традиції. Після відомого будинку Г. П. Галагана і Є. І. Червинського в Лебединцях (1854—1856 рр.) був другий видатний приклад звернення до архітектурної спадщини, де в одному з об'єктів сконцентрований просторово-конструктивний будівничий досвід народу, який починав себе усвідомлювати як певна художня особистість із власним розумінням нерозривної єдності функції, конструкції і відповідної їм форми, із власною соковитою пластичною мовою архітектури.

Серед усіх світських будівель саме хата стає найбільш яскравим виявом довершеної мистецької культури народу, в ній було закодовано важливі пластично-просторові й декоративні ідеї ще ненародженої народностильової архітектури XX ст. Л. М. Жемчужников перший це відзначив, невідомо тільки чи ще в 1856 році, одразу після ознайомлення з будинком у Лебединцях, чи значно пізніше, перед 1904 роком, коли його спогади побачили світ. В них він писав: «Зразком для загальних форм будинку повинні бути хата, вона має всі дані,

¹ Яворская Н. Академия художеств и художественное образование на Украине // Русско-украинские связи в изобразительном искусстве.— К., 1956.— С. 72.

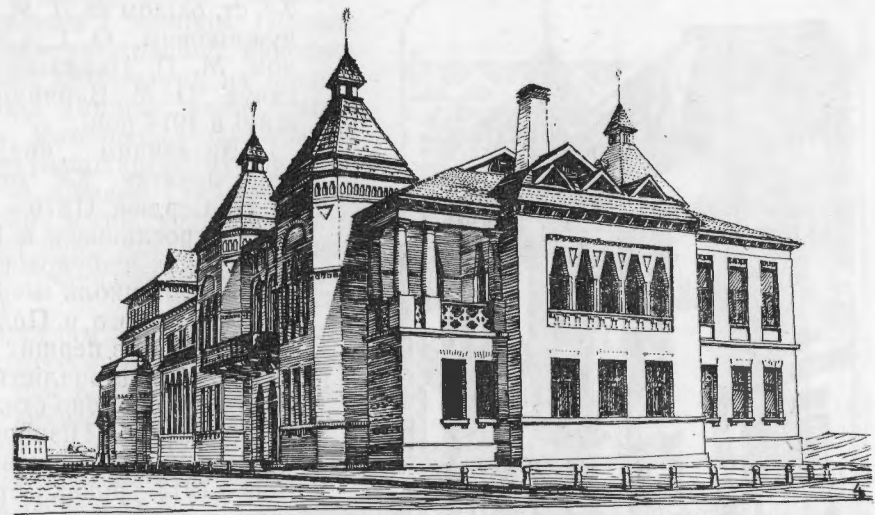
⁵ Марков Д. Ф. О некоторых методологических проблемах комплексного изучения истории культуры славянских народов // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Материалы международной конференции ЮНЕСКО.— Минск, 1985.— С. 11.



Будинок Харківської селекційної станції.
Архітектор С. Н. Сердюк. 1909—1911.
Мал. В. В. Чепелика.

в усій недоторканості...»². Як бачимо, на початку ХХ ст. це починає розуміти чимало митців, завдяки чому саме від форм хати бере початок розвиток народностильової архітектури. Проте не варто перебільшувати його значення, бо ті, хто відкрив нову сторінку будівничої історії України, глибоко усвідомлювали свій час, його вимоги, потреби і можливості. Саме це розуміння сучасності скерувало їх роботу в напрямку оновлення форм, а в ряді випадків — новаторства, насамперед функціонального конструктивного, а відтак і пластичного. Таким першим прикладом став відомий будинок Полтавського губернського земства, споруджений за проектом харківського архітектора В. Г. Кричевського в 1903—1908 роках. Ним розпочався цей напружений чотирнадцятирічний період творчого змагання, наповненого злетами, а іноді зривами. Як представник харківського мистецького середовища, В. Г. Кричевський у 1903 році приніс у Полтаву вогонь творчого натхнення і запалив, разом з О. Г. Слатіоном, мистецьке багаття полтавського осередку. Власне біля колиски новонародженого архітектурного напрямку, крім згаданих двох визначних діячів, стояв і С. І. Васильківський, і до того ж ніяк не третім, чи другим, а першим. Він стає справжнім керівником митців, які усвідомлювали високі громадянські завдання, що постали перед ними з початком ХХ ст. С. І. Васильківський гуртував навколо себе інші таланти, надихав їх і скеровував на розвиток рідного мистецтва. Так було з академіком живопису М. С. Самокишем при виконанні розписів палацу в Полтаві, архітектором Є. Н. Сердюком при проектуванні Харківської селекційної сільськогосподарської станції (1909—1913), військовим інженером О. М. Варянициним при розробці питань теорії новітнього українського архітектурного стилю, архітектором К. М. Жуковим при побудові Харківського художнього училища (1911—1913), С. П. Тимошенком при спорудженні багатьох житлових будинків, В. К. Троценком — у його архітектурних і живописних роботах і багатьма іншими. С. І. Васильківський виступав ініціатором ряду конкурсів, у процесі яких щоразу вдавалось хоч на крок посунути вперед пошуки народностильової архітектури, зокрема в Полтаві в 1903 році, при розробці проекту Харківського художнього училища (1910—1911 рр.) та інших конкурсів (1912—1916). Мистецька і громадська діяльність

² Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого.— 3-е вид.— Л., 1971.— С. 170.



Будинок зібрань у Слов'янську.
Архітектор С. Н. Сердюк. 1913—1914. Мал. В. В. Чепелика.

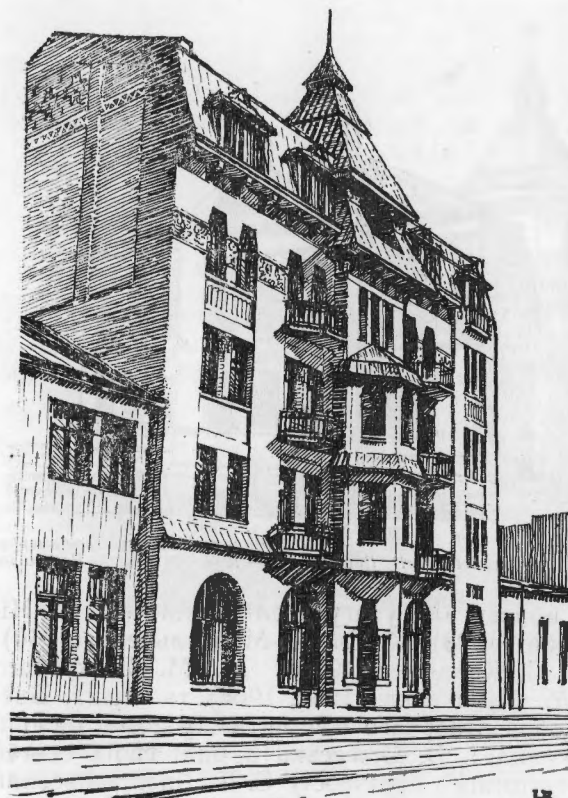
С. І. Васильківського давно привертала увагу дослідників — О. О. Ніколаєва (1927), М. Г. Бурачека (1928), К. Сліпко-Москальцева (1930), О. Г. Слатіона (1931), П. С. Кривеня (1938), М. М. Безхутрого (1953, 1954, 1967, 1970), С. М. Музиченка (1962, 1968) та інших. Внесок художника в усі галузі образотворчого мистецтва, у тому числі й архітектуру найповніше розкрила І. В. Огієвська в ряді своїх статей та монографії³. Завдяки невтомній діяльності С. І. Васильківський згуртував навколо себе талановитих однодумців, які пов'язали свою творчість з долею рідного мистецтва, особливо архітектури. Завдяки цьому у Харкові з'явилося понад 25 будинків народностильової архітектури, поширився їх вплив на всю Східну Україну і навіть Кубань. Вони брали широкую участь у всіх проявах художнього життя міста, надаючи йому глибоко народного демократичного характеру.

Серед цих митців поважне місце займав О. М. Варяницин (1860—1914) — військовий інженер, мистецтвознавець і художник-декоратор, який зробив помітний внесок у формування теорії народностильової архітектури, виступив з кількома статтями в харківській та столичній пресі⁴. Важливо те, що його погляди викристалізувались у полеміці з реакціонерами, зокрема з К. Бич-Бубенським, що силкувався завести народностильову архітектуру в глухий кут клерикалізму, антитворчості й некритичного повторення форм минулих сторіч. Його тезу «достатньо взяти будь-яку українську церкву і перетворити її в сучасну будівлю...»⁵ О. М. Варяницин повністю розвінчав і закликав архітекторів до глибокого вивчення народних традицій, їх переосмислення і осучаснення згідно вимог новітньої доби. Пізніше він виступив з рішучою критикою ряду помилкових тверджень автора, схованого під криптонімом «А. Л.». І довів хибність його поглядів, позначених механістичністю суджень і однокістю. Розробляючи питання теорії народностильової архітектури, О. М. Варяницин займає почесне місце серед прогресивно мислячих теоретиків початку

³ Див.: Огієвська І. В. Особливості творчої манери С. І. Васильківського // Мистецтво.— 1966.— № 1.— С. 25—26; П'яч. С. Васильківський — колорист // Українське мистецтвознавство.— 1970.— Вип. 4.— С. 85—91; П'яч. Сергій Васильківський і народне мистецтво та архітектура // Народна творчість та етнографія.— 1971.— № 2.— С. 53—57; П'яч. Сергій Іванович Васильківський.— К., 1980.

⁴ Див.: Про українську архітектуру // Рада.— № 279.— 1910.— 9.XII.— С. 2; Авар. Украинский стиль / Конкурс фасадов харьковского художественного училища // Утро.— № 1475.— 1911, 19.X.— С. 3. А. Вар-ъ. Об украинском архитектурном стиле // Украинская жизнь.— 1913.— № 1.— С. 100—107.

⁵ Вар-ъ. Деревянное церковное зодчество Украины и стиль барокко // Украинская жизнь.— 1914.— 11—12.— С. 31—41.



Житловий будинок Попова по Катеринославській вул., 44 (Харків). Архітектор С. П. Тимошенко. 1914. Мал. В. В. Чепелика.

XX ст. слідом за Л. М. Жемчужниковим, О. Г. Сластюном, М. П. Новицьким. Загинув О. М. Варяницин на війні в 1914 році.

Визначним архітектором початку XX ст. був Є. Н. Сердюк (1876—1921), який прославився в 1903—1905 роках побудовою меморіальної школи імені І. П. Котляревського в Полтаві⁶, де він одним з перших почав розробку раціоналістичного напрямку народно-стильової архітектури. Пізніше він працював у Харкові і в 1909—1913 роках створив один з перших комплексів будинків — Харківську селекційну станцію, позначену оригінальною розробкою форм народно-стильової архітектури в її раціоналістичному варіанті. В 1910—1912 роках Є. Н. Сердюк проектує і будує пошту на Петинській вулиці, разом з Гамазенком — великий будинок Висоцького на Катеринославській вулиці, кооперативно-торговельний дім у Мерєфі, школу в Новоминській станиці на Кубані. В 1911—1913 роках за його проектом споруджують комплекс будинків Носівської селекційної станції на Чернігівщині. Особливо вирізняється адміністративно-лабораторний корпус своєю народно-стильовою яскравою архітектурою, в якій поєднано також модерні й необароккові теми, а загальна асиметрична композиція об'ємів відзначена динамічністю і тяжіє до експресіоністичного трактування їх. Найбільш цікавим і зовсім невідомим нашому мистецькому загалу лишився будинок Міського зібрання в Слов'янську, який створив Є. Н. Сердюк разом з техніком С. В. Котляревським у 1913—1914 рр. Цей великий будинок з театральним залом на 550 місць і рядом приймальних покоїв мав мальовничу зовнішність і дещо химерні дахи, чотири башти, увінчані банями і шпильями. Його цегляні стіни зовні прикрашали трапецієвидної форми прорізи і колонки, а також цегляні орнаменти. Інтер'єри були розписані художником І. А. Суворовим. Цей будинок можна поставити в один ряд з прославленими будівлями Полтавського земства, Художнього училища в Харкові, Педагогічного товариства у Львові, Міського училища на Куренівці в Києві, будинком Хренникова в Дніпропетровську, в яких створені образи українського архітектурного стилю. Є. Н. Сердюк виступав з рядом статей, у яких пропагував досягнення народно-стильової архітектури, а також розробляв питання теорії рідного стилю⁷. Він брав участь у виставках у Харкові й

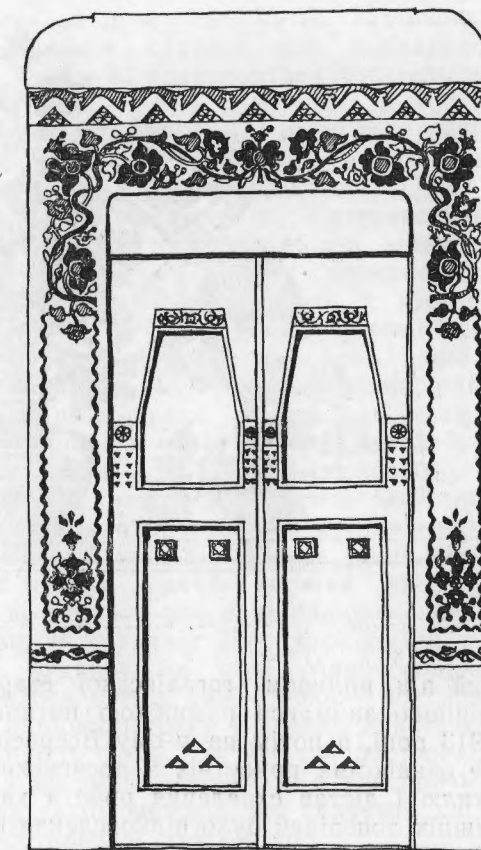
⁶ Фасади школи розробив Є. Н. Сердюк, плани М. Ф. Стасюк. В «Історії українського мистецтва» (т. IV, кн. 2, с. 39) помилково автором названо В. Г. Кричевського.

⁷ Див.: С.-к. Рецензія на книгу Г. Г. Павлуцького «Древности Украины. Деревянные и каменные храмы» // *Нова громада*.— 1906.— № 7.— С. 153; *Є. С.-к.* «Рзо домова» / *Сніп*.— 1912.— № 2.— С. 8; *Є. С.-к.* До стильної народної школи // *Сніп*.— 1912.— № 15.— С. 6; *Є. С.-к.* Український стиль у Харкові. Наші гласні // *Сніп*.— 1912.— № 29.— 30.

Києві, був секретарем Товариства інженерів і техніків. Пізніше він поширив традиції народно-стильової архітектури на південний захід України, коли працював у Кам'янець-Подільському сільсько-господарському інституті. Є. Н. Сердюк займає одне з почесних місць серед діячів вітчизняної культури, як визначний практик народно-стильової архітектури.

Видатним діячем харківського архітектурно-художнього осередку був К. М. Жуков (1873—1940), вихованець Московського училища живопису, скульптури і архітектури, який спочатку працює в Пензі, а з 1909 року — в Харкові. В 1911 році він бере участь на конкурсі проектів для будинку Харківського художнього училища і споруджує на Капунівській вулиці чудовий палац мистецтв⁸. Скульптурно виліплені маси будинку мають підкреслено народні форми, що виявилось у загальному силуеті, високих дахах, баштах, вхідному портику, барвистих майолікових фризах і панно. В цьому будинку авторомі вдається розвинути традиції Волині й Поділля, збагативши їх досягненнями модерну.

Митець тут створює величний художній образ громадської будівлі, романтика якого наповнена відгуками народних пісень і дум. Разом з тим образ головного фасаду дістав експресивне трактування мас⁹. Власне експресивні тенденції в творах К. М. Жукова не поодинокі, досить згадати дачу Куліжанського в Помєрках біля Харкова, дім Базькевича в Кобиляках на Полтавщині або ряд шкіл Вовчанського повіту (1912—1914). Останні займають особливо важливе місце в творчості майстра, бо тут спостерігаємо значні досягнення типологічного характеру, завдяки чудовому об'ємно-просторовому вирішенню будинку, ширина корпусу якого понад 28 м, а також поєднанню білих стін і високого мальовничого за своїми формами даху, теж позначеного рисами експресивності¹⁰. Роботи К. М. Жукова свідчать про появу нових рис в українській народно-стильовій архітектурі після 1911 року, але вони, на жаль, залишилися непоміченими іншими митцями, не були підхоплені й розвинуті, як це, наприклад, сталося в аналогічній ситуації з чеськими архітекторами того ж часу. Проте в деяких своїх роботах К. М. Жуков, захопившись романтикою художнього образу, не зміг уникнути патріархальності в проекті будинку О'Гон на Полтавщині, про який він сам сказав, що зробле-

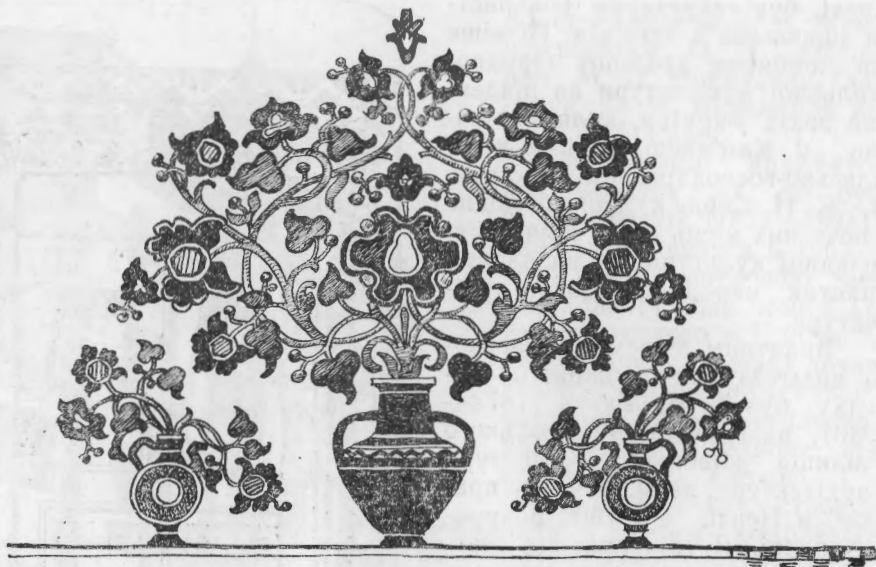


Розпис цільної стіни будинку Бойка у Харкові за ескізом М. С. Самокиша.

⁸ К. М. Жуков переміг на конкурсі проектів фасаду школи. Він основний автор архітектури цього дому, попередній його план створив М. Ф. Піскунов.

⁹ Чепелик В. В. Константин Николаевич Жуков // *Строительство и архитектура*. — 1971. — № 3. — С. 34—35.

¹⁰ Див.: Чепелик В. В. Архитектура малых сельских школ начала XX в. // *Планировка, застройка и благоустройство сел Украинской ССР*.— К., 1981, вип. 4.— С. 53—54.



Розпис в будинку Бойка у Харкові
за ескізом М. С. Самокиша.

ний під впливом гоголівської старосвітчини¹¹. К. М. Жуков також успішно займався розробкою питань теорії, виступав з доповіддю в 1913 році, а потім на V-ому Всеросійському з'їзді зодчих у 1914 році, де ознайомив присутніх з досягненнями українського архітектурного стилю і достав схвалення роботи харків'ян. Головною тезою його тодішніх доповідей було підкреслення відповідності народностильової архітектури як традиціям, так і потребам та можливостям сучасного життя¹². Щоправда, тут митець не зміг уникнути апологетичного ставлення до цих творчих пошуків, що мали помітні здобутки, але траплялись і прикрі зриви. Пізніше, вже в радянський час, К. М. Жуков критично перегляне ці пошуки 1903—1917 років. Проте любов до народної архітектури не залишала до кінця життя, що засвідчує його остання публікація¹³.

Серед інших харківських архітекторів, які розробляли народні теми в зодчестві, назвемо Б. М. Корнієнка, що звів великий дім Піотровського на Торговельній площі, фронтон якого прикрасило погруддя Т. Г. Шевченка роботи скульптора В. О. Беклемішева (1911). Хлібопекарню, споруджену за проектом О. І. Линника (1913), його ж вхідні павільйони до парку, павільйони на трамвайних зупинках. На цих роботах дуже позначились риси раціоналізму.

Тоді ж під впливом С. І. Васильківського почалося творче формування В. К. Троценка (1888—1978), роботи якого дістануть широку популярність у 1920-і роки в добу соціалістичної реконструкції народного господарства. Не можна не згадати невеликий будинок гуртожитку для робітників очисної станції. Зведений у 1913 році, він був дуже вдалим прикладом розвитку народних традицій — світлого кольору стіна декорована червоною цеглою, високий черепичний дах, вхідний ганок з дашком над ним, все це було пройняте суто народним розумінням пластики і вражало своєю невимушеністю.

¹¹ Див.: С. К-в. Виставка літературно-художественного кружка // Южный край, 1915, № 125535.— С. 7.

¹² Див.: В літературно-художественном кружке // Утро, 1919, I.III, № 1893.— С. 5; Реферат про українське будівництво // Рада, 1919, 13.III, № 60.— С. 3; Чайковський Іван. 5-й загальноросійський з'їзд будівничих у Москві // Рада, 1913, 22.XII, № 292.— С. 2; Rz. Украинское зодчество на V-ом Всероссийском съезде зодчих // Украинская жизнь.— 1914, № 1.— С. 104—106; V-ий Всероссийский съезд зодчих // Зодчий.— 1914.— № 2.— С. 15—17.

¹³ Див.: Жуков К. Украинский модерн в архитектуре XX века. Литографированное издание.— Х., 1936; Його ж. Хата на Україні // Архитектурная газета, 1937, № 18.— С. 4.

Велика кількість споруд зведена за проектами С. П. Тимошенка (1881—1950)¹⁴, серед яких варто згадати будинок для залізничної бригади на станції Харків (1909), понад 30 транспортних будівель на Кубансько-Чорноморській залізниці (1909—1916), дім Бойка в Харкові на колишній Мироносицькій вулиці (1911—1913), інтер'єри якого зберегли розписи, зроблені за ескізами М. С. Самокиша, раніше там були також дві живописні роботи С. І. Васильківського¹⁵. Одне з найбільш романтичних за своїм образом є житло на Катеринославській вулиці, 42 (1912—1913), де на фасаді височить башта, увінчана високим наметовим дахом. Вона немов кидає виклик буденності й дрібязковості архітектури оточуючих будівель і вносить у міський пейзаж риси народнописанної героїки. Тут тема будинку-фортеці бореться з інтимністю житла. Для С. П. Тимошенка тієї доби взагалі характерне загострення художньо-образних тем, протиставлених одна одній. В його роботах зустрічається несподіване поєднання соковитих, навіть важкуватих мас з витонченою елегантністю деталей, в інших знаходимо поєднання світського з відгомонам церковного, в третіх — нерозривність романтичного і раціоналістичного. Особливо це яскраво виявилось у будинках на Володарського, 2 й Іванівській, 22 та в школі імені Т. Г. Шевченка на Павлівці Лозовій (нині Юних лєнінців, 32) (1913—1916). В цій будівлі зодчий досягає високого рівня раціоналізму і разом з тим не втрачає рис національної означеності народностильової архітектури. В останній його харківській роботі — великий адміністративний будинок на розі Мироносицької вулиці, спорудження якого закінчилося вже в 1920-і роки, — поєднано три тенденції — народностильову, раціоналістичну і неокласицистичну. Тут проявилась суворість і лапідарність форм, що йде від раціоналізму, ордерні композиційні засоби у вигляді пліастр — від класицизму, шестикутні пройми і винесений над дахом мезонін, що силуетом нагадує українську хату, — від народностильової архітектури.

Відомі також кілька робіт того часу визначного харківського зодчого О. М. Гінзбурга (1876—1949), який інколи намагався поєднати крайній раціоналізм з рисами народностильової архітектури, зокрема трапеційними прорізами, трикутними фронтонами і схематизованими орнаментами.

Для посилення громадської ефективності своєї роботи харківські митці під керівництвом С. І. Васильківського вирішили об'єднатись. На початку 1912 року їх зусиллями було створено літературно-художнє товариство імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. Проте невдовзі група художників і архітекторів під керівництвом С. І. Васильківського, побачивши розбіжності в поглядах з реакціонерами, що отаборились там, виходить з цього товариства. У жовтні 1912 року вони приєднуються до російського Харківського літературно-художнього гуртка, де створюють Український художньо-архітектурний відділ (далі УХАВ), почесним головою якого обирають І. Ю. Рєпіна, головою С. І. Васильківського, секретарем О. М. Варяниціна (1912—1914), а потім С. П. Тимошенка (1915—1917)¹⁶. За свідченнями тогочасної преси, УХАВ головним своїм завданням вважав «поширення українського стилю і українського мистецтва взагалі»¹⁷, а також необхідність «зберегти старовинні пам'ятки України і відродити українське зодчество»¹⁸. З перших днів свого існування УХАВ проводить бороть-

¹⁴ В «Історії українського мистецтва» (т. IV, кн. 2, с. 147) сплутано архітектора Сергія Прокоповича Тимошенка з його братом інженером Степаном Прокоповичем, який був фахівцем у галузі опору матеріалів.

¹⁵ Див.: Чепелик Віктор. Харківські розписи академіка М. С. Самокиша // Прапор.— 1974.— № 1.— С. 109—110; Чепелик В. В. Монументальні розписи Миколи Самокиша у приватному будинку в Харкові // Мистецтво і сучасність.— К., 1980.— С. 217—229.

¹⁶ Див.: Отчет Харьковского литературно-художественного кружка. (Первые три года существования кружка).— Х., 1915.

¹⁷ А. Б. Новий український гурток // Рада.— 1912.— 2.XII, № 276.— С. 4.

¹⁸ Зих И. О выставке Украинского архитектурно-художественного отдела // Утро.— 1914, 14.III, № 2253.— С. 2—3.

бу за охорону і вивчення архітектурно-художньої спадщини. Це була боротьба з церковниками проти спотворення ними ряду пам'яток старовинної архітектури. Тоді ж було націлено ряд молодих науковців — С. А. Таранушенка, В. М. Галицького, П. П. Савицького, а також О. О. Ніколаєва — на фіксацію і дослідження цінних пам'яток минулого, складення реєстрів найвизначніших споруд Харківщини. УХАВ встановлює зв'язки з Московським археологічним товариством, від якого дістає підтримку в своїй роботі. Відділ узяв на себе місію організації й проведення конкурсів на створення пам'ятників М. В. Лисенку (1913), О. М. Варяничину (1914), С. І. Васильківському (1917), сільських шкіл (1913), сільських клубів (1914), малих архітектурних форм (1914), ряду меморіальних споруд (1916, 1917). Значний резонанс у місті викликали доповіді і проведені диспути — О. М. Варяничина «Про український архітектурний стиль» (1912), К. М. Жукова «Про українське зодчество» (1913), «Українське зодчество Галичини» (1915). Надзвичайно важливими були доповіді К. М. Жукова в Москві на V-му Всеросійському з'їзді зодчих: «Про український архітектурний стиль» і «Про організацію вивчення пам'яток української старовини». Вони стали важливими сходами в справі освоєння накопиченого гуртківцями матеріалу, розробці теорії народностильової архітектури і популяризації мистецьких досягнень.

Особливе значення мали виставки. Харківські ентузіасти українського стилю взяли участь у дев'яти, зокрема тільки в Харкові провели 5 архітектурно-художніх виставок з 1913 по 1917, щорічно по одній експозиції, де були представлені твори художників, архітекторів і скульпторів не лише Харкова, але й Петербурга, Києва, Полтави, Лохвиці, Миргорода, Перемишля і навіть Праги. Якщо С. І. Васильківський надихнувся на участь у розробці проектів українського стилю чехів — художників Ладислава Трокала і Густава Риху, що мешкали на той час у Харкові, то мабуть завдяки їх посередництву вдалося зацікавити і залучити до участі в II-й виставці УХАВ в 1914 році класика чеської архітектури Яна Котера, який також був захоплений створенням новітнього чеського національного архітектурного стилю. Він надіслав на виставку велику кількість своїх найбільш вдалих робіт. Варто відзначити, що поряд з українцями у виставках, конкурсах і проектно-будівних роботах у Харкові завдяки турботам УХАВ брали участь фахівці-росіяни: К. М. Жуков, В. М. Хренников, П. П. Фетисов, Ф. І. Шумов, П. В. Соколов та інші. Все це сприяло посиленню інтернаціональних мистецьких зв'язків, позбавляло гурток рис національної замкнутості, що було в ту передреволюційну добу особливо важливим, бо вносило в роботу відділу, поряд з демократичною спрямованістю, ще одну вагому прогресивну рису — інтернаціоналізм, що робить досвід харківських митців ще ціннішим для нас.

Творчі розробки ентузіастів народностильової архітектури УХАВ набули певного поширення не лише в Харкові й Харківщині, ними були охоплені інші регіони на Полтавщині. За проектами зодчих було зведено ряд будівель, зокрема (С. І. Васильківський — 1903, 1905—1907 роки, В. Г. Кричевський — 1903—1907, М. С. Самокиш — 1905—1907, К. М. Жуков — 1913—1915), Донбас і Кубань (Є. Н. Сердюк — 1911, 1913—1914, С. П. Тимошенко — 1909—1916), Чернігівщині (Є. Н. Сердюк — 1911—1913), Київщині (О. М. Варяничин, С. П. Тимошенко — 1912), Катеринославщині (В. К. Троценко — 1913—1914). Важливою є участь гуртківців у виставках, що відбулися в Києві (1911, 1912, 1913), Москві (1913—1914), Єлисаветграді (1913). Отже, маємо безперечні свідчення як впливів на значний регіон країни, так і залучення до своєї роботи митців. Харківський осередок встановлює зв'язки з іншими осередками розвитку народного стилю в Полтаві, Києві, Катеринославі, Петербурзі, Москві. Нарешті сама організація ентузіастів народного стилю в Український художньо-архітектурний відділ свідчить, що Харківський осередок переростає вузькі рамки гуртка і утверджується як східно-український центр

народностильової архітектури, який вдало поєднував народні мистецькі традиції з новітніми досягненнями зодчества початку ХХ ст. Завдяки цьому він стає мистецько-архітектурним центром, значення якого для формування вітчизняного мистецтва надзвичайно велике. Український художньо-архітектурний відділ заслуговує бути визнаним помітною мистецькою реальністю, вартою загалом позитивної оцінки і належної фахової поваги¹⁹. Важливо й те, що УХАВ закладав високомистецькі основи подальшого розвитку народностильової архітектури в радянський час, які проявилися вже в творчості наступного покоління митців 1920—30-х років — В. К. Троценка, В. І. Пушкарьова, К. М. Жукова, О. Г. Молокіна, В. А. Естровича, Ф. М. Мазуленка, М. М. Штанделя, П. З. Крупко, Н. М. Підгорного та інших. Використання створених на початку віку традиційних форм народностильової архітектури з їх поступовим збагаченням, оновленням на новому етапі формування в 1920—30-і роки свідчать про те, що розглянутий центр, набуваючи нових рис, почав перетворюватись у харківську архітектурну школу розвитку народних традицій в зодчестві ХХ сторіччя.

В. В. ЧЕПЕЛИК

Київ

¹⁹ Чепелик В. В. Народный стиль в Харьковской архитектуре начала XX в. // Вопросы архитектуры. — М., 1975. — С. 35—37; Його ж. Відділ митців, яким пишалися харків'яни // Прапор. — 1976. — № 8. — С. 107—108; Його ж. О рационалистических тенденциях в архитектуре начала XX в. // Строительство и архитектура. — 1976. — № 7. — С. 27—31.

МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ БОЙКІВ

Народний музичний інструментарій є найголовнішим чинником, що визначає особливості фольклорної інструментальної музики. Тому для фольклористики такого важливого значення набуває вивчення народних музичних інструментів. У даній статті народний музичний інструментарій розглядається у трьох площинах: як об'єкт історико-соціологічного, суто музикознавчого (етноорганологічного) та музично-виконавського (етнографічного) аналізу. При цьому слід мати на увазі, що згадані ракурси досліджень нерідко тісно переплітаються. «Вивчення інструментів та історії їх розвитку, — слушно зауважує К. Вертков, — може здійснюватися лише в нерозривному зв'язку з вивченням інструментальної музики, виконавства та загальних історичних процесів розвитку культури і мистецтва народу»¹. Інакше кажучи, необхідне комплексне дослідження музичних інструментів як складової частини народної музичної культури. З цього приводу А. Н. Банін пише: «Вперше з'єднав воедино всі найважливіші аспекти вивчення інструментального фольклору К. В. Квітка: 1) опис будови інструмента і форм побутування інструментальної музики в опорі на польові спостереження; 2) фонографування та розшифровування виявлених награвань; 3) дослідження музичного побуту носіїв інструментального фольклору у його взаємодії з місцевою музичною культурою усної традиції; 4) вивчення історичних документів, які відтворюють побутування цього інструмента в минулому»².

Спробуємо, керуючись згаданими настановами К. Квітки, охарактеризувати народні музичні інструменти сучасного бойківського села. Серед найбільш уживаних тут фольклористи називають: скрипку³, бу-

¹ Вертков К. Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР. Проблемы музыкального фольклора народов СССР. — М., 1973. — С. 263.

² Банін А. А. К. В. Квітка — выдающийся советский фольклорист-музыковед // Памяти К. Квітки. — М., 1978. — С. 13.

³ Див. Булик З. В., Дем'ян Г. В. Народні музичні інструменти // Бойківщина. — К., 1983. — С. 265—269.

бон⁴, сопілку (пищавку, гайду), дримбу, бас, цимбали, трембіту, рещітку, ріг, джоломіюку, весняну скосівку, свирівку, тощо⁵. Зупинимось на деяких найхарактерніших особливостях структури, виготовлення і практичного застосування даного інструментарію в сучасній музично-виконавській практиці.

Народні музики Бойківщини використовують скрипки саморобні і фабричні. Самобутні інструменти бойківських майстрів здебільшого відзначаються «відкритим» («гнусявим») тембром і слабкою динамікою звучання. Це здебільшого наслідок спрощеної народної технології виготовлення скрипок, яка значною мірою різниться від фабричної і тієї, якою користуються майстри-професіонали. Тут виразно бачимо схильність дбати передусім про міцність інструмента, нерідко на шкоду акустичним властивостям і естетичному виглядові. Конструктивно скрипки, виготовлені народними майстрами, нічим не відрізняються від фабричних зразків. Проте брак теоретичних знань з акустики, недотримання технології обробки дерева та виготовлення лаку помітно позначалося на якості їх звучання.

Із розвитком фабричного виробництва саморобне виготовлення скрипок на Бойківщині стало рідкістю. Найбільш відомі бойківські майстри скрипок і басів, яких вдалося зафіксувати нам: Саноцький М. з Волосянки; В. Бурак з Грабівця; В. Фулитка з Воловця; М. Савуляк з Перегінська; П. Лужаниця з Тур'я; М. Колодій з Дрогобича, О. Дяків з Борислава, І. Дарвай з Старого Мізуня. Користуються саморобними скрипками здебільшого музиканти, які грають «для себе» (М. Клочаник з Грабівця) або ж самі майстри (П. Лужаниця), а кращі зразки йдуть на продаж.

На Бойківщині побутує декілька різновидів дерев'яних сопілок-денцівок; які різняться лише локальними назвами, розмірами, декоративним оформленням і, рідше, кількістю ігрових отворів (найчастіше їх — шість). Відомості про так звані «акустичні» отвори, що при грі не затуляються пальцями і не впливають на висоту тону, а виконують лише роль додаткових резонаторів, на гайдах — великих пищавках, зафіксовані неодноразово польовими експедиціями. Виявити інструменти сопілкового типу з більшим або меншим від шести числом ігрових отворів у народно-виконавському побуті сучасної Бойківщини нам поки що не вдалося. Взагалі шість отворів характерні для переважної більшості традиційних флейт у всіх народів, де вони побутують. Це пояснюється зручністю розташування отворів під найбільш технічно розвинутими пальцями (2-м, 3-м, 4-м)⁶ обох рук людини. Конструктивно найменшим різновидом пищавки, що відповідає академічній сопілці-пікколо, є пискур, довжиною близько 30—35 см (інф. М. Товтина, с. Нижне Висоцьке)⁷. Власне пищавка у різних зонах регіону носить відмінні локальні назви: сопілка (сопівка) — загальноприйнята назва, використовувана паралельно з локальними; пищавка (на переважній більшості території регіону); гайда, гайдиця, гайдичка (Турківщина). Середні пищавки носять дві назви: гайда, гайдиця (Північна Бойківщина); пищавка (решта території регіону). Найбільший тип гайди — великої пищавки (на відміну від інших — просто пищавками їх не називають) зафіксовано лише в селі Уричі. На сліди великих різновидів сопілки в інших місцевостях регіону натрапити не вдалося, незважаючи на постійні експедиційні пошуки. Легкодоступність у виготовленні і ви-

⁴ Перелік інструментів даємо в порядку зменшення активності їх функціонування в сучасному музичному побуті.

⁵ Булик З. І. та Дем'ян Г. В. згадують також малохарактерний контрабас фабричного виробництва та «широкопобутуючу» у давнину колісну ліру, які нам, однак, не зустрілися.

⁶ Аплікатуру подаємо згідно з прийнятою в сучасній методиці гри на традиційних народних флейтах (див. Яремко Б. Народноисполнительские варианты образцы аплікатур для гуцульської фрілки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент — исполнитель — музыка. Сб. научных трудов. — Л., 1986. — С. 123—128).

⁷ 1985 року виявлено найменший різновид малої пищавки довжиною 22 см у Л. І. Грицяя, 1920 р. н. в с. Вишків.

конанні зробили пищавку найрозповсюдженішим на Бойківщині інструментом. Найбільш придатні для музичного виконавства зразки інструментів виготовляли майстри-виконавці, які дбали про акустичні властивості, стрій. Це стосується малих пищавок В. Ігнатиша та В. Катуня з Либохори, Х. Добровольського з Волосянки, В. Бурака з Грабівця та Ю. Гребя зі Славського; середніх — П. Лужаниці та І. Оленяка з Тур'ян; великих — С. Боганчука та М. Яроша з Урича.

Незважаючи на велику популярність пищавок серед бойківських горян, їм не судилося стати ансамблевими інструментами: на відміну від гуцульських фрілок⁸, у бойківських ансамблях пищавки використовують дуже рідко. Застосування в сольо-виконавській практиці пищавок різних розмірів зумовлене швидше прагненням народних музичних майстрів та виконавців відшукувати щоразу новіші темброво-регистрові барви, відповідні теситурним особливостям людського голосу, аніж намаганням створювати «оркестрові» їх різновиди. Це, з одного боку, пояснюється нестабільністю строїв бойківських пищавок, які практично неможливо поєднати в одному ансамблі, а з другого — темброво-колеристичними їх характеристиками. Останні краще, ніж, скажімо, гуцульські фрілка та флюяра, годяться для відтворення колориту пасторальних і ліричних («гра для себе») настроїв, зате гірше від них передають танцювальний характер.

Матеріали експедиції 1983 року дали змогу диференціювати типи сопілкових інструментів, що мали на Бойківщині назву «гайда», та підстави для нових версій з приводу осередків їх виробництва і розповсюдження. Вони ще раз підтвердили відому у фольклористиці істину, що «термінологічний шлях встановлення спорідненості інструментів вкрай ненадійний»⁹: назви інструментів мігрують значно активніше, ніж вони самі. Ідентичність всіх гайд-пищавок, купованих на т. зв. «Кальварії»¹⁰ на відміну від різних за структурою і художнім оформленням пищавок кустарного виробництва, є, очевидно, наслідком роботи одного майстра або ж результатом усталеної традиції, що склалася під впливом «школи» майстрів, яка протягом тривалого періоду забезпечувала гайдами-пищавками кальварійський ринок. Особливо виразно підкреслює цю думку наявність на всіх «кальварійських» інструментах, точених на токарних станках, рухомих і нерухомих кілець, які, крім цілей збуту та зовнішньо-естетичних і розважальних функцій (порівн. з іграшковими інструментами типу «брязкалець»), жодних музично-виконавських навантажень не несуть. Об'єднання в структурі одного інструмента естетично-художньої і розважальної функцій з власне музичною для решти музичних інструментів бойків (крім придбаних на ринках) маловластиве. Наприклад, при зіставленні їх з подібними інструментами гуцулів констатуємо, що навіть найкраще художньо оформлені «кальварійські» гайди значно скромніші на вигляд, ніж багато різьблені, фарбовані, а подекуди навіть інкрустовані гуцульські денцівки, фрілки, флюяри, дуди, теленки тощо. Це, з одного боку, пояснюється порівняно слабшим розвитком на Бойківщині народних художніх промислів, а з другого — більш розвиненим у характері бойків почуттям практицизму, яке дикту-

⁸ Див.: Яремко Б. І. Музичні інструменти Гуцульщини // Нар. творчість та етнографія. — 1986. — № 5. — С. 56.

⁹ Вертков К. К. вопросу об украинской кобзе. Проблемы..., с. 283.

¹⁰ Так подекуди називають місцевості вздовж гір і лісів, які починаючи з XVII ст., церква заклала як місця масових паломництв (відпустів), що імітували «хрестову дорогу» Ісуса. Ці відпусти служили місцем масових ярмарків, виступів мандрівних співців, продажу іграшок, сувенірів, музичних інструментів. Найближчою до Бойківщини була «Кальварія» під Добромилом (див. «Словник польського фольклору» під ред. І. Кшижановського. — 1985. — С. 159).

вало значно помірніше застосування «зовнішніх красивостей» в оформленні речей широкого вжитку. Саме такими є, крім гай-пищавок, навіть нефарбовані і нелаковані басы, цимбали бойківських майстрів. Виняток становлять скрипки, гайди-пищавки і дитячі інструменти, куповані на ринках.

У цьому зв'язку слушно виникає питання про правомірність введення у науковий обіг поняття «бойківська гайда». На наш погляд, доречніше говорити про інструменти типу бойківських пищавок, названих тут «гайдами», тобто про одну з локальних назв бойківської пищавки. З метою уникнення різночитань пропонуємо розглядати гайду не як окремих інструмент, а як варіантні різновиди бойківської пищавки, в яких диференціюються лише деякі діалектні відмінності, їх схематичні та структурні ознаки.

Порівняльна схема родин бойківських пищавок (денцівок) та гуцульських безденцевих фрїлок і флюяр така: 1. Мала пищавка (пискур) — мала фрїлка (пїкколо); 2. Гайда — власне пищавка — власне фрїлка; 3. Гайда — середня пищавка — мала (коротка) флюяра; 4. Гайда — велика пищавка — велика (довга) флюяра.

Дана схема вказує на наявність структурно-споріднених різновидів сопілок в інструментальних традиціях порівнюваних етнічних груп. Через згадані принципово відмінні способи звуковидобування майже всі бойківські різновиди сопілок помітно поступаються своїм гуцульським відповідникам у силі звучання, хоч тембр їх (за винятком — гайди — великої пищавки) тепліший, повніший, ближчий за характером звучання до природи людського голосу, ніж у відкритих флейт. Темброво-звукові характеристики бойківської гайди — великої пищавки перевершують усі названі види денцевих і безденцевих гуцульських інструментів, поступаючись у цьому лише своєму гуцульському аналогу — великій флюярі.

Поряд із загальноприйнятою на території усього регіону назвою дримба побутують і локальні: дрімка, торомба, доромба, дрімля, друмля. Взагалі цей один з найархаїчніших інструментів виявляє гідну подиву живучість майже у всіх зонах Бойківщини і є, по суті, третім після скрипки і пищавки найбільш характерним і улюбленим інструментом бойків. Версії проникнення дримби (варгана), яка в різних модифікаціях побутувала і частково продовжує побутувати й нині у багатьох народів Радянського Союзу, в Українські Карпати точно невідомі. Деякі дослідники пов'язували їх з діяльністю мандрівних ковалів. Сучасні виконавці на цьому екзотичному інструменті найчастіше виготовляють собі дримби самі. Серед них на Бойківщині відомі Ю. Господинець, Ю. Греб зі Славського, В. Бурак з Грабівця, І. Губаль з Нижньої Рожанки, Ф. Луців з Тухлі, П. Ігнатиш з Либохори, П. Яводчак з Бітлі, Л. Грицай з Вишкова та ін.

На Турківщині широкою популярністю користується ансамбль дримбарів Бітлянського сільського клубу. Тут ведеться експериментальна робота по вдосконаленню цього архаїчного інструмента. Зокрема, вдалося створити конструкцію з пересувним язичком, яка дозволяє змінювати загальний стрій інструмента в межах 1,5—2 тонів. Крім малих дримб (діаметр кросенець — 4—4,5 см, довжина язичка — 5 см), застосовуються середні (відповідно 4—4,5 та 6 см) та великі (5—5,5 та від 6,5 до 8 см).

«Грали на неї (дримбі — М. Х.) коломийки на вечорницях. А в час війни, коли скрипачів не було... і не дозволяли грати в скрипки та цимбали, то користувалися дримбою і на весіллях»¹¹. Грають на дримбах не лише чоловіки, а й жінки (наприклад А. Статусяк з Тухлі), група жінок ансамблю «Коломийка» з Либохори. Однак це приклади нетипові: дримба в музично-виконавській традиції сучасних бойків інструмент в основному сольний (пастуші награвання, коломийки, «гра для себе»). Традиційно жіночий у минулому інструмент в сучасному

побуті застосовують переважно чоловіки. Змістились також і функціональні акценти застосування дримби: її усе частіше використовують для розваги, гри популярних мелодій тощо.

Крім широко розповсюджених триструнних типів басолі, на Бойківщині побутують двострунні басы та чотириструнні віолончелі фабричного виробництва з традиційним триструнним строем, що дублює звучання середньої струни, використовувані тут у ролі народного баса.

Традиції виготовлення саморобних басів збереглися на Бойківщині якщо не найкраще, то, приблизно, так само, як створення пищавок і дримб. Це пояснюється і порівняно простішою технологією їх виробництва в кустарних умовах, і досить високою ціною фабричних віолончелей, а, найголовніше, сталою традицією гри на цьому ансамблевому інструменті.

Структура басів бойківських народних майстрів ще примітивніша, ніж у скрипок: товщина верхньої деки часто не потребує пружини («пруга»). Інструменти, як правило, грубої роботи, інколи навіть не склеюються, а збиваються гвіздками або зшиваються дротом чи дратвою, рідко фарбовані. Зараз басы на Бойківщині виготовляють А. Чубірка з Щербовця, П. Лужаниця з Тур'я та ін. Народні ж професіонали намагаються мати інструменти фабричного виробництва або кращі зразки майстрової (некустарної) роботи. До цього їх спонукає передусім тенденція до збільшення гучності ансамблів, яка дедалі виразніше виявляється в сучасному народному музичному виконавстві: звукові «еталони» минулих сторіч вже не відповідають сучасним вимогам ні з динамічного, ні художньо-естетичного (насамперед тембрового) погляду.

Прообразом старовинного бойківського баса був т. зв. «щипаний» бас. «Цей бас на відміну від смичкового був менший і легший, на якому був ремінець до шиї, подібно як в гітарі. Посередині «підхворостини» (підгрифка — М. Х.) була закручена «шріба» (гвинт — Х. М.), яка регулювалась і своїм кінцем торкалась верхньої деки, де було прикріплене скло. «Кобивка» (підставка — М. Х.) була низько, так що струни майже торкались голосниці (грифа — М. Х.), для того, щоб було легко щипати. Під час гри на ньому струни деренчали і витріскували до голосниці. Щапаний бас служив для ритму, оскільки у давнину не було ударних інструментів. Так само щипаний бас дуже гармонував з решіткою»¹². До цього опису необхідно додати, що гвинт, торкаючись кінчиком наклеєного на деку шматка скла, створював мірлітоноподібне дзижчання, яке доповнювало деренчання струн до голосниці своєрідним тембровим «бурдоном».

Поряд з музико-скрипалем великою любов'ю і повагою в народі користувалась і особа співака-басиста (бойк, базівник, базарь, басило), на що вказують фольклорні записи¹³.

До війни інструментальні ансамблі на Бойківщині грали або цілком без ударних, або ж обходились решіткою. Окремі випадки використання невеликого барабана носили спорадичний характер і вважались актами художнього несмаку. В сучасних фольклорних інструментальних ансамблях використовують бубни трьох типів: великий оркестровий барабан фабричного виробництва діаметром близько 70—75 см з прикріпленою до обода оркестровою тарілкою; середній бубон діаметром 55—70 см роботи народних майстрів з саморобною тарілкою або ж меншою — фабричного виробництва; малий саморобний бубон діаметром 40—50 см з малою саморобною тарілкою.

Облуки і обручі колись робили дерев'яні, а тепер здебільшого металеві. Тарілка кріпиться на спеціальному металевому кронштейні. По війні тарілку робили з великої бронзової гільзи. Грають на тарілці металевим прутиком. Стилістичною відмінністю манери гри бойківських бубністів є застосування одночасних ударів колотушкою по мембрані та прутиком по тарілці, що створює особливо колоритне «монолітне» звучання інструмента. Почергові удари колотушки і прутика застосо-

¹¹ Інф. Халуса Н. І., 1919 р. н., с. Перегінське.

¹² З листа В. І. Ігнатиша авторів від 17 березня 1985 року.

¹³ Кміт Ю. Словник бойківського говору // Літопис Бойківщини, ч. 3. Самбір.— С. 10.

вують рідко, головним чином, в новітніх танцювальних жанрах (вальс, полька, фокстрот).

Практично бубон може зробити кожен майстер, але найкращі інструменти виготовляє П. Лужаниця з Тур'я, М. Саноцький, М. Губаль з Волоснянки, В. Ігнатиш з турківської Либохори та ін. Колористично найвідповіднішими для типового бойківського інструментального ансамблю є використання малого і середнього бубнів. Великий застосовують рідше, як правило, в збільшених складах, при грі на відкритому повітрі, в співвідношенні з духовими інструментами, підсилюючою апаратурою тощо.

Аналіз конструкцій обстежуваних нами зразків цимбал із села Либохора, порівняння їх з подібними типами з Закарпатської Бойківщини (село Тишів) з експонатами зі Сколівщини і Турківщини, представленими в Музеї народної архітектури та побуту УРСР¹⁴, а також порівняльний аналіз бойківських, гуцульських, закарпатських, буковинських і подільських цимбал, зібраних у фондах Львівського музею під відкритим небом показує, що цимбали на Бойківщині не займали якогось важливого місця. Традиція використання їх в сучасних бойківських ансамблях нестала, нетривка, а конструкція і техніка гри значно примітивніші від гуцульських та розповсюджених на Буковині, Закарпатті великих угорських концертних цимбал типу «Шунда»¹⁵. Найпростіші з них мають лише три бунти настроєні на мажорному тризв'юку (D — dur), причому терцовий тон (fis) заглиблений з допомогою спеціальної підставки так, щоб у паралельному мінорі його можна було легко уникнути¹⁶. Грають на таких цимбалах однією гнучкою дерев'яною паличкою, надаючи звучанню ансамблю своєрідного тоніко-домінантового органного пункту, характерного дзвінкого забарвлення звуку (тембру) та строгого вісімкового ритму. Натомість струнно-смічкові (скрипки як сольні, так і акомпануючі «під тур»¹⁷, народні баси) посідають у музичній практиці Бойківщини значно важливіше місце, ніж цимбали.

У цимбаліста В. Тяжкуна з Комарників зафіксовано інструмент з повним діатонічним звукорядом і одним басовим бунтом. Однак цей єдиний за всю фольклорно-експедиційну практику автора факт слід кваліфікувати як нетиповий. Це швидше окрема спроба вдосконалення традиційних бойківських цимбалів, аніж елемент впливу сусідніх регіонів з більш розвинутим цимбальним мистецтвом, на що, зокрема, вказує повна відсутність басового регістру, альтерованих звуків. Все сказане про традиційні бойківські цимбали ще раз підтверджує думку, що на території Бойківщини законсервувались і дійшли до наших днів прадавні архаїчні форми народного колективного музикування з характерними для них бурдонно-остинантними способами гармонійного і ритмічного супроводу мелодії.

З осередків виготовлення трембіт в сучасній Бойківщині залишився лише один: с. Тернавка на Сколівщині (майстер — керівник відомого колективу «Тернавська вертушка» В. Павлущкович). Є дві трембіти і в складі Бітлянського ансамблю дрімбарів. Це інструменти роботи невідомих майстрів з сусідньої турківської Либохори. Однак про етнографічну достовірність награвань, використовуваних у цих колективах, судити важко: надто вже вони спрощені, «осучаснені», уніфіковані.

Структурно бойківська трембіта дещо різниться від гуцульської: довжина 3—3,5 м, причому один метр припадає на конусоподібне розширення боркала (розтруба), діаметр якого 16—18 см. Технологічною відмінністю її виготовлення є скріплення половинок корпусу трембіти

¹⁴ Докладніше див. Шрамко І. Народні інструменти // Музика, 1980. — № 6. — С. 28.

¹⁵ Назва походить від прізвища угорського музичного майстра В. Шунди, який створив інструмент і систему настроювання хроматичного звукоряду, вдосконалив конструкцію акустичного резонатора і демпферного механізму.

¹⁶ На цимбалах І. Ковача з с. Тншева та М. Чубірки з того ж села роботи майстра В. Ільницького з с. Латерки терцовий тон відсутній взагалі, зате тоніка і квінта здубльовані у 2,5—3 октави, що створює ілюзію органного звучання.

¹⁷ Порівн. з діалектним «турувати» («вторувати»), акомпанувати. Тут — виконувати партію другої скрипки («вторити»).

обручками з сучків або коріння молодого смерічки, тоді як гуцульську обвивають березовою чи липовою корою. Наближена до бойківської лемківська трембіта, зафіксована в с. Новому Мізуні в уродженця з Лемківщини (с. Ветлина, повіт Тісна, воеводство Ліско) Є. Костя, 1915 р. н. Її параметри: довжина 2—3 м, діаметр коновки (боркала) 12 см, довжина пищика — 11 см, 20 обручів із сталевих дроту; мундштук металевий, валторновий. За звучанням бойківські і лемківські трембіти м'якші і «матовіші», ніж гуцульські, що відзначаються характерним сильним хрипливим і навіть тріскучим звуком. На Бойківщині трембіту використовували переважно тільки біля овець. Є відомості про колядування з трембітою на бойківсько-гуцульському пограниччі. Даних про трембітування при померлому у бойків не зафіксовано.

Популярний колись у бойків ударний інструмент решітка, родич російського бубна, східноукраїнського решета, почав входити до складу бойківської народної музики десь на початку ХХ століття. До того бойківська музика обходилася без ударних. В повоєнний час решітку повністю витіснив бубон (великий барабан) з тарілкою. Залишились тільки спогади очевидців, а інструментів роботи місцевих майстрів зафіксувати не вдалось. Не вживають в нинішніх народних ансамблях і інструментів фабричного виробництва.

Зона поширення весняної скосівки (теленки) — духового інструмента з родини повздожних одностовольних відкритих флейт із скосо зрізаним вхідним отвором дещо ширший, ніж у свирівки, джоломійки, але не виходить за межі бойківсько-гуцульського пограниччя. Тому факти фіксації тут типово гуцульських безденцевих інструментів під локально бойківськими назвами слід кваліфікувати швидше як наслідок гуцульського впливу, ніж самостійно визначеної локальної традиції. Підтвердженнями тому служить факт, що на трьох чвертях решти території регіону зафіксувати інструменти без денця нам не довелося.

Характеристика гуцульської теленки в спеціальній літературі недостатня. Зокрема, розбіжні дані про відсутність у цьому інструменті денця зустрічаємо у В. Шухевича¹⁸, Г. Хоткевича¹⁹, М. Грінченка²⁰ та А. Гуменюка²¹. Очевидно, дослідники описували лише певні різновиди теленки, не розрізняючи їх принципових структурних відмінностей, за якими теленкоподібні (бездіркові) духові інструменти в українських Карпатах поділяються на три типи: денцеві; безденцеві з рівним (інколи дещо конусоподібно звуженим) вхідним отвором; безденцеві зі зрізаним навскіс вхідним отвором (скосівки). Причому теленки-денцівки побутують на всій території Карпат, а безденцеві — лише на Гуцульщині, Буковині та їх пограниччях. Необхідно розрізнити скосівки за матеріалом виготовлення і функцією у виконавському побуті карпатських горян: виготовлені ранньою весною «весняні скосівки» з бузини, липової чи вербової кори (порівн. з локальною назвою «верболозка», с. Грозьова), виконують здебільшого роль музичних іграшок, а дерев'яні й металеві широко використовуються як музичні інструменти.

На Бойківщині розрізняють такі типи рогів: великі, з вільхової кори, без окремого мундштука (інф. Товтина М. І., с. Нижне Висоцьке); середні, з рогів великих угорських волів — «Кайлів» та волів української степової породи під назвою «сивки» (ймовірно, що останні — це саме ті «великі сиві воли, що випасалися на гірських пасовищах Гуцульщини, належали до степової породи»)²²; металеві мисливські роги, які ще й нині подекуди зустрічаємо в мисливських родинах, лісників тощо. Про великі та середні дерев'яні (на зразок гуцульських, що виготовляються з суцільного шматка дерева, із спеціальним трембітоподібним мундштуком) роги відомостей нема. Маленькі — виявлені

¹⁸ Шухевич В. Гуцульщина, ч. 3. — Львів, 1902. — С. 62.

¹⁹ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. — Харків, 1930. — С. 202.

²⁰ Грінченко М. О. Вибране. — К., 1959. — С. 96.

²¹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. — С. 38.

²² Мандибура М. Д. Полонинське господарство Гуцульщини другої половини ХІХ — 30-х років ХХ ст. — К., 1978. — С. 51.

лише на бойківсько-гуцульському пограниччі (див. «джоломійка»). Крім використання рогів у ролі пастуших, сигнальних і мисливських інструментів, їх застосовували ще й для відлякування звірів від осель (головно диких кабанів від урожаю картоплі). Із зникненням потреби в сигнальній функції в умовах сучасного села роги (як і великі церковні дзвони, малі пастуші дзвіночки-манки і трембіти) поступово зникають з побуту.

Бойківський різновид безденцевої сопілки — свирівки, відомий у гуцулів під назвами фрїлка, фрела (порів. з молд. флуер). Свирівки, ідентичні з гуцульською флюорою (довж. 60—70 см), були зафіксовані Г. Дем'яном у селах бойківсько-гуцульського пограниччя Ясені, Небилові, Сливках, Перегінському. Нами виявлено аналогічний зразок у В. Тисяка, 1924 р. н., в с. Лолині, але під назвою скосівка. Роблять свирівки з дерева (найчастіше ліщини) металевої трубки (мідь, алюміній, бронза).

Джоломійка — це вид невеликого (довж. 20—25 см) дерев'яного різьки з шістьма отворами, одинарною кларнетоподібною тростиною, вигнутим догори розтрубом із рога вола чи корови на кінці. Пищик роблять з бузини (бойк. бузини). Описаний інструмент виявлений Г. Дем'яном в с. Ясені. Є також відомості про побутування джоломійки і в інших пограничних селах: Перегінському, Липовиці, Небилові, Сливках. Спроби виявити нові ареали розповсюдження джоломійки, як і інших властивих для гуцулів інструментів, виявилися безуспішними.

Характерні для музично-виконавської традиції Бойківщини народні музичні інструменти можна поділити на такі групи.

А. Скрипка, бас, пищавка, дрімба, бубон з тарілкою і металевим прутиком, цимбали, трембіта. Ці інструменти — основа бойківського інструментального стилю;

Б. Весняна скосівка, гайда, гайда — велика пищавка, джоломійка, ситка, свирівка, ріг, пискур, скоска. Їх, незважаючи на велику оригінальність і характерність, до групи «А» віднести не можна, оскільки ареали розповсюдження їх досить вузькі (нерідко обмежуються декількома селами), а на решті території регіону ні в минулому, ні тепер жодних відомостей про їх побутування не зафіксовано. До цієї ж групи слід також віднести і популярні колись ліру і «бугай» (бойк. «бичок», «барилло», «барильце») та решітку. Цілком імовірно, що інструменти цієї групи колись значно активніше і ширше побутували на Бойківщині. Тому, як показує приклад з гайдою, необхідно продовжувати пошуки нових ареалів їх розповсюдження в минулому.

В. Привнесені сучасністю контрабас, кларнет, баян (акордеон), ударну установку (великий барабан, малий барабан, велика тарілка, «бонги») і «чарльстон», а останнім часом навіть саксафон і трубу²³, незважаючи на дуже активне їх застосування, до традиційних віднести не можна, оскільки вони не стабілізувалися тут як основні. На даному етапі процесу осучаснення народних інструментальних ансамблів ступінь вживаності в них інструментів групи «В» різний: баян, акордеон, кларнет, саксофон застосовують частіше, а ударну установку, контрабас і трубу — рідше. Дедалі частіше у складах весільної музики в ролі контрабаса бачимо бас-гітару. Дещо рідше в ампуа цимбал виступає гітара-ритм. Використання останньої, як і ударної установки замість традиційного бубна з тарілкою, більш властиве весільним ансамблям передгірських районів, а в гірській зоні спостерігається порівняно тривкіша схильність до традиційного складу. Загалом інструменти групи «А» слід кваліфікувати як традиційні для всієї Бойківщини; гр. «Б» — локальні і такі, що зникли або поступово зникають з побуту; гр. «В» — сучасні, проте ще недостатньо закріплені в народно-виконавській традиції.

Необхідно розрізнити народні інструменти бойків за ступенем їх використання у сольному виконавстві та в ансамблях. Сольні: скрипка,

²³ Тут естрадні інструменти розглядаються виключно у народному (а не естрадному) плані.

пищавка, дрімба, гайда, трембіта, весняна скосівка, свирівка, ріг, пискур, джоломійка. Сольно-ансамблеві: скрипка, дрімба (в «хатніх» ансамблях зі скрипкою, пищавкою, іншими дрімбами), пищавка, гайда, пискур (в різномірних ансамблях, рідше з представниками родини сопілкових), пізніші вдосконалені бойківські цимбали, за будовою (а не за строем) наближені до гуцульських, трембіта (в спонтанному виконавстві використовується лише в ансамблях з двох-трьох трембіт, а в сучасному оркестрі народних інструментів — також і в поєднанні з іншими інструментами оркестру), кларнет, пізніше акордеон і баян. Виключно — ансамблеві: бас, традиційні бойківські цимбали, бубон з тарілкою, решітка, «бичко», («бугай»), пізніше контрабас і настроена під народний бас віолончель фабричного виробництва.

Слід також розмежовувати ступінь використання народного інструментарію у вокально-інструментальних фольклорних ансамблях, як от:

Скрипка + сольний спів; Пищавка + сольний спів;

Дрімба + сольний спів; Скрипка, бас + сольний спів.

Дві скрипки (друга в коломийках та інших одноголосних мелодіях застосовується у ролі «второї», а в двоголосих мелодіях пізнішої формації — в ролі «другої скрипки»); всі названі вище модифікації + ансамблеві спів; скрипка (одна або дві), цимбали, бас бубон + сольний спів; те ж + ансамблеві спів; дві скрипки, баян, бубон + сольний та ансамблеві спів; те ж з додаванням або заміною однієї із скрипок (рідше обох) саксофоном-тенором або альтом, кларнетом, трубою тощо. Значно рідше зустрічаємо ансамблеві модифікації: скрипка, дрімба + сольний спів; скрипка пищавка, дрімба + сольний спів; трембіта + сольний спів; скрипка, пищавка, бас + сольний спів; ансамблеві спів у супроводі інструментального ансамблю.

З новочасних інструментів найбільшу перспективу у фольклорних ансамблях на Бойківщині мають акордеон (баян), кларнет і саксофон. Труба і тромбон, як наслідок впливу духових військових оркестрів, наряд чи займають тут колись чільне місце, оскільки їх звучання різко відрізняється від ідеалу звучання характерних бойківських інструментів. Вони по суті мало придатні для розкриття характеру «м'яких», «лагідних» у мелодійному та інтонаційному плані бойківських інструментальних мелодій.

Народний музичний інструментарій, типовий для даного регіону, та його назви самі по собі ще не є виразниками регіонального колориту. Варіантні різновиди майже кожного з названих народних інструментів з більшими або меншими модифікаційними відхиленнями, як правило, властиві й для інших сусідніх і більш віддалених одна від однієї етнографічних зон. І лише в сполученні з типовими стилістичними особливостями мелосу і виконавської стилістики певного регіону народний музичний інструментарій стає невід'ємним атрибутом музичної і загалом всієї духовної культури даного етносу.

М. Я. ХАЙ

Ірровари
Київської обл.

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ О. І. СТЕБЛЯНКА

Відомий збирач фольклору і композитор Олександр Іванович Стеблянка (1897—1977) за свого життя не вів щоденників чи записних книжок і взагалі залишив мало автобіографічних відомостей про себе. Та збереглася значна частина його великої творчої спадщини і є люди, що добре знали О. І. Стеблянка по спільній роботі: професори Харківського Інституту мистецтв Г. О. Тюменева, В. Т. Борисов, Т. С. Кравцов, голова Харківської організації Спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв УРСР Г. Н. Цицалюк, композитори Б. Л. Яровинський, І. С. Польський та інші, чий спогади про Олександра Івановича

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

дають змогу скласти уявлення про його життєвий шлях і фольклористичну діяльність.

Олександр Іванович Стебляк прожив вісімдесят років, шістьдесят з них присвятивши збиранню та обробці українських народних пісень. Відданий своїй справі, він був одним з першопрохідців української радянської фольклористики, що проклав шлях до багатьох раніше малознаних пісенних місць України. Географія його пошуків — мало чи й зовсім не обстежені до нього фольклористами місця Сумщини, Харківщини, Полтавщини, Донбасу, районів Чернігова; його цікавили процеси міграції української пісні в інші республіки, і ми знаходимо записи її, зроблені Стеблянком на Кубані, Північному Кавказі, у Кабардино-Балкарії, Осетії, Карачаївському краї.

Всього він зібрав більше двох тисяч українських народних пісень. З них невелика частка — 150 пісень Харківщини — була надрукована (Українські пісні.— К., 1965), 150 пісень Сумщини старанно підготовлені фольклористом до друку і зберігаються нині у дочки, Н. О. Стебляк; основна ж частина його пісенної спадщини в рукописах передана після смерті фольклориста Харківській спілці композиторів, її музичному фонду.

Найбільше цікавив О. І. Стебляк традиційний фольклор. Пісні обрядові, історичні та соціально-побутові; пісні родинно-побутові, що складають найбільшу частину його спадщини: про кохання, про сімейне життя. Є у його зошитах і жартівливі, міський фольклор особливо повно представлений жанром частівки. Окремий розділ — це пісні по-жовтневого періоду. Всі пісні в записах О. Стебляк своєрідні за змістом, характером, мелодійного та ладо-гармонічного складу; серед них зустрічається багато творів виняткової краси, чарівності, мистецької довершеності і щирості у вираженні почуттів.

Щоб зрозуміти, яке кредо поклав Стебляк для відбору пісень для запису, слід пригадати, що він був не тільки фольклористом, але й композитором, а народну пісню широко використовував у своїй творчості. Важливо, однак відзначити, що він при записуванні ніколи не дозволяв собі «поліпшувати» народні взірці; один із принципів його фольклористичного кредо — точність фіксації, відповідність нотного тексту своєрідному характеру виконання пісні співаком. Здебільшого в його записах дотримані тональність та метричні схеми, але це не завжди сприяє всім найтонші особливості пісні. Межі такту завжди поширюються метро-ритмічною варіантністю кожного наступного куплета або порівнянням варіантів пісні, які він записував від різних виконавців чи навіть від одного. Те саме слід сказати і про «мерехтіння» ладу, що пов'язується перш за все важкодоступною для запису і такою характерною для народного співу манерою інтонування.

Народився О. І. Стебляк в місті Лебедині на Сумщині. У молоді роки був свідком грандіозних подій, що відбувалися в нашій країні. У всіх історичних подіях визначну роль відіграла музика і зокрема пісня. Жодний музичний жанр не відбиває епоху так повно і емоційно, як пісенне мистецтво — скарбниця творів народного хисту, що специфічно відображають реальне життя, ідеали, прагнення та мрії мільйонів. Внутрішній світ пісні, що віддзеркалює всі зміни в житті і побуті народу, надзвичайно рухомий, він — мов ріка, в яку не можна увійти двічі. Така мобільність і мистецька своєрідність фольклору, як не раз говорив Стебляк, і примусила його взятися за перо. Треба було негайно, за його словами, зафіксувати, увічнити пісню на папері, хоча і не всі елементи можливо відтворити. Так пісні полум'яних літ — лягли у його нотних зошитах. «Пісні про революцію», «Пісня про Щорса», «Розійдуться чорні хмари», «Я сьогодні на фронт від'їжджаю»; є тут і «Каховка» у народній інтерпретації, і знайома всім «Дубинушка», що звалася «Машинушкой» і «Песней рабочей артели» та ін.

Творча діяльність Стебляк розгорталася у той період, коли перед молоддю Країною Рад особливо гостро постало питання про долю фольклору. Музиканти вперше ставали на шлях професійної компози-

торської школи і розквіт національного мистецтва вбачали передусім в опорі на народну творчість. Час диктував завдання фольклорних експедицій — показати пісню у найяскравіших її проявах, у такі моменти її буття, коли вона найточніше відтворює важливі сторінки життя країни. Як згадує композитор В. Т. Борисов, коли у 30-і роки йшла особливо вперта боротьба за донвугілля, Стебляк разом з М. Колядою та М. Тицем виїхали у відрядження в Донбас. Музика, що там була ними записана від шахтарів, стала цінним джерелом для творчості, а Олександр Іванович розпочав створення симфонічної сюїти «Вінок українських пісень».

Записати пісню в тодішніх умовах іноді було нелегко. «Знає якась бабуся багато-багато пісень,— згадував Стебляк,— та нікому їх не наспіваєш, бо її пісня — це її таємниця. Спробуй записати». Спершу треба було знайти шлях до душі людської. І фольклорист цей шлях знаходив, бо віддавав улюбленій справі частку власного серця. До кінця своїх днів він пам'ятав кожне село, в якому побував, майже кожну людину, яка подарувала йому цікаву пісню, кожний мальовничий краєвид сходженої ним рідної землі.

Дуже цікаві коментарі Стебляк до власних записів пісень. Вони допомагають розкрити її практичне призначення і характер функціонування. Фольклорист записував пісні там, де вони звучали, у природних умовах: у клубі, на полі, на весіллі, у кузні, і видно, що і в той час не всі виконавці дивилися на пісню як таємницю, була велика група таких, що співали всюди, з будь-якого приводу, у будь-яких умовах.

Так у Дергачах Олександр Іванович записав від різних людей 30 веснянок, деякі з них — у п'яти варіантах: «Вище млина калина», «Тума танчок водила», «Та вербице», «Меланка ходила» та інші. Подібні твори співали і солісти, і ансамблі, і хори. Історичну пісню «Про Семена Палія та гетьмана Мазепу» наспівав кобзар Ю. Г. Сенченко «на замовлення» фольклориста; соціально-побутову «Сади ж мої, сади» — колгоспниці села Уплатного Близнюківського району на жнивах. Цю останню співали майже щоденно і кожного разу по-різному розподіляли широкую, неквапливу мелодію поміж заспівувачем і групою дівчат. Зачин пісні здебільшого не повторювався, так що кантилена обростала все новими і новими розспівами, і так само по-різному драматизувалася, зростала напруженість мелодичного тону — залежно від взаємодії з текстом. Спочатку милування красою природи:

Сади ж мої, сади,
Сади мої, сади,
Та сади ж (і) процвітають.

А далі через ряд яскравих образів та майже трагічних вигуків:

Ой бийся, вибивайся
Та й до отця до ньеньки
Ой біжи ж (і) поспішайся...

Стебляк надавав важливого значення варіантам тієї самої пісні, які записані від виконавців різних вікових груп. Так пісня «Забелелись снежки» записана у п'яти варіантах: від старого В. В. Мигая з села Польова Дергачівського району, від дівчат з того ж села, а потім з сіл Мелкуновки та Лимана Зміївського району Харківської області — і всі по-різному: весело і жваво співає молодь, елементи неквапливості відчутні у голосі старого. Вікові ознаки виконавців наклали відбиток і на сам зміст та мелодичний склад пісень. Найбільш відчутна така специфіка у творах родинно-побутового циклу. Наприклад, сумна пісня, що подібна до рядків «І не спиться, не лежиться», змальовує життя батьків, їхні турботи про синів, дочок тощо; любовною лірикою сповнені мелодії парубків (наприклад, «Про Марусю») та дівчат («Сонце сходить, а журюся»). В записах О. І. Стебляк знаходимо твори, що характеризують соціальні та професійні особливості життя людини: пісні



З. Н. Кошова.
Панно «Метелики». Папір, темпера.
Петрикувка Дніпропетровської обл. 1986.
Фоторепродукція В. С. Полоха.

що не дім — то пісня. Тому не будемо дивуватися, що пісня могутнім потоком влилася в життя Стеблянка, а висока культура пісенних традицій, що віками зберігались народом, дала йому ключ до майстерності фольклориста-етнографа. Про пісні Сумщини Олександр Іванович говорив з якоюсь одержимістю, піднесенням. Саме тут, як він вважав, вони дійшли до нас у своїй особливій дивовижній чистоті і первісності. Цікаво, що у деяких куточках області народ зберіг до того ж своєрідні риси взаємовпливів українських та російських елементів пісні — наслідок масового розселення у XVII—XVIII ст. українців і росіян на території Слобідської України, особливо на її пограничних зонах.

Московський Бобрик, Кам'яне, Будилка, Олександрівка — коло пісень поширювалося на південь та північ, захід та схід. Пісні весільні, танцювальні, жартівливі, ліричні, частівки, героїчні пісні-захисниці Вітчизни. Скрізь ходив пішки. Спочатку інші засоби пересування були недоступні, а потім це стало звичкою і полюбилося на все життя. Тоді не було магніфонів, та й старий, далекий від досконалості фонограф вважався великою рідкістю. Доводилося довірятися єдиному «апарату» — своєму вуху, виробляти навик сприйняття природного виголошення інтонації і слова. Адже ж сама людина ніколи не співає пісню двічі однаково, тим більше по-різному звучить вона у різних виконавців. Тому Стеблянка й прагнув записати декілька варіантів мелодії, що дає змогу робити висновки про регіональні риси пісенності цієї чи іншої місцевості, про практичне призначення пісень, про їх роль в умовах життя й побуту.

З молодих років Стеблянка був не тільки збирачем і дослідником народної пісні, але й її пропагандистом. Коли він записував пісню в якомусь районі, то незабаром, а іноді й відразу ж розповсюджував її в інших, наспівував і розучував з ним же самим організованими сільськими ансамблями і хорами. Пісня живе, доки її пам'ятають і співають люди. Треба продовжувати її життя, поширювати у часі та просторі якомога далі. Так він вважав.

З часом він дедалі більше відчував, що не вистачає знань. Вчительська семінарія й досвід роботи у дворічній школі — цього було дуже мало для виконання завдань, що він перед собою поставив. І ось сміливий крок: у 1920 році Олександр їде до Харкова (тодішню столицю України). Поки що не на навчання — проконсультуватися, чи годатний він для навчання у вузі.

Поява на музичному факультеті Інституту народної освіти Стеблянка, як згадує В. Т. Борисов, стала майже сенсацією: «Нас покликвав Семен Семенович Богатирьов, який у той час завідував кафедрою теорії і композиції, і запропонував подивитися на диво. І справді, як можна було назвати людину, що сиділа за роялем і виконувала нескінченну кількість зворушуючих своєю красою українських народних пісень! Це дійсно було диво!». А композитор, професор О. Н. Корещенко у протоколі записав: «У Стеблянка видатні музичні дані, абсолютний слух (явище у природі рідкісне), прекрасно відрізняє будь-які найскладніші акорди та їх послідовність...». Олександр Іванович поставився до цього висловлювання критично: «Здібності в мене звичайні. Просто велика робота над слухом і постійне тренування музичної пам'яті. В роботі етнографа ці якості необхідні».

Стеблянка прийняли до інституту. Але вчитися довелося недовго. Помер батько. Життєві труднощі змусили покинути інститут і взятися знов за плуг. Систематичні заняття музикою почалися пізніше — у 1922 році в класі С. С. Богатирьова, що теж далось нелегко. Засобів для існування не було ніяких, крім власної праці. Доводилося працювати вантажником, чорноробом, ким доведеться, аби мати можливість закінчити інститут і хоч якось допомогти своїй родині — адже він, як і раніше, після смерті батька, лишився «за головного». І ще він заробляв гроші для своїх фольклорних експедицій, від яких ніколи не відмовлявся і все життя витрачав власні заощадження, не вимагаючи нічого замість того і нічого не одержуючи, крім любові і пам'яті

вдячної аудиторії. Скромна, бескорислива, непримітна людина. Недарма його прозвали «музичним Дон Кіхотом».

Працюючи в 30-і роки викладачем народної творчості у Харківській державній консерваторії, О. І. Стебляк заснував тут фольклорний кабінет, що існує й сьогодні. У ті ж 30-ті роки його приймають до Спілки композиторів; головну увагу від цього часу він приділяє вихованню композиторських кадрів. Його наукова концепція базувалася на глибокому переконанні в необхідності спілкування композитора із живим фольклором. У ньому приховані риси своєрідності національної манери інтонування: завдяки вміль інтерпретації стара пісня розкривається зовсім по-новому, стає великим мистецтвом. Таким чином, Стебляк прагнув довести, що фольклор не протилежний сучасному мисленню, як часом вважали деякі композитори, — навпаки: спілкування з піснею здатне народжувати творчість нову, своєрідну, національно-характерну.

У роки війни Стебляк захищав Україну у складі Першої Гвардійської Повітряно-десантної дивізії. Його фронтова професія — сапер. Пальці музиканта швидко освоїли ще й цю, таку небезпечну професію. Додому повернувся у березні 1944 року інвалідом другої групи.

Той, хто пам'ятає повоєнний час, зруйнований повоєнний Харків, можливо, не забув, яке надзвичайне значення мала тоді музика, що лилася з хрипких вуличних репродукторів, як ніжністю і сумом наповнювала вона людські серця. З попелу та руїн підіймалася духовна культура народу, і у цьому відродженні немала частка праці належала Олександрі Стеблянці. Серед найкращих харківських радіо-програм звучали неповторно прекрасні українські народні пісні, що їх виконували колективи художньої самодіяльності. Керував ними організатор і натхненник цих колективів Олександр Стебляк.

Протягом багатьох років він очолював Будинок народної творчості і свою мету вбачав у прилученні найбільшого кола людей до мистецтва, виявленню талановитих народних митців і носіїв фольклору. Одночасно як диригент народних хорів він часто виступав з концертами у багатьох містах України.

Тривала робота Олександра Івановича у консерваторії (нині Інститут мистецтв). До нього як до найдосвідченішого на Україні фольклориста-етнографа приїздили за порадою композитори, музикознавці, дослідники народної пісні. Він проводив спеціальні консультації для лінгвістів-діалектологів. Багаторічна творча дружба еднала його з доцентом Харківського педагогічного інституту ім. Сковороди А. П. Яреценком, з яким Стебляк здійснив декілька фольклорно-діалектологічних експедицій у Старий Салтов та інші райони для вивчення особливостей різних народних діалектів, що неодмінно відбиваються у лексичній та поетичній структурі пісні.

Ряд пісень, що записані О. І. Стеблянком, увійшов до репертуару виконавців, зокрема Українського народного хору; «Сади ж мої сади», «Летіла галка», «Під вишнею-черешнею» та ін.

В останні роки життя Олександр Іванович багато і ретельно працював над збіркою «Пісні Сумського краю». Він дуже поспішав, бо це була його заповітна мрія — передати сумські пісні людям, побачити збірку надрукованою. Але, на жаль, видавництво «Мистецтво» залишило її без уваги. Після смерті Олександра Івановича професор Харківського інституту мистецтв Г. О. Тюменева, скрупульозно відредагувала рукопис і написала до кожної пісні детальний коментар. Вона, зокрема, пише: «Пісні Сумщини приваблювали багатьох видатних дослідників: відомих фольклористів О. Потебню і П. Гнедича, знавця української народної творчості Б. Грінченка, одного з ентузіастів пісенного фольклору Сумської області В. В. Дубравіна. Нині плідну роботу проводить Сумський педагогічний інститут ім. Макаренка, а також музеї і обласний науково-методичний центр народної творчості і культосвітньої роботи. Тим важливішим уявляється праця О. І. Стебляка. Записані ним пісні дають змогу виявити історичні долю

фольклорних жанрів, процеси їх оновлення, з'ясувати становище сучасної народної творчості. Вважаю, що дослідження, зроблені О. І. Стеблянком, повинні скласти одне з провідних завдань української музичної фольклористики».

Яка доля інших пісень фольклориста? Вони, нагадуємо, знаходяться у Харківській Спілці композиторів, лежать нерухомо у трьох мішках в несистематизованому вигляді. Саме тому авторів цих рядків і довелося взятися за перо. Хотілося б повернути увагу громадськості до цих народних скарбів. Як говорила на ювілейному засіданні Г. О. Тюменева: «Спадщина Стебляка — цінна скарбниця української народної культури, записані ним пісні — це перлини пісенної лірики. У них відбивається епоха, яка пішла від нас і все ж залишилася з нами. Вони не можуть не побачити світ, бо повинні стати надбанням тих, у кого їх було взято — широких мас народу». Цей заклик був підтриманий усіма присутніми. І хочеться вірити в те, що створена в Спілці композиторів секція народної творчості нарешті знайде змогу довести справу всього життя фольклориста до кінця.

В житті є багато різних доріг. Більшість їх вивчено, ходять ними звично. Не те з дорогою до пісні: її щоразу треба знайти...

І. Я. БЕЛЕНКОВА

Харків

ВІД РЕДАКЦІЇ

Стан збереження фольклорних записів О. І. Стебляка викликає занепокоєння. Як пише автор статті, вони «лежать у трьох мішках в несистематизованому вигляді». Сподіваємося, що Харківська організація Спілки композиторів України (де знаходяться тепер ці записи) якнайближчим часом при сприянні широких кіл громадськості, зокрема музикознавців і фольклористів Харкова та Києва, створить авторитетну комісію фахівців, яка у чітко визначений строк ознайомиться з усіма рукописами О. І. Стебляка, здійснить їх належний облік, дасть їм кваліфіковану характеристику і визначить постійне місце їх архівного збереження. Оскільки О. І. Стебляк відомий фольклористам, музикантам, педагогам як один із найерудованіших знавців народної пісні, автентичних стилів її виконання в різних регіонах, то, певно, його записи зацікавлять наші видавництва, і все краще із його фольклорного архіву буде опубліковано.

ПЕРЕКАЗИ ТА ЛЕГЕНДИ ПРО МІСЦЕ ОСТАННЬОЇ БИТВИ НАЛИВАЙКА

Народна поетична творчість є одним із важливих джерел вивчення історії народу. Вона в своєрідній художній формі часто відображає не лише зміст історичних подій, але й такі, нерідко затемнені часом, їх важливі риси та деталі, які без урахування фольклорних даних не піддаються з'ясуванню. Прикладом цього може бути питання про місце останньої битви повстанців під керівництвом Северина Наливайка.

Солоницька битва 1596 року добре відома з історії. Однак конкретне місце цієї події досі залишається не з'ясованим. Звичайно стверджується тільки те, що останній бій повстанців, керованих Северином Наливайком, відбувся «в урочищі Солониці», «на річці Солониці»¹, а де саме — невідомо. Конкретніше встановити місце цього бою не вдалося ні історикам, ні письменникам, у тому числі таким,

¹ Див., наприклад, такі праці: Історія Української РСР.— Т. І.— К., 1967.— С. 166; Білий П. Х. Лубни.— Харків, 1971.— С. 5.

як Тарас Шевченко, Микола Костомаров, Іван Ле, які в різні часи побували у селі Солониці біля Лубен, вивчаючи матеріали про славне минуле українського народу.

Як відомо, в кінці XVI ст. на Україні помітно посилилася боротьба проти феодального гніту. Закріпачені селяни разом з козаками і міською біднотою активно виступили проти експлуататорів, зокрема польських магнатів і шляхти, які разом з українським панством неволили український народ і соціально і духовно. Особливо небезпечним для феодалів виявилось козацько-селянське повстання 1594—1596 років, що охопило майже всю Правобережну Україну і Білорусію, найвизначнішим керівником якого був Северин Наливайко. Після ряду блискучих перемог повстанці, переслідувані багатотисячним шляхетським військом Жолкевського, змушені були відступити на Лівобережжя. Під Лубнами, як тільки наливайківці перейшли довгий дерев'яний міст через Сулу за Лисою горою (де нині залізничний міст), їх настигла польська кіннота. Готуючись до оборони, вони швидко створили майже неприступний укріплений табір у районі річки Солониці, яка впадає в Сулу. Тут в кінці травня і на початку червня 1596 року повстанці героїчно боролися з ворогами, але внутрішній розкол і зрада козацької старшини призвели до поразки.

На Солониці було пролито річки крові, в тому числі жінок і дітей повстанців, які знаходились разом з ними у таборі. Самого Наливайка зрадники видали полякам. Народного героя біля року мучили на допитах, а потім у квітні 1597 року стратили (четвертували). Героїчне життя і подвижницька смерть Северина Наливайка викликали появу в народному середовищі переказів, легенд, пісень та інших уснопоетичних творів, які частково ще й досі побутують по всій Україні. В них головна увага приділяється незвичайній смерті героя. Наприклад, в багатьох легендах, а також в пісні «Славна стала та кравчина» говориться про те, що Наливайко спалили в мідному бику (спеціально для цього зробленому), або що його садовили на розпечений залізний трон (чи на залізного коня) і на голову надівали вогняний вінець, бо він хотів стати для простого люду «царем Наливаєм».

Характерно, що в селі Солониці, яке виникло через століття на березі однойменної річки, де колись дав останній бій Наливайко, а також у сусідніх з ним поселеннях подібні уснопоетичні твори (зокрема про мученицьку смерть героя) зустрічаються рідко. Зате тут здавна відомо і зараз ще немало побутує переказів та легенд про Солоницьку битву 1596 року і пов'язаний з нею наливайківський скарб, збережений нібито в Довгому озері. Такі перекази й легенди складають важливу локальну (місцеву) групу фольклорних творів, які можуть допомогти у визначенні конкретного місця останнього бою наливайківців.

Місцеві перекази і легенди про битву 1596 року досить добре відомі авторам цих рядків — уродженцеві села Солониці, який більше сорока років збирає (в тому числі шляхом власноручних записів — із уст земляків) і вивчає їх. Переважна більшість цих фольклорних творів стверджує, що жаклива кровопролитна битва наливайківців з шляхетським військом відбулася «колись коло Довгого озера в нас у Солониці», що «Наливайко бився на Туркачах» — тобто біля Довгого озера, де нібито заховав і скарб повстанців (від одного до шістнадцяти, за різними варіантами переказів і легенд, «бочонків золота»).

Про те, що остання битва наливайківців пов'язувалась з Довгим озером, яке знаходиться поблизу річки Солониці, було відомо й раніше. Так, посилаючись на місцевих старожилів, історик Лубен К. Бочкарьов переповів одну з широко відомих легенд таким чином: «Треба зауважити, що легенда про великі, заховані під Лубнами, скарби, дуже поширена. Один скарб, кажуть, повинен знаходитись у Солониці, де розбитий поляками Наливайко кинув у «Довге озеро» всю козацьку казну — «шістнадцять бочонків золота», другий — під містом... Відшукати перший скарб тяжко, тому що не лише «Довгого озера»,

але й саму стоянку козацького табору визначити до цього часу не вдалося»².

Справді, конкретне місце розташування останнього табору Наливайка встановити тяжко, а от де знаходиться «в урочищі Солониці» Довге озеро — все ж відомо, в крайньому разі місцевим жителям. Воно міститься, як уже говорилось, поблизу річки Солониці, на відстані приблизно одного кілометра в південно-західному напрямку від її лівого берега в районі Перевозу («центральної» частини цієї річки). Не зрозуміло, чому К. Бочкарьов «не вдалося» розшукати Довгого озера. Очевидно, він не натрапив на місцевих жителів, які знали про його реальне існування. Могло бути й таке, що Довге озеро знавець Лубенщини шукав у степу, де, за свідченням деяких історичних джерел, мала місце Солоницька битва 1596 року. Як відзначав один з істориків минулого, в той час «за Сулою починалися степи»³. Не випадково саме в степу шукали табір Наливайка і Костомаров з Горленком, які відвідали Солоницю в 1883 році. Але не треба забувати, що з початку XVIII ст. засульські степи стали заселятись, у тому числі й «урочище Солониці»⁴. Коли ж вчені й письменники стали цікавитись місцем останньої битви Наливайка, то тут давно вже не було степу. Степом стали називати тільки поле на південний схід від Солониці та її хуторів, куди й скерували свою увагу дослідники. Тому Бочкарьов і не міг знайти в цій місцевості Довгого озера, яке згадується в процитованій ним легенді.

К. Бочкарьов навів ще одну «легенду», пов'язану з подіями Солоницької битви 1596 року. В ній говориться про те, що серед місцевих жителів побутує переказ «про славного лицаря Наливайка», розбитого на Солониці поляками, в наслідок чого «багато тисяч козаків було тут перерізано, тіла лежали купами і кров текла в річку, закривавила воду, і вода стала солона...»⁵. Це один із давніх місцевих переказів про останню битву наливайківців, який цілком підтверджується даними польського історика Іоахима Бельського — сучасника і, здається, навіть учасника подій 1596 року. Він відзначив таке, описуючи розправу Жолкевського з обдуреними повстанцями: «Рубали їх немилосердно, так що на протязі милі або більше лежав труп на трупі»⁶. В правдивості цих слів, що належать далеко не другові повстанців і підтверджуваних народним переказом, сумніватись не доводиться.

У народних переказах і легендах, записаних у с. Солониці в 1940—1970-х роках, точно вказується місце і відбиваються деякі обставини битви 1596 року. З цих записів найточнішим є наступний, у якому відзначається, що «Наливайко бився на Туркачах... Товариша і помічника Наливайка убили..., а тут з хутора Назарівка (з південно-східного боку. — П. О.) почало наступать вороже військо, — і Наливайко кинувся в бій. Але була несила. Наливайко з козаками почав одступать. Він знав план місцевості, щоб тут заховати завойоване ним золото, а самому втекти. Пізніше він думав повернутися по скарб. Все золото склав у цинкову бочку і задумався, де б його заховати, щоб не знайшли вороги. Тут було Довгоє озеро» і в ньому, як сказано далі, Наливайко і заховав скарб повстанців⁷.

Наведений переказ містить у собі багато цінних даних історичного характеру. З нього дізнаємося, що битва наливайківців 1596 року відбулася не просто на Солониці, а саме біля Довгого озера — «на Туркачах». Туркачі — це хутір, який виник значно пізніше, десь у XVIII—XIX ст. Його основна частина лежить поблизу Довгого озера на пагорбі, який дійсно був дуже зручним для заснування табору. Глуха згадка

² Бочкарев К. П. Очерки Лубенской старины. — М., 1900. — С. 16.

³ Николайчик Ф. Первые казацкие движения в Речи Посполитой // Киевская старина, 1884, IV. — С. 559.

⁴ Охріменко П. У перекладах і легендах // Ленінська зоря, 1975, 14.VI.

⁵ Бочкарев К. П. Очерки Лубенской старины. — С. 17.

⁶ Історія України в документах і матеріалах. — Т. III. — К., 1941. — С. 34.

⁷ Записано 3 лютого 1941 р. від І. Г. Якимця.

про «товариша і помічника Наливайка» відбиває, очевидно, смерть Лободи — керівника реєстрових козаків, які виступали разом з наливайківцями (нереєстровими козаками) проти польських і «своїх» гнобителів. Відповідає історичній дійсності і те, що не тільки з боку Лубен, а й з південного сходу («з хутора Назарівки») на повстанців натискала вороже військо (польський загін, посланий в обхід Жолкевським). Навіть те, що Наливайко, усвідомлюючи безвихідність становища, наказав заховати «скарб» у Довгому озері, як відзначено в цьому і багатьох інших уснопоетичних оповіданнях, можливо, не позбавлено реальної основи. Адже повстанці мали з собою немало коштовностей — особистих, церковних і належних казацькій казні. Інша справа, що це було не лише «завойоване» золото, як відзначено в наведеному переказі, а й інші цінні речі, які були справді десь захищені, бо після здачі табору полякам коштовностей у ньому було в наявності мало⁸.

Інші уснопоетичні оповідання (перекази і легенди) мешканців с. Солониці про битву 1596 року лише в деталях розходяться з наведеним вище. Майже в усіх з них багато уваги приділяється наливайківському скарбу і обов'язково згадується Довге озеро. Якщо врахувати, що Довге озеро в народній пам'яті систематично вплітається в трагічні події 1596 року, то місце останнього бою Наливайка слід шукати на лівому березі річки Солониці на схід від цього озера. Тут у полі (за часів Наливайка це був степ) біля самого Довгого озера розташовані і Туркачі, точніше, Горові Туркачі — порівнюючи невелика гориста місцевість, де скоріше всього й знаходився укріплений табір наливайківців. Не випадково саме Туркачі у багатьох місцевих переказах і легендах називаються місцем Солоницької битви 1596 року.

Фольклорні дані про місце останнього бою Наливайка підтверджуються історичними джерелами, на жаль, дуже скупими й епізодичними. З них найповнішими є записи Іоахима Бельського, в яких відзначено, що наливайківці, перейшовши міст через Сулу, розташували свій табір «за півмилі... за річкою»⁹. Миля тоді означала 7 верст. Якщо табір був розташований від моста за півмилі, тобто приблизно за три з половиною кілометри, то це й буде якраз відстань до Турківського пагорбу за Довгим озером. Крім того, якщо орієнтиром брати давній міст через Сулу біля Лисої гори (як це й робить Бельський), то згаданий пагорб знаходиться саме «за річкою» — за Солоницею. Розташування табору в такій місцевості диктувалось стратегічними міркуваннями (через річку польському війську було незручно напасти на повстанців).

Той же І. Бельський, говорячи про табір наливайківців, зазначив, що він мав укріплення з трьох боків, «а з четвертого боку були великі болота від річки Сули»¹⁰, — тобто з четвертого боку його захищали непрохідні болота. Саме таке положення могло бути на Турківському пагорбі, який західним боком примикає до болотистої місцевості, що йде від Сули, де знаходиться і сусіднє Довге озеро (воно місцями підходило тоді під саму гірку). На Туркачах і досі зберігаються сліди якихось земляних споруд, а з північного боку — ще й широкого рову, яким був оточений табір.

У цій місцевості і навколо неї, як свідчать очевидці, навіть у наш час часто знаходили (зокрема при копанні силосних траншей) багато черепів і кісток (в основному молодих чоловіків) з слідами шабельних ударів або пробитих кулями. Очевидно, це останки козаків, які захищали підступи до табору, і поляків, що на них нападали. Крім того, розташований поблизу від Довгого озера і Туркачів хутір Кошеліха, як міркують деякі місцеві жителі (О. Охріменко, Л. Чіліщева), одержав свою назву від словосполучення «кіш лиха», — на пам'ять про фатальну битву наливайківців. Нарешті, за свідченням історичних дже-

рел, табір Наливайка був невеликим, але таким, що панував над всією навколишньою територією. Саме ці особливості має Туркачівський пагорб над Довгим озером.

В кінці XIX — початку XX ст. К. Бочкар'єв і знавець етнографії та фольклору Лубенщини В. Милорадович, посилаючись на свідчення місцевих старожилів, писали, що в ряді випадків місцем останнього табору Наливайка, чи, принаймні, останнього бою наливайківців з поляками називали не тільки Солоницю, а й хутір Куп'єваху (відноситься до Солониці), урочище Сухої Солониці (або Яновщини) чи хутір Квітку (всі вони йдуть вверх по річці Солониці, яка, до речі, в різних місцях називається по-різному)¹¹. В цьому теж є певна доля історичної правди, що вияснюється при зіставленні фольклорних і літописних даних.

З історії відомо, як Жолкевський, шляхом підступу, добившись видачі Наливайка та деяких інших керівників повстання, незабаром дуже жорстоко і брутально розправився з «черню». Коли табір був відданий полякам, повстанці з жінками, дітьми й стариками, сподіваючись на обіцяну волю, вирушили в північно-східному напрямку до кордонів Московської держави (по місцевості понад річкою, де пізніше виникли хутори Кошеліха, Войниха, Куп'єваху, а далі Суха Солониця і Квітка). Тоді Жолкевський наказав, очевидно, під тиском магнатів і шляхти, колишнім підданим (кріпакам) повернутись до своїх панів, а вільним іти, куди захочуть (останніх було небагато: це з тисячу реєстрових козаків, які ще до здачі табору на чолі з Кремпським прорвали оточення ворожого війська і попрямували на Запоріжжя).

Коли підступ і обман стали очевидними, напівозброєні повстанці (які здали свої гармати полякам) вирішили боротися до останнього, а, можливо, й зробити спробу створити новий табір десь у районі Сухої Солониці (потому, з якого починається річка Солониця, де згодом з'явилися хутори Суха Солониця і Квітка). Ось чому місцем останнього бою Наливайка (чи його табору) за народними переказами іноді називали не тільки Солоницю, а й Куп'єваху, урочище Сухої Солониці і Квітку, про що в наш час уже майже ніхто не говорить.

Від самої Солониці — від Туркачів над Довгим озером — і до названих хуторів («на протязі милі або більше», як свідчить Бельський, що цілком вірогідно) трупи побитих, за народними переказами, «лежали купами» (чи, за виразом Бельського, «лежав труп на трупі»), бо полягло тут під польськими шаблями щось з 9 тисяч повстанців і членів їхніх родин. Таким було трагічне завершення останньої битви наливайківців (уже без участі полоненого керівника), які не схилили голів перед гнобителями, героїчно і самовіддано йдучи на смерть в ім'я волі.

Отже, солоницькі перекази і легенди про останній бій наливайківців дають нам багато цінного матеріалу для визначення конкретного місця цієї події, яка становить одну з найгероїчніших сторінок історії визвольної боротьби українського народу. В цьому випадкові, як і в багатьох інших, уснопоетична творчість допомагає глибше й детальніше з'ясувати події далекого минулого, оскільки фольклор завжди своєрідно відтворює історичну дійсність і зберігає значну частину конкретної інформації про неї протягом століть.

П. П. ОХРИМЕНКО

Суми

⁸ Див.: Киевская старина, 1884, IV.— С. 563.

⁹ Історія України в документах і матеріалах, т. III.— С. 32.

¹⁰ Там же.

¹¹ Бочкар'єв К. П. Очерки Лубенской старинны.— С. 17; Милорадович В. Средняя Лубенщина // Киевская старина, 1903, № 9.— С. 290—291.



ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

ЕТНОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ П. З. РЯБКОВА

Внесок народників у фольклорно-етнографічне вивчення населення півдня України ще не знайшов свого висвітлення в історіографічній літературі. Не зупиняючись на детальній характеристиці революційної діяльності народників, відзначимо, що з Одесою, яка була своєрідним центром народництва, пов'язана діяльність таких видатних народників, як А. Желябов, Ф. Волховський, І. Ковальський, М. Виташевський. В 70-ті роки вони виступали як лідери народництва, зробили певний вплив на формування його ідей.

У 80-ті роки наступницею А. І. Желябова і фактичним керівником народовольців стала Віра Фігнер, яка неодноразово приїздила до Одеси. Протягом цього періоду, як і попереднього, одеська організація була центром народництва в краї і керувала діяльністю цих організацій у Миколаєві, Херсоні, Єлисаветграді¹.

В. І. Ленін відзначає, що сутність усієї політичної програми народників 70-х років полягала в тому, «щоб підняти селянство на соціалістичну революцію проти основ сучасного суспільства»². Щоб підняти селянство, необхідно було здійснювати пропаганду з врахуванням селянської психології, місцевих традицій, знання народних потреб і настроїв. Головне завдання демократичного народознавства полягало в пізнанні основних законів розвитку народної свідомості і народного світогляду, в комплексному вивченні народної художньої творчості, найважливіших подій народного життя.

Найбільш цікавою статтю серед народників, що залишили помітний слід у вивченні населення краю, є Павло Захарович Рябков (помер у 1926 р.), роль і значення якого у розвитку етнографії на півдні України в історіографічній літературі ще не висвітлювались.

Народився П. З. Рябков 29 червня 1848 р. в Херсоні у сім'ї художника. Вчився у Херсонській гімназії, де закінчив у 1868 р. курс землемірних класів і був залишений працювати міським землеміром.

¹ Див.: Рудько М. П. Революційні народники на Україні (70-ті роки XIX ст.) — К., 1975.— С. 60—64.

За активну участь у народницькому русі на півдні України, котрий очолював А. Желябов та його соратники, П. З. Рябков царська охранка заарештувала і заслала до Сибіру. Після відбуття покарання він змушений був емігрувати за кордон. Повернувшись з еміграції, Рябков продовжує займатись революційною діяльністю, бере участь у боротьбі за встановлення Радянської влади на півдні України.

Після перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції П. З. Рябков проводить культурно-освітню роботу в Єлисаветграді з питань історії, археології, етнографії, літератури. Завдяки його активній діяльності в місті були відновлені краєзнавчий музей, картинна галерея, створено музей революції, на базі якого було відкрито музей В. І. Леніна.

Вивченням культури й побуту населення Росії він зацікавився ще на засланні (1879—1884 рр.). Так, у «Сибірському збірнику» за 1887 р. з'являється його стаття «Полярні країни Сибіру». Це розповіді про історію краю та його населення³. В іркутській газеті «Сибір» за 1884—85 рр. він друкує нарис про подорож від Середньо-Колімска до Якутська. Повернувшись у 1884 році до Херсону і не без труднощів влаштувавшись на роботу в земське статистичне бюро, дослідник продовжує займатися публіцистичною діяльністю, поновлює свої зв'язки з народниками.

З робіт П. З. Рябкова, написаних у цей період, становить інтерес ряд нарисів про рибальський промисел у Херсонській губернії, які згодом вийшли окремою книгою⁴. Тут подано класифікацію і характеристику як знарядь і різних пристроїв для відлову риби, так і його способів⁵. Зібраний матеріал може бути

² Ленін В. І. Що таке «друзі народу» і як вони воюють проти соціал-демократів? — Повн. збір. тв.— Т. 1.— С. 253—254.

³ Див.: Пытин А. Н. История русской этнографии.— СПб, 1892, т. 4.— С. 442.

⁴ Рябков П. З. Рыболовство в Херсонской губернии.— Херсон, 1896.

⁵ Див.: Рыболовство в Херсонской губернии.

використаний і сучасними дослідниками для вивчення існуючих різноманітних форм рибальства на півдні. Різноманітність цих форм викликана передусім природними умовами краю, а також етнічною специфікою регіону, оскільки населення півдня—це, як правило, переселенці, котрі принесли з собою вже установлені традиції в галузі рибальства⁶.

Позитивне значення дослідження рибальства в тому, що автор розглядає його не ізольовано, а в зв'язку з сукупністю фактів економічного, виробничого, соціального життя населення. Це дало змогу розкрити роль і вплив промислу на побут мешанців регіону. Аналізуючи різні види аренди й лову риби, Рябков відзначає, що «всі рибні угіддя на наших ріках за незначним винятком знаходяться в руках великих поміщиків, рідко в руках селянських громад...»⁷.

На основі зібраного матеріалу автор показує як одночасно з розвитком рибальства зростають арендні ціни на лов риби. Висвітлюючи умови праці рибалок, він наголошує на їх повній залежності від арендаторів, скупників, лихварів, відзначає безжалісну експлуатацію природних багатств⁸.

Наукова цінність роботи П. З. Рябкова полягає в тому, що ним була зібрана значна кількість матеріалу шляхом безпосереднього спостереження за життям і побутом рибалок на півдні України як професійно-етнічної групи. Це цінно ще й тим, що на подібну тему не було жодного спеціального дослідження.

У 1892 році, отримавши посаду земського землеміра, П. З. Рябков переїздить до Єлисаветграду, де відразу ж проводить активну суспільно-корисну діяльність—вступає до товариства поширення письменності та ремесел, діяльність якого пізніше очолив, надає допомогу в роботі земському училищу цього ж товариства, займається громадсько-освітньою роботою—організовує народну бібліотеку, гурток самоосвіти, читає лекції⁹.

За активну участь у подіях 1899—1901 років, коли недорід в Єлисаветградському повіті став причиною голодовки, що спричинило посилення антиурядових настроїв серед селян¹⁰, П. З. Рябков як один з організаторів цього руху зазнає переслідувань з боку адміністрації, а відтак змушений виїхати за кордон. Невдовзі Павло Захарович вступає до Паризької вищої російської школи соціальних наук. Тут протя-

нии. Опыт статистико-экономического исследования // СХЗ.— Херсон, 1891, № 1.— С. 128—164

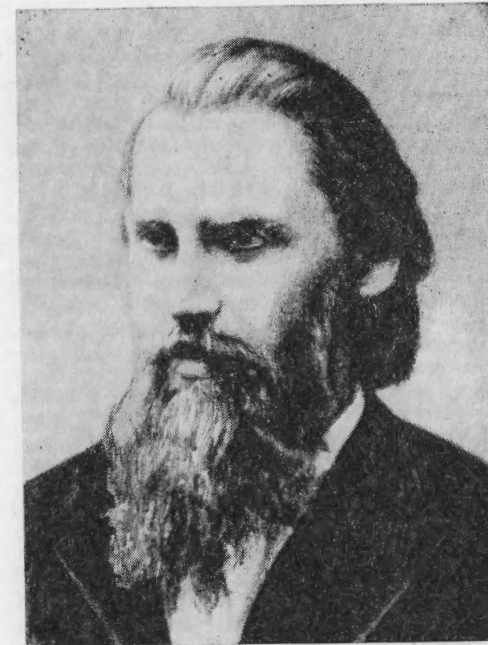
⁶ Див.: Скуратівський В. Т. Традиційне і сучасне рибальство на півдні України // НТЕ, 1979, № 6.— С. 80.

⁷ Рябков П. З. Рыболовство в Херсонской губернии // СХЗ.— Херсон, 1892, № 3.— С. 97.

⁸ Див.: Рябков П. З. Рыболовство в Херсонской губернии // СХЗ.— Херсон, 1894, № 3.— С. 49, 154.

⁹ Там же, 1892, № 3.— С. 49.

¹⁰ Див.: Рябков П. З. Краткий исторический очерк Елисаветградского общества распространения грамотности и ремесел.— Єлисаветград, 1898.— С. 42.



П. З. Рябков.
Фото. 1880-і рр.

гом трьох років він слухає лекції таких професорів, як М. М. Ковалевський, І. І. Мечников. Перед слухачами виступав В. І. Ленін.

Чимало цінних вражень дала зустріч з Ф. К. Вовком (Волковим)—відомим українським дореволюційним етнографом, який читав з 1901 по 1905 роки у Вищій школі курс лекцій з антропології, першочергової археології й етнографії. В період навчання він взяв участь в етнографічній експедиції, здійснюваній спільно з І. Франком та Ф. К. Вовком, з метою вивчення населення Бойківщини у 1904 році. Завдяки П. З. Рябкову, який організував у Львові невелику фотолaboratorію, експедиції вдалося зібрати значну за обсягом колекцію фотознімків (біля 500 одиниць)¹¹.

По завершенню експедиції П. З. Рябков повертається на Україну, де продовжує свою етнографічну діяльність—вивчає матеріальну та духовну культуру населення півдня України. Працюючи землеміром в єлисаветградській управі, він поєднує службові поїздки з науково-дослідною роботою, вивчає археологію та етнографію краю. Протягом цього періоду він був провідним кореспондентом Російського музею на півдні, допомагає музею у придбанні експонатів. Завдяки його енергії до музею була передана велика колекція, зібрана в Херсонській, Бессарабській, Таврійській губерніях, яка являє собою значну наукову цінність¹².

¹¹ Див.: Франко Іван. Етнографічна експедиція на Бойківщину // Жовтень, 1972, № 8.— С. 11.

¹² Див.: Украинцы XIX—XX вв. Каталог-указатель этнографических коллекций. Государственный музей этнографии народов СССР.— Л., 1983.— С. 53.

Цікаві думки П. З. Рябова щодо збирання етнографічних предметів та пов'язані з цим труднощі. З цього приводу він писав: «Передусім трудність полягає в тому, що наш Новоросійський край не однорідний як, наприклад, Полтавська чи Подільська губернії. Строкатість населення, різні історичні традиції, релігійні, мовні відмінності — все це утруднює роботу етнографа. Змішування народностей не закінчилося. Це нестійке становище заважає утворенню єдиного типу. Колекція, зібрана в одному, двох селах, не є характерною для всієї Новоросії. І все ж серед цієї мішанини простежується і вималюється дещо особливе, властиве тільки Новоросії. Цією своєрідністю і повинен займатися етнограф, як і вивченням її духовної інтелектуальності. Важко це, але можливо. Я збираю поїхати найближчим часом у пониззя Дніпра, Бугу, Дністра, Дунаю, степову частину Таврійської губернії, в такі місця, де населення найбільше зберегло свою національну специфіку»¹³.

Про широту наукових зацікавлень і завдань, котрі ставив перед собою П. З. Рябов займаючись вивченням населення півдня України, засвідчує план його роботи, викладений у листі до Ф. К. Вовка та М. М. Могиллянского: «Не відступаючи від загальної програми етнографічного відділу Російського музею, — писав він, — я вирішив діяти таким чином. Збираю вивчати побут рибалок. Сюди увійдуть: колекції етнографічних предметів, характеристика побуту і промислів, виготовлення моделей човнів, рибальських снастей, збирання усної і письмової народної літератури... Почато і буде продовжено: збирання колекції килимів місцевого виробництва, народних лікувальних трав і способів виготовлення з них ліків, виробів гончарів і опис гончарного промислу, колекції іграшок, ляльок, малюнків селянських дітей, збирання пісень з уже зниклих видів господарства, чумацтва, вівчарства, ознайомлення з побутом десятичника малороса і німця»¹⁴.

Звичайно, сам П. З. Рябов не зміг би виконати всі пункти своєї широкої програми. Плануючи цю роботу, він розраховував на допомогу своїх кореспондентів. Тісне спілкування з інформаторами допомогло частково справитися із поставленим завданням. Надсилаючи кореспондентам програми, він пояснює, як користуватися ними, на що звернути увагу, турбується про рукопис одного зі своїх дописувачів Варламова «Весільні пісні села Ледеково», надісланий ним до Музею¹⁵.

Займаючись протягом кількох років вивченням історії чумацтва, П. З. Рябов на основі зібраного ним матеріалу пише роботу «Чумацтво в Новоросії», яка повинна була увійти до III-го тому праці «Український народ в його минулому і

сучасному»¹⁶. Рукопис зберігається нині в Державному музеї етнографії народів СРСР¹⁷, а чорнетки — у фонді П. З. Рябова в Кіровограді¹⁸.

Наукову цінність для сучасних дослідників становлять численні креслення, схеми, описи будови чумацького воза, упряжі тощо, що складають більшу частину роботи. У кінці рукопису подано словник термінів, перелік майна чумака, інвентаря для догляду за худобою, ремонту воза, приготування їжі у дорозі, список до 24 фотографій, що додаються до рукопису.

Вважаючи, що «чумацтво як економічно-сусільне явище бере свій початок з надто віддалених часів південно-російської історії», П. З. Рябов вдається до історичних екскурсів, історії заселення краю, залучає архівні документи, використовує малюнки, власні спостереження, записи бесід з бувшими чумаками. На думку дослідника, чумаки у первісній своїй стадії є водночас і купцем, і воїном і лише згодом стає доставщиком вантажу — фургонщиком.

У дослідженні дається соціальна неоднорідність чумаків, їх майнове розшарування, нерівність, відзначено, що цим промислом займалися не тільки селяни, а й міщани та дворяни. Вступивши в свою останню стадію, чумацтво або зовсім зникає, або перетворюється в доставку чужого товару. Причиною цього, підкреслює дослідник, є за визнанням самих чумаків залізниця, тобто чумацтво, яке було вигідним до проведення залізниці, нині приречене на вимирання¹⁹.

Враховуючи, що з цієї теми ні в дореволюційній, ні в українській радянській етнографії спеціального історико-етнографічного дослідження не було, робота П. З. Рябова — вагомий внесок у вітчизняну етнографію. Однак, на жаль, вона залишилася не поміченою сучасними дослідниками²⁰. Настав, очевидно, час подумати про її видання.

Становить інтерес і рукопис П. З. Рябова «Виробництво килимів у Херсонській губернії»²¹. Аналізуючи матеріали земської управи за 1904—1905 рр., він відзначає, що 9,7% населення займається килимарством. «З тих, хто працює протягом всього року, тобто заняття є основним заробітком, таких у губернії більше всього в північних повітах, у бідніших господарствах. Більшість же працює тільки на себе і в основному взимку».

¹⁶ Див.: ДАКО, ф. 304, оп. 1, од. зб. 255, арк. 16.

¹⁷ Державний музей етнографії народів СРСР, відділ рукописів (далі — ВР ДМЕ), ф. 1, оп. 2, од. зб. 510.— 98 арк.

¹⁸ Див.: ДАКО, ф. 304, оп. 1, од. зб. 211—218.

¹⁹ Див.: ДАКО, ф. 304, оп. 1, од. зб. 211.— 68 арк.

²⁰ Див.: Слабеев І. С. З історії первісного нагромадження капіталу на Україні. (Чумацький промисел і його роль у соціально-економічному розвитку України XVIII — першої половини XIX ст.) — К., 1964. — С. 1—13.

²¹ Див. ДАКО, ф. 304, оп. 1, од. зб. 230.— 11 арк.

Він детально описує і будову та призначення конструкції ткацького верстата. Розглядаючи орнамент килимів, П. З. Рябов відзначає, що «за тими зразками, які я передав до етнографічного відділу, можна простежити, що геометричний орнамент, як більш раніший, поступається місцем рослинному і зображенню тварин; спостерігається повернення до старовини, коли цей орнамент на килимах і рушниках був домінуючим у населення нашого краю». Різниця лише в тому, що тоді орнамент, крім невизначеної фарб і примітивності рисунку, був стилізованим, чи, точніше, схематизованим. Все це добре видно на старовинних вишивках рушників, килимів, сорочок. Нині рисунки, особливо гладдю або перебіркою, прагне не до спрощення, а до деталізації всіх частин і барвистих нюансів.

Визнаючи, що більш стійкі традиції в килимарстві збереглися у молдаван і болгар та що особливе відчуття художнього смаку властиве народним майстринам похилого віку, він з гиркотою відзначає той факт, що у погоні за модою молоді жінки починають вишивати з паперу або ситцю; відтак мода витісняє старовинний орнамент, хоч він значно краший за підборки кольорів. Отже, основна причина занепаду килимарства — витіснення його фабричними виробами. Це стосується не тільки килимів, а й виготовлення домотканого полотна.

П. З. Рябов був ініціатором організації в Єлсаветграді міського музею загального характеру при товаристві поширення письменності й ремесла. Він мав бути складовою частиною картинної галереї. Оскільки музеї Кнева, Катеринослава, Одеси, Херсона займалися переважно археологією, то необхідно було б поглибити вивчення степу. Створення саме такого музею в Єлсаветграді допомогло зберегти пам'ятки старовини на півдні України, над якими нависла загроза. З цього приводу він відзначає: «У тісному зв'язку з

археологією й історією перебуває і етнографія краю. У цьому відношенні Єлсаветградський район, в якому проживає чимало народів, дає дещо особливе в сполученні цих етнічних груп, що безперечно так чи так відбивається на народній творчості».

Організація музею, на думку П. З. Рябова, це не звичайне сховище старожитностей. «Крім лекцій, бесід і т. д., — відзначав він, — музей може прибрати тієї форми, яку висуває наш час — форми науково-художнього промислового закладу, до якого повинні входити такі відділи, як археологія, етнографія, історія, географія, природознавство, сільське господарство, фабрика і кустарна промисловість. Музей повинен займатися народознавством у широкому розумінні цього слова. Зібрати предмети і колекції для всебічного вивчення історії і природи, знайомити широкі кола народу як з роботами по вивченню цих колекцій, так і з висновками з відповідних наук загалом»²².

Після відкриття музею П. З. Рябов став його керівником. Це був практично єдиний осередок краю, де етнографічна робота мала науковий характер. Отже, на початку XX ст. П. З. Рябов був найбільш професійно підготованим ученим-етнографом краю. Він підходив до вивчення традиційно-побутової культури етнічних груп півдня України з матеріалістичних позицій, розглядаючи матеріальну культуру в нерозривному зв'язку з сукупністю фактів соціального і виробничого життя населення регіону. Своєю теоретичною й практичною діяльністю вчений показав незаперечну плідність марксистського методу до вивчення культури й побуту народів цілого регіону.

Ю. Г. РОЗУМЕНКО

Миколаїв

²² ДАКО, ф. 304, оп. 1, од. зб. 58, арк. 29—30.

ПОВЕРНУТИ КРАСУ ЛЮДЯМ

Мандруємо з Меланією Йосипівною від взірця до взірця, неначе від села до села мальовничого Закарпаття, і на думку приходить: скільки стежок довелося сходити цій літній жінці в пошуках вишивки! Лише на Рахівщині зібрано 77 зразків, 43 — в Міжгірщині, 32 — на Тячівщині... Цей перелік можна було б продовжувати, адже зібраний матеріал територіально охоплює всі райони Закарпаття.

Рушники та вишиванки, виконані майстром народної творчості М. Балаж, неодноразово експонувалися на обласних, республіканських і всесоюзних виставках. Їх характеризують традиційний орнамент, художня довершеність, технічна бездоганність. Народжувался твори на міцному ґрунті місцевої народної вишивки, збиранню і збереженню зразків якої Меланія Йосипівна присвятила чимало літ.

У тих випадках, коли зразки вишивок мали незадовільний технічний стан, до-

¹³ Державний архів Кіровоградської області (далі — ДАКО), ф. 304, оп. 1, од. зб. 255, арк. 8 зв.

¹⁴ ДАКО, ф. 304, оп. 1, од. зб. 255, арк. 8—10.

¹⁵ Див.: ДАКО, ф. 304, оп. 1, од. зб. 255, арк. 11, 25—26, 29.



Майстер народної вишивки М. І. Балаж.
Виноградів Закарпатської обл. Фото. 1988.

водилося робити відшивки — перешивати взірці, зберігаючи масштаби рисунка, «розшифровувати» техніку, достовірно відновлювати кольори чи відтінки — тобто займатися реставраційною роботою.

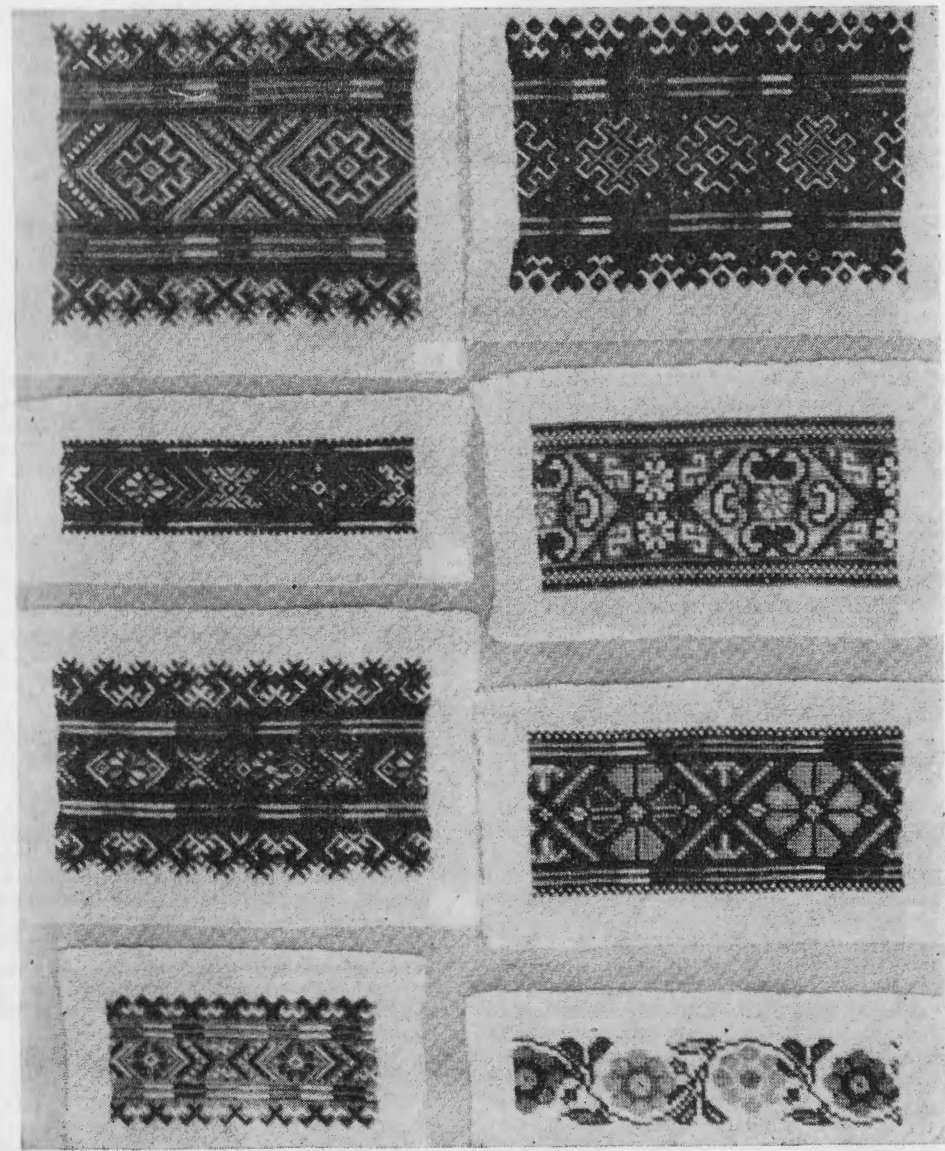
Різноманітна техніка вишивання, багаті орнаментальні мотиви, які доповнюються тональною гамою, переважно з червоного, чорного, вишневого, жовтого та коричневого кольорів, тісно пов'язані з характером оздоблюваного предмета.

Зібраний М. Балаж матеріал засвідчує, що на Закарпатті існувала така ж техніка вишивання, як і по всій території України: низь (низина) та її різновиди — настил (настилування), заволокування (занизування) і «заїглове». Дуже близька до низини техніка «кучерявого стегу», що поширена в Хустському та Міжгірському

районах, яка характерна тим, що на зворотньому боці тканини, де утворюється рисунок орнаменту, не затягуються нитки. Це надає вишивці рельєфності, робить орнамент привабливим. Із згаданими різновидами техніки вишивання тісно пов'язане вирізування як найпростіший спосіб мережки, що часто поєднується з настилуванням. Пізнішим явищем — поч. XX ст. — є поширення техніки вишивки «хрест» та вишивки типу стародавнього київсько-полтавського гаптування, закарпатський варіант якої значно ближчий до сучасної гладі. Ця техніка, на думку дослідника І. Ф. Симоненко, «по суті не нова, вона, імовірно, є далішим розвитком, з одного боку, — гапту, а з другого — настилування, тим більше, що й назва гапту в Закарпатті тотожна — «настил», «настилу-



Зразки орнаментів вишивки. М. І. Балаж.



Зразки орнаментів вишивки. М. І. Балаж.

вання» і лише в Тересвянській долині називають «позаїглове», «заїглове»¹.

Багатство композицій закарпатської вишивки складають мотиви геометричного чи рослинного орнаменту. Основним елементом геометричного орнаменту виступає ромб, який часто поділяється на велику кількість малих ромбиків або квадратів. У багатьох випадках ромб поєднується з восьмипелюстковою розеткою або завитками, так званими «баранячими рогами».

Урізноманітніє мотиви геометричного орнаменту кольорова гама, своєрідна для кожного району. У селах північної Рахівщини переважають вишнево-золотисті кольори, у південній частині домінують чорний і темно-вишневий. Останні характерні і для вишивки Великоберезнянського, Пе-

речинського, Воловецького та північно-західної частини Міжгірського районів. На Іршавщині, Хустщині, Тячівщині, південній частині Міжгір'я та східній Свалявщині геометричні композиції виконувались одним кольором — червоним або синім, зрідка чорним, темнокоричневим або вишневим.

У композиціях рослинного орнаменту найулюбленішим елементом є «ружі» — окремі квіти, що як самостійний мотив не вживаються, а виступають центральним, головним у «косицях» — букетах квітів. Стилзований рослинний орнамент був поширений на всій території Закарпаття, але найбільш характерний він для Туряньської долини, деяких сіл Воловецького, Берегівського районів, північної частини Ужгородського і Мукачівського та окремих сіл Іршавського й Виноградівського районів.

У побудові композицій та колориті яскраво виявляється місцева специфіка закарпатської вишивки, її стилеві й художні особливості.

¹ Симоненко І. Ф. Народна вишивка Закарпаття // Матеріали з етнографії та художнього промислу. — К., 1957. — С. 63.

Вишивкою оздоблювали скатертини, рушники, подушки. Найбільше застосовувалася вишивка для оздоблення одягу. Вишивали жіночі сорочки, фартухи, камізьелки, бунди, спідниці, хустки. З чоловічого одягу вишивали сорочки та кептарі. Вишивка в одязі була логічно продумана і доцільна.

На жаль, нині функції і побутування класичної народної вишивки звузилися до створення речей виставочного характеру на підприємствах народних промислів чи робіт окремих народних майстрів.

Сучасний шлях таких виробів сягає лише виставок чи фондів музеїв.

Колекції народної вишивки у фондів збірок музеїв з різних обставин доступні не всім бажаним. А на яких зразках вчитися широкому загальному вишивальницю? Адже інтерес до цього рукоділля не втрачений і сьогодні.

Нині вишивальниця переважно володіють однією-двома техніками «хрестиком» чи художньою гладдю. І це при тому, що українській народній вишивці відомо близько ста різноманітних технічних прийомів! Відсутність та недоступність зраз-

ків народної вишивки змушує користуватися збірними узорами, які не відзначаються ні художністю виконання, ні традиційністю орнаменту.

Звідки брати вишивальницям традиційні узори, як навчитися призабутих технік? Видані в 20—30-і та 50-і роки альбоми давно вже стали бібліографічною рідкістю (1981 р.). Альбом «Художнє вишивання» авторів О. О. Гасюк та М. Г. Степан, який здобув широку популярність, не вичерпує повноти інформації з питань народної вишивки. І це не дивно, адже розмаїття цього виду народного мистецтва не можна умістити в рамки одного видання. На часі створення серії таких альбомів, які включали б зразки традиційної вишивки різних етнографічних регіонів України. Необхідність і потреба в цьому є. Вишивка, виплекана народом впродовж століть, повинна повернутися в наше повсякдення, стати невід'ємною частиною нашого побуту. Таким виданням міг би бути і альбом з колекції М. Бялаж із Закарпаття.

І. М. ЩЕРБАК

Київ

ТРАДИЦІЙНИЙ НАРОДНИЙ ОДЯГ УКРАЇНЦІВ ПІВНІЧНОЇ БУКОВИНИ

Традиційний народний одяг українців Північної Буковини на сьогодні вивчений ще недостатньо. Література з цього питання досить обмежена. Так, певне зацікавлення народним одягом буковинців виявляли дореволюційні історики кінця XIX—початку XX ст. Г. Купчанко, В. Шухевич, Ф. Вовк, Р. Кайндль¹. Проте у працях цих авторів він висвітлений фрагментарно й описово або поданий як аналогія для підтвердження висновків з розвитку матеріальної культури інших українських регіонів. За радянського часу етнографію й мистецтвознавці нашої країни також частково розробляли цю проблему². Проте загальної картини типів народного одягу, його характерних особливостей і спільних рис з іншими регіонами України ми до цього часу не маємо.

Одяг тісно пов'язаний із способом життя та господарською діяльністю людини. Він є цінним джерелом для вивчення етнічної, соціально-економічної й політичної історії народу, його світогляду й контактів з іншими народами. У зв'язку з цим самобутній, різноманітний за своїми типами традиційний одяг українців Північної Буковини має великий науковий і практичний інтерес.

Серед актуальних питань дослідження народного одягу українців Північної Буковини в першу чергу вимагають аналізу і уточнення питання типізації його комплексів та характеристик окремих частин у різних етнографічних зонах краю (Прутсько-Дністровське межиріччя—рівнинна зона, Прутсько-Спретське межиріччя—передгірська зона, Буковинські Карпати—гірська зона). Хронологічно дослідження охоплює другу половину XIX і першу XX ст. Разом з тим звернено увагу на питання походження і розвитку окремих елементів костюма та на зміни в народному одязі завдяки соціалістичним перетворенням культури й побуту.

Природно-географічні умови Північної Буковини (рівнинна, передгірська та гірська зони), розташування краю на перехідній транзитних торгових шляхів та значний міграційний потік у XV—XIX ст. молдаван, румунів, німців, росіян-липован та інших народів зробили значний вплив на характер народного костюма українського населення. Протягом століть відбиралися найбільш раціональні форми крою, найдоцільніші й доступні матеріали та

вбранні // Там же.—1978.—№ 4; Гоберман Д. Н. По Северной Буковине.—Л., 1983.

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

способи оздоблення, орнаментативні. Те, що не відповідає укладу життя народу, відкидалось. У цьому процесі вироблялися національний смак і стиль, національні етнічні традиції.

Ік буденний, так і святковий одяг українців Північної Буковини бере свій початок з глибокої давнини, має давньо-слов'янське коріння. Уже в ті давні ранньослов'янські часи населення краю виготовляло одяг з домашніх матеріалів. Радянський археолог Б. Тимошук, який ґрунтовно досліджував слов'янські поселення Північної Буковини, зазначав, що тутешнє слов'янське населення вело переважно натуральне господарство, «кожна сім'я власними силами задовольняла свої потреби в одязі, знаряддях праці тощо»³.

У кінці XVIII та XIX ст. сировиною для виготовлення одягу були конопля, льон, шкура, вовна, тобто продукти домашнього виробництва. Конопля і льон йшли на виготовлення полотна для сорочок, портяниць. З вовняних ниток ткали сукно для горботок, сардаків, мант, поясів, гач. Фарбовані природними барвниками у домашніх умовах вовняні нитки використовували для вишивання і узорного ткання.

З другої половини XIX ст. ручний спосіб виготовлення пряжі у буковинських селах почав занепадати. Подібне спостерігалось в цей час і в інших селах України, Білорусії, Молдавії, що було зумовлено розвитком фабричної текстильної промисловості. Разом з фабричною пряжею в народне ткацтво ввійшли нові види текстильної сировини, такі як бавовняна пряжа—«бомбак», «бумбак», «біліна», металеві нитки—«хір» та інші. Проте значна частина селян продовжувала виготовляти домоткане полотно навіть у першій половині XX ст.

Ткати починали восени, працювали всю зиму і закінчували перед початком весняних польових робіт. Якщо врахувати період вирощування коноплі чи льону, а також їх обробку, то виробництво тканини займало увесь рік.

Традиційний народний костюм українців Північної Буковини сформувався на середині XIX ст. Він складався у жінок з сорочки, поясного одягу—«горботки», «япаски», «фоти», «ріклі»,—плечевого одягу—кептаря, «сардака», «манти». У чоловіків традиційний народний костюм включав у себе сорочку, поясний одяг—«портяниця», «гачі», плечовий—кептар, «мунтян», «сардак», «манту». Обов'язковими доповнюючими елементами народного костюма українців Північної Буковини були пояси, головні убори, взуття і прикраси.

Основною складовою жіночого одягу є сорочка. На території Північної Буковини зафіксовано три основні типи сорочок: тунікоподібні, з суцільно кроєним рукавом—«зморщанка», відома у двох варіантах: безполікова і полікова. У безполіковій сорочці верх («станок») біля ший збирається в один шнурок, утворюючи викот з густими зборками, тоді як у поліковій—зборки на викоті або вільно

³ Тимошук В. О. Слов'яни Північної Буковини V—IX ст.—Київ, 1976.—С. 105.

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

рухаються по шnurку або зашиваються стіжками, утворюючи комірці ширинною один сантиметр. Коли зборки зашиті, то робиться пазушний розріз довжиною 15—20 см, а коли все полотнище зібране на шнурок, розріз відсутній. У поліковій сорочці рукав пришивається до станка і полика. Нижній край рукава сорочки—«зморщанка» зібраний у вишитий манжет—«чохла» ширинною 2—3 см⁴. Сорочки цього типу на Північній Буковині, як і в Молдавії⁵, орнаментуються пишніше, ніж інший тип. Найпоширенішим способом оздоблення сорочок є вишивка, де основна увага надається оздобленню рукавів, що, в свою чергу, за технікою вишивки діляться на 3 частини: верхня—«дивізія», середня—«морщанка», нижня—«стовп»⁶. Рідше зустрічається поєднання з тканим узором, як і в молдавських сорочках з суцільно кроєним рукавом. Вишивка нагрудної частини сорочки проста. Вона складається з 2—4 вертикальних смужок, що йдуть по обидва боки пазушного розрізу у вигляді рослинних сюжетів—у рівнинній зоні (Прутсько-Дністровське межиріччя) та геометричних—у гірській зоні (Буковинський Гуцульщині). Нагрудний узор повторює малюнок поліків. Поряд з назвою «зморщанка» тут зустрічаються назви «зморщенка», «зморщанка», «зморщенка», «сорочка з уставкою», «плечики», «рукави».

Сорочки тунікоподібного краю переважають у передгірській зоні Прутсько-Сиретського межиріччя. Вони мають поширення і в рівнинній та частково гірській зонах, виступаючи там у ролі буденного одягу. Виготовлялася така сорочка з двох пілок («пілок», «валків») полотна з поперечним швом. Верхня частина сорочки називалася «стан», «станок», а нижня—«поділ», «подолки», «підтчка». Стан шився з одного полотнища, перегнутого вдвоє. Ця частина мала довжину 50—60 см. Вона розширювалася за рахунок вставок по боках, які називалися «підпашок», «підпашники». Необхідність таких вставок-клинів зумовлювалася шириною дмотканого полотна та залежала від розміру одягу. Між клином і рукавом вставлялися невеликі «ластовиці» розміром 4×4—6×6 см, їх називали ще «латицями». Якщо вони були відсутні, то натомість з основного полотнища стану робився загострений зріз під пахвою.

Сорочки тунікоподібного крою мають різноманітні форми викоту. Найдавнішим є круглий, що викроювався за контуром прикладеної миски горнятка, униз від нього спереду робили розріз пазухи—«пазушки». Зустрічалися також розрізи пазухи й на плечах з одного або з двох боків горловини. Можна зустріти викот напівкруглий, трикутний, ромбовидний, без пазушного розрізу і з ним. Такі фор-

⁴ Музей-кабінет археології та етнографії Чернівецького державного університету (далі—МКАЕ ЧДУ), ф. ПД, спр. 18, л. 3.

⁵ Див.: Зеленчук В. С. Молдавський національний костюм.—Кишинев, 1985.—С. 38.

⁶ Чернівецький музей народної архітектури та побуту, ф. ОДВ, спр. 1076, 1077, 1182.



С. Задубрівка Заставнівського р-ну
Чернівецької обл.

Фото. 1987

ми викоту називалися «гулір», «гуляр», «гулер», «прошивка». Побутовали вони у всіх етнографічних зонах краю в 30—40-х роках ХХ ст. Трикутний викот часто ускладнювався «клинцями» — різними за формою клаптиками полотна, пришитими знизу і вишитими зверху. Комір у тунікоподібних сорочках здебільшого відсутній. Рукав шириною 25—30 см шився з перегнутого навпіл шматка полотна. Таку сорочку пов'язували до талії шнурком чи широким поясом і підтягали так, щоб з-під «горботки» було видно вишитий низ — «поділ», який закінчувався мережкою — «циркою». «Циркували» край рукавів, а інколи й пазуху. Її виготовляли так: нитки піткання витягували на таку довжину, якою мала бути власне й цирка. Тоді білими, інколи й кольоровими нитками групували нитки основи й утворювали узор, який називали залежно від візерунка — «кривулька», «хрестик», «квіточка». Іноді край рукавів і подолу оздоблювався орнаментом — циркою, курунками та фігурною мережкою.

Найпоширенішим мотивом вишивок тунікоподібних сорочок є «пужі» — геометричний та рослинний орнамент, який подовжними та поперечними смугами або суцільно покривав рукав, обрамлював спереду викот — «вінок», заходив двома смугами на спину, оздоблював поділ. Зустрічаються і зооморфічні узори.

З 20—30-х років ХХ ст. рослинний орнамент наносили гладко, хрестиком, нитками муліне або кольоровим бісером — «цятками». З середини ХХ ст. пазушна частина сорочки вишивалася повністю, виконуючи роль нагрудних прикрас. В останні роки відроджується традиційна вишивка косими смугами на рукавах — «скісний рукав». Спостерігається також використання крою рукава «зморщанки» в тунікоподібних сорочках. Під кінець

ХІХ ст. в ряді українських сіл Хотинського повіту Бессарабської губернії, у так званих селах Закардонної Буковини, з'являються сорочки на кокетці.

Призначення сорочки у традиційному комплексі жіночого одягу змінюється у 50—70 рр. ХХ ст., коли її стали використовувати як натільну білизну. Як правило, це тунікоподібний, без коміра, часто і без рукавів виріб. Сорочки з багатою різнокольоровою вишивкою правили за святковий одяг.

Поясним жіночим вбранням українців Північної Буковини були «горботка», «запaska», «фота», «рікля», «Горботка» — «горбатка», «опинка», «катрінца», «гопанка» — прямокутне полотнище чорного чи рудого кольору, виткане з вовни, яке умовно ділиться на три частини, дві крайніх з яких («попередниці») орнаментовані у вигляді вертикальних смуг і при обгортанні складають перед «горботки»; середнє ж поле безузорне⁷. З обох боків полотнища розміщені широкі горизонтальні смуги — «бати», «канти» — здебільшого коричневого, червоного, чорного чи зеленого кольору, обіткані в свою чергу вузькими смужками — «заснівками».

Горботка має загальноукраїнське побутування. Як відзначав Ф. К. Волк, на початку ХХ ст. на українських землях широко побутовували верхній поясний одяг у вигляді «...найбільш примітивного одягу, який складався зі шматка тканини, що просто обгорталася навколо нижньої половини тіла і притримувалася на талії при допомозі зав'язок чи пояса»⁸. Ці зав'язки пришивалися до горботки, як зазначає буковинський етнограф кінця ХІХ — початку ХХ ст. Г. Купчанко, «вузькими різнокольоровими вовняними поясами — «баюрами», «баюрками» для прив'язування обгортки кругом середини тіла»⁹.

Щодо орнаментативності, то можна виділити два типи «горботок» — старий і новий. Старий тип характеризується наявністю смугастих частин — «попередниць», які заходять одна за одну спереду, причому нижній кут тієї сторони, що зверху, піднімається і підтикається збоку під пояс — «закасується». Старші жінки в більшості сіл передгірської і рівнинної зони підтикали обидва кінці «попередниць», утворюючи позаду збірку — «хвіст». В окремих селах рівнинної зони підтикали під пояс обидва кінці як дівчата, так і молодіці. Зустрічалося також «закасування» «попередниць» у дівчат на ліву сторону, а у жінок — на праву і навпаки. Можна було одягати «горботку», не піднімаючи країв. Найбільше так робили в зимову пору року. «Закасували» переважно для зручності при ходьбі і виконанні роботи, пов'язаної з постійним нагинанням.

У гірській місцевості Північної Буковини «горботка» носить назву «опинка», яка також ділиться умовно на три частини. Проте тут зустрічаються «опинки», в яких все полотнище охоплене одним ком-

⁷ Чернівецький краєзнавчий музей, ін. № 12669 Ш 7368 («горботка» з Заставнівського району поч. ХХ ст.).

⁸ Волк Ф. К. Украинский народ в его прошлом и настоящем. — С. 571.

⁹ Купчанко Г. Наша родина. — С. 76.

позиційним орнаментом з П-подібних смуг жовтого, чорного та червоного кольорів.

«Опинка» виступає в основному в ролі святкового поясного одягу. У будні вдягали переважно «запаску», яка є однією з найдавніших форм спільнослов'янського повсякденного поясного одягу¹⁰. Вона складається з двох полотниць прямокутної форми, які прив'язувалися на талії зав'язками чи вузьким поясом — «попружкою» або вузьким ремінцем — «букурія». Ткани «запаски» шовковими, шерстяними нитками і сухозолоттю. Орнаментативність «запаски» кольоровими нитками розміщувалася на полотнищі горизонтальними смугами.

Другий тип «горботки», так званий ноний, увійшов у побут в останні два-три десятиріччя. Відрізняється він від першого заміною геометричного узору на рослинний¹¹, побутує у всіх зонах Північної Буковини. В ряді українських сіл Сокирянського, Кельменецького та Новоселицького районів, які розташовані поблизу з молдавськими поселеннями, нового типу «горботки» дістали назву «катрінца» та «гопанка». З 60-х років ХХ ст. нові горботки у рівнинній зоні і передгір'ї почали вишивати бісером — «цяткували».

В особливо святкових випадках дівчата і молоді жінки у селах рівнинної зони, ближче до Прута, замість традиційних горботок одягали «фоту з фустами». «Фота» — це полотнище тонкої шерстяної тканини чорного кольору фабричного виробництва з широкими смугами вишневого та вузькими білого кольорів. Розмір фоти 100×130 см. Полотнище перед одяганням перегинали вдвоє і в такому вигляді обгортали ним талію. Краї заходили один на другий спереду. В окремих селах рівнинної зони (села Рєваківці, Берегомет Кішманського району) під «фоту» одягали «горботку» білого кольору, вишиту по нижньому краю. Поверх «фоти» пов'язували «фусты» — тонкі квітчасті хустки з торочками.

В кінці ХІХ ст. у рівнинній зоні набула поширення «рікля», яка мала вигляд сарфана. Використовувалася вона як складова весільного одягу молоді. У середині ХХ ст. традиційна «рікля» модифікується в спідницю з кольоровою шерстяною тканиною.

Основа чоловічого костюма складала сорочка тунікоподібного крою, яка шилася з одного суцільного полотнища і носилася на випуск. Такий спосіб ношення є характерним переважно для росіян і білорусів¹². Українці центральних і східних районів заправляли сорочку в шаровари.

Сорочки у рівнинній зоні, як відзначає Г. Купчанко, були довгими з широкими рукавами і заціпками на грудях; у гудулі — короткі із загорнутими чи незагорнутими на кінцях рукавами¹³. По боках

¹⁰ Див.: Николаева Т. А. Украинская народная одежда. — К., 1987. — С. 44.

¹¹ Див.: Матейко К. І. Український народний одяг. — С. 76.

¹² Див.: Етнографія восточных славян. — С. 265.

¹³ Див.: Купчанко Г. Наша родина. — С. 70.



Традиційний одяг гуцулів.
С. Маринці Путильського р-ну
Чернівецької обл.
Фото. 1987.

робилися вставки — «клина», «підлашки» двох видів — прями й скошені. Наявні також невеликі «алтиці», «алтинці», які вставлялися між клином і рукавом. У чоловічих сорочках переважала кругла форма викоту з пазушним розрізом посередині грудей. З кінця ХІХ ст. крій сорочки змінюється, зокрема набувають поширення стоячий комір — «прошивка» і відкладний — «краватка», «ковнір». Змінюється довжина сорочки, які в усіх етнографічних зонах краю стає коротшою, рукав на манжеті призирується. Комір, манишка — «нагрудник», «груди», «перед» і манжети — «брицарі» прикрашаються вишивкою, яка виконується на окремих смужках тканини — «листвах» і пришивається до подолу сорочки¹⁴.

Чоловіки носили також білі полотняні вузькі штани — «портяниці», «порткиниці», «поркениці», «поркяниці», «портки», які були двох видів: з розрізом спереду і без нього. Склалися «портяниці» з холощ, клина і очкура. Між холощами вставлявся для зручності великий чотирикутний клин — «алтиця». На поясі «портяниці» підтримувалися очкуром, просиленим через «очкурник», який утворювався шляхом перегику і зшивання верхнього краю «портяниць»¹⁵. Низ холощ зарублювали («обгальовували» чи «циркували») або вишивали кольоровими нитками. У рівнинній та передгірській місцевості гофрували доколінну частину холощ, змочуючи їх теплою водою і стискаючи у горизонтальні складки, або робили ці складки шляхом натягання холощ на спеціальні солом'яні ковбки.

¹⁴ МКАЕ ЧДУ, ф. ПД, спр. 8. — С. 12.

¹⁵ Шухевич В. Гуцульщина. — Ч. II. — Львів, 1901. — С. 151.



Жіночий keptар «цурканка».
Поч. XX ст. (вид зі спини).
С. Новосілка Кіцманського р-ну
Чернівецької обл.

Давнім видом чоловічого поясного одягу (побутували до початку XX ст.) були «мужеські» спідниці, які шилися з двох пілок полотна, по низу оздоблювалися мереживом — «обгакльовувалися». Носили їх поверх портяниць. Побутували такі спідниці у гірській і частково передгірській зоні.

За холодної пори року чоловіки одягали «гачі» — сукольні штани білого або чорного кольору без з'єднувальної вставки. Внизу, а інколи й уздовж бокових швів гачі були вишиті нитками однотонного контрастного кольору. Гуцули називали їх «холошнями». Характерними для жителів гірської зони були також штани з червоного сукна — «крашениці». Побутували гачі в усіх етнографічних зонах Північної Буковини до середини XX ст. В холод жінки-гуцулки одягали «підколінниці», «ногавиці», «холошні» — вид білих шерстяних штанів до колін.

Поверх портяниць спускалася сорочка, яка підперізувалася домотканим вовняним поясом, що називався «окравка», «вокравка», «окрайка», «крайка», «байор», «тінга». У жінок такий пояс мав назву «байор», «байорок», «баяр», «баярок», «байор», «байорок» і був вужчим за чоловічий.

Плечовий одяг складався з keptаря, кожуха, сардака, манти. Овчинна безрукавка — «кіптар», «киптар», «кіптар», «кептарець», «бунда», «кожушина», «кожух», «мунтяник», «мінтяник», «лейбик», «гуцуляк», «цурканка», «мунтян», «мінтян» — одягалася на верхню частину тіла поверх сорочки. На Північній Буковині побутувало кілька варіантів крою keptарів. До наших днів у гірських районах збереглася найдавніша форма короткої хутряної безрукавки з овчої шкіри, яка застібалася з одного боку і зшивалася з іншого без розрізу спереду. Це так звані «бунди»¹⁶. З середини минулого століття в усіх етнографічних зонах побутував keptар з поздовжнім розрізом спереду. Од-

ним з варіантів крою його був «перегинковий» прямоспинний з стоячим коміром, характерний для гірської і передгірської зони краю. Побутували також keptарі з плечовим швом. Навколо шиї, пройм рукавів, а також по низу обшивали чорним чи сірим смушком зі шкіри однорічної вівці або «гульовою» — в'язаною чи домотканою вовняною тканиною чорного кольору.

Заслужують особливої уваги довгі keptарі тунікоподібного крою із значним розширенням до низу, які сягали майже до колін — «цурканки», «мунтяни» і «мінтяни». Вони типові для Кіцманщини і Заставнівщини — рівнинної зони краю. Оздоблювали їх хутром тхора вздовж пілок, внизу та пройми в один-два ряди апликацією з різнокольорового сукна, сап'яну чи шкіри, вишивкою з яскравих ниток, кольоровою тасьмою. В орнаменті переважали стилізовані рослинні мотиви, виконані переважно технікою гладі. На Хотинщині смушок обшивали так, що викот навколо шиї нагадував виложний комір.

Keptарі Гуцульщини вражають своєю оригінальністю. Вони оздоблюються шматочками шкіри червоного або тепло-коричневого тону, мідними капсулями і кольоровими яскравими шнурами. Малою апликацією переважно стилізовано-рослинного характеру, щільного настилення¹⁷.

Разом з хутряними безрукавками повсюди на Північній Буковині побутували кожухи. Переважаючими були короткі з прямоспинним кроєм. Давніший вид одягу — кожухи — на початок XX ст. оздоблювалися апликацією чи вишивкою на швах і поруч з ними. Жіночі кожухи були більших розмірів за чоловічі по довжині і прикрашалися зверху червоним сукном, а ззаду висячими плетеними шкіряними шнурами з китицями — «дармовісами»¹⁸.

Поверх keptаря одягали також сардаки (сердаки) — сукольні напівпальта рудого, коричневого та чорного кольорів, прикрашені шнурами та китицями, які сягали до колін. Жіночі сардаки були коротші від чоловічих і в окремих селах мали іншу назву. Наприклад, у Луківцях, Кибаках на Вишнічині жіночий сардак називався «байбарак»¹⁹. У гуцулів вони були яскравими і різноманітними. Зустрічалися також сардаки червоного, рідше сірого чи білого кольорів.

У негоду поверх сардака чи кожуха накидали довге з високим коміром, який утворював капор (ковпак), пальто розпашного крою — манти. На Північній Буковині переважали манти білого кольору. Поли, комір і низ аплікували різнокольорним сукном. Функціональне призначення манти цим не обмежувалося. Біла манта служила плечовим одягом нареченого протягом всього весілля в селах Попруття і Подністров'я.

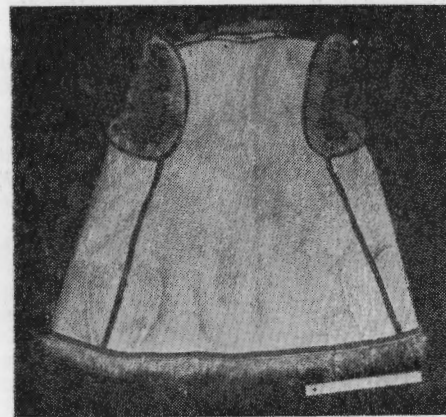
Традиційним головним убором жінок були рушники для завивання голови —

«намітки», «перемітки». Це полотнища прямокутної форми з тканим узором по всьому полю рушника, доповненого вишивкою, кольоровими нитками і бісером. Дівчата в коси вплітали пучки червоної нитки, а дорослі дівчата ще й багаточисленні латунні гудзики. У гуцулів цей убір носив назву «ботучі», у передгірській і рівнинній зонах подібний убір називався «бовтички», «бовтиці». Прикрашали голову також вінками з штучних квітів, стежеруку. Дівчата рівнинної зони використовували ковил — «траву».

Мі чоловічим, так і жіночим взуттям служили постолі з свинячої чи телячої шкіри — «вироб'янки», «сирівці». Постолі могли бути в складках («моршинках») на одній або обидва боки. Стягувалися вони полоками — вовняними шнурами, з кінської шерсті чи вузькими ремінцями — «устугвані». Крім постолів, для чоловіків і жінок взуттям служили чоботи з гладкою чи морщеною халаявою. Жінки взували також черевики — «диркавки», «на зашипках». У 40-х рр. XX ст. з'явився дерев'яне взуття — «дерев'янки».

Окрему групу становлять прикраси. Вуса жінки прикрашали мосяжними чи срібними кільцями — «ковтками», зап'ястя — латунним намистом — «рикесами», на пальці одягали мосяжні або срібні персні. З нашійних прикрас поширені «лінійні перли» — «цятки», «шлярки», «блисківки», «пацьборки», різнокольорові стрічки — «стяжки», «кодочки», «ланюжки» або «колотилыця», «гердани», «герданики», «йорданьки», строкаті намиста «рустали», великі білі «лускавки», монети та срібні медалі і монети — «салби» або «зарди».

Незважаючи на тривалу ізоляваність буковинського краю від України, традиційний народний одяг Північної Буковини другої половини XIX — першої половини XX ст. зберіг у своїй основі загальні східнослов'янські риси. Разом з тим, під впливом природно-географічних, політичних, соціально-економічних умов на цій території серед українського населення виділилися чотири локальних комплекси народного українського костюма: 1) Буковинське Поділля (рівнинна зона) характеризується переважанням сорочок — «моршянок», побутуванням keptарів —



Жіночий keptар «цурканка».
Поч. XX ст.

«цурканок», «мінтянів», жіночими головними уборами, прикрасами; 2) Буковинське Попруття — keptарями нижче пояса, розширеними до низу, з овчим смушком; переважанням тунікоподібної сорочки; побутування поясного одягу «фоти з фустами» та «ріклі»; 3) Буковинське Прикарпаття (передгірська зона) — побутування тунікоподібних сорочок з елементами «зморщянок», коротких keptарів з «гульовим» смушком, поясів з рослинним орнаментом, застосуванням у вишивці сорочок ниток білого кольору; 4) Буковинська Гуцульщина (гірська зона Карпат) — «заласкою», орнаментцією «опинки», переважанням сорочок — «зморщянок» з використанням гарячих тонів у вишивці, побутування коротких keptарів прямоспинного крою із завуженням до низу, багато орнаментованих різнокольоровими шнурами, капсулями, шкірою; використання коротких «сардаків» з різнокольоровим шнуровим оздобленням.

Таким чином, незважаючи на загальноукраїнську спільність, традиційний народний одяг Північної Буковини має і регіональні своєрідності, на яких ми й зупинилися.

Я. І. КОЖОЛЯНКО

Чернівці

¹⁶ Див.: Горинь Г. Й. Шкіряні промисли західних областей України (друга половина XIX — поч. XX ст.) — К., 1986. — С. 50.

¹⁷ Див.: Костишина М. В. Художнє оформлення... — С. 54.

¹⁸ Див.: Купчанко Г. Наша родина. — С. 81.

¹⁹ МКАЕ ЧДУ, ф. ПД, спр. 4. — С. 22.



ПИТАННЯ ХУДОЖНОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

НАРОДНІ ТЕАТРИ КИЄВА

Завершився другий Всесоюзний фестиваль народної творчості, який тривав більше двох років. На Україні він супроводжувався дискусіями, круглими столами, творчими конференціями, де обговорювалися не тільки досягнення, але й упущення, недоробки, хоч репертуар у порівнянні з попереднім оглядом відзначався різноманітністю, тематичним багатством, бойовістю. Особливістю фестивалю стала широка участь у ньому робітників, науковців, службовців, студентської і шкільної молоді, хліборобів, ветеранів любительських об'єднань, клубів за інтересами. Найбільшою популярністю у глядачів користувалися регулярні звіти-виступи народних театральних колективів. Досить сказати, що на самобутніх оригінальних виставах тільки 15 київських народних театрів у травні 1987 року побувало втричі більше глядачів, ніж на спектаклях професіональних виконавців. Це ще раз підтверджує художню значимість народної творчості у формуванні комуністичного світогляду й моралі нашого сучасника, його високих естетичних смаків, якнайповнішого задоволення найрізноманітніших духовних потреб як самих учасників, так і глядачів у період демократизації та гласності. «Намагаючись своєю творчістю допомагати партії у здійсненні соціально-економічних перетворень, в оздоровленні моральної атмосфери, подальшій демократизації життя, театр сьогодні концентрує увагу на назрілих проблемах прискорення соціально-економічного розвитку країни, на тому суттєвому, що хвилює кожну радянську людину»¹, — зазначалося на Всесоюзній нараді театральних діячів, директорів театрів, секретарів партійних організацій, драматургів, керівників творчих спілок, яка відбулась у квітні 1986 року.

Народні театри разом з професіональними колективами у другій половині 80-х років утверджують моральну чистоту, піднесеність ідеалів і почуттів, зосереджують художні зусилля на викритті бездуховності та безідейності, психології спожицтва, бюрократизму та місцянства. Для

багатьох народних майстрів, зокрема тих, хто працює в народних театрах (їх у Києві сім); певний мистецький рівень, досягнутий у період другого фестивалю, не означає завершення справи, а лише базу для подальшого якісного зростання. Зразком у цьому плані став народний театр Будинку культури виробничого об'єднання «Більшовик» на чолі з режисером О. Марцинівим. У репертуарі колективу поруч з іншими виставами психологічна драма «Диктатура совісті» М. Шатрова й глибока соціальна трагедія «Під золотим орлом» Я. Галана.

Аматори виявляють глибоку обізнаність з тематикою сучасної радянської драматургії та її різноманітними жанрами. У цьому робітничому театрі пам'ятають слова діячів вітчизняної сцени, зокрема К. С. Станіславського, про те, що сцена може виховувати в душі комуністичних ідеалів тільки тоді, коли репертуарна лінія високоїдейна, гранично чітка за світоглядом, кожен з митців вміє відтворювати соціальне буття як діяння².

П'єси, показані народними театрами Києва на другому фестивалі, розраховані на вдумливого глядача. Автори намагалися відійти від давно розгаданих характеристик і ситуацій, епатуючих сюжетно-конфліктних розгалужень, примусити кожного, хто сидів у глядачовому залі, віднайти власне кредо чи свій символ віри в добро. Кожна з поставлених п'єс поглиблює усталені уявлення про людський обов'язок, порядність, чесність і разом з тим, як влучно помітила критик Ганна Степанова, нова драма ще й показує як видозмінюються ці поняття «в життєвій конкретиці, вона застерігає нас від втрати духовного стрижня, який дає зміст сучасності і надію для майбутнього»³.

² Див.: Культурно-просвітительная работа.— 1988.— № 1.— С. 31—33.

³ Степанова А. Современная советская драматургия и ее жанры.— М., 1985.— С. 108; Ю. Смирнов-Несвицкий. Полемическое замечание о любительском театре. // Клуб и художественная самодеятельность.— 1988.— № 5.— С. 12—14.

Народні театри Києва переконаливо розкрили провідні тенденції розвитку сценічного мистецтва. Особлива їх увага нині прикута до морально-етичної тематики, публіцистичної драми, до п'єс, у яких розкривається історія нашої держави через долі звичайних трудівників, що разом з усією країною переживали й революційні події і драматизм тридцятих років і ліколіття громадянської та Вітчизняної воєни. Це такі вистави як «Барабанщиця» А. Салинського (народний театр Будинку культури «Славутич», режисер Л. Краст), «Завтра була війна» Б. Васильєва (Театр на стільцях, Будинок учителя, режисер Н. Купових), «Іменем землі і сонця» Й. Друць (театр-студія клубу «Енергія», режисер В. Корніяка), «Заведено справу про любов» О. Каневського (народний театр «Товариш» профтехосвіти, режисер І. Руднев), «Вагончик» Н. Павлової (народний театр заводу «Арсенал», режисер В. П'рич), «Лісова пісня» Лесі Українки (театр пластики і руху, режисер Г. Бірюкова).

Аналіз репертуару театрів підтверджує думку про те, що перший фестиваль, як відомо, представляв самодіяльну художню творчість, а другий — народне мистецтво. Такі корективи внесло саме життя, нові успішні процеси, які нині відбуваються. Справа в тому, що у 80-х роках народні умільці виявили багато ініціативи, тобто діяли від себе, а це несло певний соціально-культурний аспект у загальносуспільний розвиток. Стрімко вийшли на культурну арену найрізноманітніші формування нового типу — передусім, як підкреслював Г. Товстоногов, театральні любувальські об'єднання, сценічні групи і об'єднання, ініціативні гуртки, театри одного драматурга тощо⁴. Все це правомірно включилося у фестивалеву орбіту і внесло свіжі барви таланту у народну театральну творчість. Важливим уроком минулого фестивалю стала подальша демократизація культуротворчої і любительської діяльності, повернення народному театральному мистецтву його самобутності, не копіювання професіонального театру, а віднаходження своїх шляхів мистецького зростання, тісних зв'язків з широкими трудовими масами, вмiле поєднання знань старих досвідчених аматорів з дерзновенністю молоді, яка тільки-но прийшла від верстата на любительську сцену, а найбільше — рух за масовістю, справжню народність, цікаве дозволяло у мільний після роботи час. Найбільш цінним (і тут варто почитатися професіоналам) є пошук аматорами своєї п'єси, створення такого театру, про який 80 років тому М. Кропивницький писав в одному з своїх листів до Л. Р. Сабініна, що сцена «є відображення, дзеркало життя» (1908)⁵.

Постійний пошук, процес перебудови характерні для народного театру Дарницького залізничного вузла. Результатом його шукань став спектакль «Темп—1929», створений на основі психологічної драми «Мій друг» М. Погодіна.

⁴ Правда.— 1986.— 17 ноября.

⁵ Кропивницький М. Твори в шести томах. Т. 6.— К., 1960.— С. 533.

Цей твір М. Погодіна завершив у 1932 році, коли наша країна впевнено стала на шлях індустріалізації, і він, безперечно, передає атмосферу, пафос, ритм тих незабутніх днів. Звичайно, не завжди ця натхненна праця увінчувалася тільки успіхом, бували відступи, недогляди. Однак у психологічно-соціальній драмі «Мій друг» вияскравилася характерна особливість стилю драматургії 30-х рр. — поєднання комедійного з героїчним, буденного з високою романтикою і патетикою (згадаймо що ж стилістику в п'єсі «Майстри часу» І. Кочерги).

За свідченням архівів, драма створювалася у роботі з колективом будівельників Горьковського автомобільного заводу. Мабуть, це й забезпечило їй довге літературно-сценічне життя. У 1987 році на її основі народний драматичний театр Дарницького залізничного вузла створює музично-драматичну сценічну композицію «Темп—1929», музика композитора Г. Гладкова, вірші Р. Рождественського (режисер А. Альшевський, художник Ю. Сеченко, світлові ефекти Н. Дзюблюк)⁶.

В центрі вистави — начальник будівництва великого заводу інженер Григорій Гай, мужній і вольовий. Ю. Марчак, як виконавець, і А. Альшевський, як режисер, справедливо показали, що нова соціалістична епоха породжує новий тип трудівника. Гай твердо крокує по землі, він відважний і рішучий, безмежно закоханий у свою професію, об'єктивно справедливий в екстремальних ситуаціях. Сам драматург ще у 1933 році зазначав, що для нього Григорій Гай — натура надзвичайно складна, безкінечно талановита, сповнена великих пристрастей, сміливості. Так цей образ і творив самодіяльний митець Ю. Марчак. Скрізь молодий інженер виступав борцем і романтиком, будівником і мрійником. Та не все на життєвій дорозі йому вдавалося здолати без перешкод. Захоплений однією думкою — побудувати і ввести в експлуатацію завод — Гай натрапляє на величезний опір кар'єристів, чинуш, вузьколюбих догматиків та волонтерів. Одні з них вишукували темні місця в біографії чи особистій справі інженера, інші, а серед них була й дружина, звинувачували в опортуністичних замашках.

Народні митці зуміли не просто відтворити неординарність постаті Григорія Гая, але й у фіналі переконаливо-достовірно показати торжество справедливості — на допомогу молодому інженеру приходять кращі люди будови, хоч перемога їм також дається нелегко.

Режисер, вибудовуючи масові епізоди (а їх чимало у спектаклі), досягає злагоженості, ансамблевості, реалістично-графічної точності поведінки кожного з дійових осіб. Серед них Максим (А. Чумаченко), Софія (Г. Пуустовіт), Симочка (О. Виріленко), Монаєнков (С. Калина), Валя (В. Уточкіна), Касторкін (Ю. Гольштейн), Вірочка (Т. Бруснік). Кожен з них наділений характерними індивідуальними рисами. І це, безперечно, творча удача аматорів.

⁶ Матеріали Спілки театральних діячів (СТД) України, 1987.

¹ Правда.— 1986.— 20 апр.

Слід зазначити, що постановка «Темп-1929» М. Погодіна народним театром Дарницького залізничного вузла увірвала моменті з минулих вистав за цією драмою. Вперше вона була поставлена 1932 року, відразу після написання, Московським театром Революції (режисер А. Попов). Подією довоєнного театраль-ного життя стало виконання М. Астанго-вим ролі Гая. Відтак п'єса з тріумфальним успіхом ставилася в багатьох професіо-нальних, народних і аматорських театрах країни, а найбільше на Україні, де особ-ливо люблять і поважають творчість цьо-го видатного драматурга. У 1971 р. Мо-сковський театр сатири на основі трьох п'єс М. Погодіна, а саме «Темп», «Поєма про сокиру», «Мій друг», створив ціка-вий спектакль «Темп—1929», власне су-часний мюзикл. Режисером і автором ко-позиції був М. Захаров. Відтоді наступає друге народження драматургії М. Пого-діна — на Україні її успішно показали професіональні народні театри Харкова, Львова, Одеси, Дніпропетровська, Запо-ріжжя. У 1987 році до неї звернувся і ре-жисер Анатолій Альшевський.

Тема соціального оновлення покладена в основу драми «Любов і полум'я» М. Жданова та І. Барнишкіної, яка привер-нула увагу театру-студії «Сяйво» (клубу тресту «Київміськбуд-3»)⁷. Твір присвя-чений борцям за революційні ідеали, тим молодим комуністам, які першими втілю-вали ленінські заповіді.

Художній керівник колективу І. Мухін-Світояр у спектаклі акцентує на голов-ній сюжетній лінії, підпорядковуючи епі-зодичні ролі, серед яких Кондуктор трам-ваю (Г. Нефедова), Хлопчик з колесом (О. Лимар), Дівчинка з бантом (О. Ро-женко), Жінка (В. Каменчук), загально-му надзавданню. Психологічно заверше-ний і образ Матвіївни (Г. Карпова), цієї привабливої жінки, що вміє дати пораду в найскрутніших обставинах. Професійно тонко висвітлений образ господині пансіо-нату, втілений І. Кондратенко.

Проте найбільшій уваги заслуговують два образи — Ліза (Н. Рудича) та її по-братами по боротьбі за світле майбутнє Валентинова (Л. Шехтер). Випадково до-ля звела їх у петербурзькому поїзді на-передодні Жовтневих днів. Дівчина впізна-ла в своєму несподіваному супутникові колишнього товариша по гімназії. Двоє молодих людей палко закохуються, але Валентинов — відважна особистість — за- гине за революцію в буремному 1917 ро-ці, а Ліза пронесе світле почуття кохання через усе життя.

Виконавці Н. Рудича та Л. Шехтер знайшли засоби, щоб сценічно виаскрати обидва неординарні людські характери, показати їх всебічно — і в боротьбі за утвердження соціалістичних начал у рід-ній країні, і в складних побутових умовах.

Цікавий у виставі й образ Студента в трактові В. Піддячого, який виступив організуючою ланкою в складній мистець-кій побудові вистави, доповнив сценічну розповідь про взаємини та громадське служіння загальнонародній справі своїх

побратимів Лізи і Валентинова.

Режисер як постановник та худож-ній керівник народного театру-студії «Сяйво» намагався, щоб кожен викона-вець, творючи будь-який характер, зумів його точно пов'язати з усіма конфліктни-ми розгалуженнями, подбав про образ-ність, метафоричність вистави, чіткість задуму. Не завжди це вдається, не ціл-ком по-мистецькому вивершено епізоди, проте старання виконавців та режисера, наполеглива праця над сценічними обра-зами дали добрі результати.

Морально-етичну проблематику підні-мала вистава за п'єсою О. Галіна «Жан-на» (народний театр Будинку культури Київського трамвайно-тролейбусного уп-равління. Художній керівник В. Л. Пре-даєвич)⁸.

О. Галін як драматург і сценарист ві-домий на Україні п'єсами «Ретро», «Остання зустріч», «Тамада». У п'єсі «Жанна» він переповідає історію трьох пенсіонерів. Три великі, цікаві й ґрунто-во змальовані характери⁹. Світлана Свер-чкова — колишня домробітниця видатного військового хірурга-генерала, який зали- шив їй у спадщину все своє майно. Саме вона вперше з'являється із викривальни-ми повідомленнями до знайомих і сюжет-на інфраструктура п'єси ґрунтується на ситуаціях, тісно пов'язаних з її діями. Ізольд Кукін — старий чоловік, що все своє життя захоплювався хорovým співом, а працював економістом. Вік і самотність єднає його майже родинними (хоча й трагічними) зв'язками із Світланою та Жанною. А Жанна Корабльова — головна дійова особа, епіцентр подій, вдова філо-софа, все її багатство — книги на числен-них полицях у її великій квартирі. І, на-решті, Григорій — молода людина, що ні-бито турбується про самотніх забезпече-них пенсіонерів. Та ці турботи далеко не безкорисливі.

«Жанна» О. Галіна була одразу поміча-на народними театрами, митці-аматори полюбляти її за несподіваний ракурс у розкритті морально-етичної теми. Взагалі ця проблематика посідає чільне місце в драматургічному доробку О. Галіна, при-сутня вона і в психологічній драмі «Жан-на», але розроблена в дещо іншому ху-дожньому аспекті — у плані кристаліза-ції взаємин між людьми, звернення до їх доброти, милосердя, чесності і порядності у ділах і вчинках, розвінчення спожи-вацтва, фальші, удаваності. Йдеться у п'єсі і про відчуженість, самотність та самотність людей. Режисер В. Предаєвич спільно з виконавцями подбала, щоб ка-мерність драматургічної розповіді не роз-пливалася, а зосереджувалася на основ-них епізодах та обставинах, які відбува-ються в звичайній квартирі сучасного промислового міста. На перший погляд, начебто нічого не сталося в затишній кім-наті, і в той же час повністю розкрива-ються складні неординарні характери та-ких дійових осіб як Корабльова Жанна Володимирівна (Алейникова А. В.), Свер-

⁸ Матеріали Спілки театральних діячів (СТД) України. 1987.

⁹ Нові п'єси. Вестник. — М., 1987. — № 9. — С. 8.

нова Світлана Василівна (Боролянська М. С.), Кукін Ізольд Тимофійович (Базил-евич В. А.), як поступово виявляється прихована фальшива сутність натури Гри-горія (Кисель В. М.).

Чотири митці відомого народного те-атру трамвайно-тролейбусного управління Києва продемонстрували колоритну гаму образливо-виражальних засобів, відтво-рили художньо-узагальнені людські типи. Кожен з героїв по-різному ставиться до вчинків Григорія, зосередженого на своїх мріятих бажаннях. Щоправда, дра-матургічно образ Григорія іноді словесно затиснутий в розвитку конфліктної осно-ви, йому бракує логічної та психологічної завершеності, однак виконавець ролі В. М. Кисель по-справжньому доброт-но знайшов драматургічний недогляд і ство-рив цей образ дуже точно.

Віра Предаєвич як режисер ніде не відступає від правди буття в спектаклі, ґрунтовно розробляє центральні характе-ри. Навіть ті моменти, де мовиться про самотність, самотність, смерть одного з героїв драми, звучать як утвердження того, що сердечність і доброта людини опанують існувати й тоді, коли її уже немає в живих.

Звичайно, драма О. Галіна «Жанна» неолога для постановки, особливо в на-родному театрі. У п'єсі немає захоплю-ючого сюжетного переплетіння, але е-моційний діалог, сутічка протилежних дум-ок, насичених надзвичайною аналітич-ністю, філософськими роздумами про на-вколишню дійсність, про людину.

У драматичній повісті «Завтра була війна...» Б. Васильєва (міський Будинок учителя, Театр на стільцях, режисер В. Купових)¹⁰ зосереджена увага передусім на тих, хто не докохав, не дожив до пе-реможних днів у битві з фашизмом. Сво-єрідність спектаклю, поставленого колек-тивом Театру на стільцях, у тому, що постановник та виконавці відмовилися від побутової атрибутики, а на підмост-ках сцени залишилися тільки слово, тіль-ки точно віднайдені жест.

От порожній клас, а в ньому від парти до парти переходить Борис — один з тих небагатьох, кому довелося повернутися живим з війни. Він заглиблюється у влас-ні спогади, згадує, називаючи імена одно-власників, і вони одразу відгукуються і відчужаються Борисові згадки, з'являються в небутті як реально існуючі, кристалізу-ються в неодиозначні людські характери — конкретно-чуттєві, близькі нам.

Один за одним виростають у своїй не-повторності непримиренний комсорг Іскра Подякова (А. Щецкова), м'який, лірично-цирий Артем Шефнер (Ю. Бергін), не-посидюча, завжди усміхнена Зіна Кова-ленко (Є. Кухарева), сувора і красива Ніка Моберелька (Є. Калугіна), дещо замкнений у собі Вовик Храмов (О. Ля-сковський) та інші. Всі вони разом вчи-лися у дев'ятому класі, коли в школу призначили нового директора Ромахіна (В. Сотников) — колишнього героя гро-мадянської війни. Його демократичність, відвертість, душевне тепло, його талант як

¹⁰ Матеріали Спілки театральних діячів (СТД) України. 1987.

педагога викликали непомірну злість класного керівника Валентини Андроніни (О. Журавська), для якої нашіптування та адміністративні циркуляри стали єди-но можливим засобом існування.

Виконавці скрупульозно розробляли драматичний конфлікт, сповнений неспо-діваних переходів, художнього нюансу-вання, пастельних півтонів, щоб воскресити миналі дні, прочитати складні сторінки в біографії своїх батьків і тим самим продовжити героїчну естафету. Кожен епізод у виставі набірає вагомості, ідей-но-естетичної насиченості та інформати-вності, а характерні пізнавальної цінності.

Дізнавшись, що окремі учні захоплю-ються поезією Сергія Єсеніна, класний керівник з ретельністю слідчого проводить дізнання, сіючи недовіру та ворожечу між ними. Пережите детство ввірвалося в їх душі неприкрито, немилосердно, а то й жорстоко. Пішла з життя Віка, не змо-гла віднайти істину Іскра, але не відсту-пили юнаки та дівчата перед небезпекою, залишилися вірними заповітам батьків, героїці 20-х років. Це покоління справ-них романтиків разом з батьками вивело на своїх плечах тягар другої світової вій-ни, і їх непохитна віра в доброту, народ, партію виявилася сильнішою за власні незгоди. Їх голоси ще лунають в поро-жньому класі, вони ведуть пристрасний діалог з нами, майбутніми поколіннями. Вибір сміливості, благородства, активної громадянської позиції був і тоді, в 1940, здійснюється й тепер, у час великого під-несення за оновлення нашого соціалістич-ного суспільства.

У публіцистичній драмі «Завтра була війна» Б. Васильєва суперечки про долю окремих діячів переходять у масштабні роздуми про долю народу, його історію. Народний артист СРСР О. Єфремов у статті «Довір'я глядача» справедливо під-креслював, що театральне мистецтво зав-жди «видобуває правду з глибин люд-ської душі, звідки її жодним іншим сусп-ільним «інструментом» не видобудеш. Мистецтво є вісником із глибин народно-го життя»¹¹.

Аналіз репертуару народних театрів Ки-єва при певних досягненнях ще не можна назвати задовільним. Назріла необхідність його удосконалення, творчого пошуку і рішучого піднесення художності та ідей-ності.

З цього року розпочався третій Все-союзний фестиваль народної творчості. В ньому беруть участь і аматори народних театрів Києва. Вони вже приступили до репетицій нових сучасних п'єс, серед яких і твори молодих українських драматургів. Творче обличчя кожного народно-го театру визначатиме віднаходження ко-лективом свого власного художнього сти-лю, ведення постійного, вдумливого ді-алогу з глядачем, уміння реально оцінити власні успіхи й прорахунки, здатність у художній формі відтворити соціальні пе-ретворення, які відбуваються у нашій країні.

Л. І. БАРАБАН

Київ

⁷ Матеріали Спілки театральних діячів (СТД) України. 1987.



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

КОРАЛИ В НАРОДНОМУ ВБРАННІ

З давніх часів корали були частиною українського жіночого одягу. За переказом старших жінок, дівчини важко було вийти заміж, якщо вона не мала коралів, а вони коштували дуже дорого. Носили їх у вигляді наборів низок, по їх кількості, якості й величині намистин можна було судити про заможність жінки. Шліфовані, великі й чисті коштували найдорожче, бо при обробці було багато відходів. Жінки чіпляли на шиї від одної до п'ятнадцяти низок. На Чернігівщині їх поєднували з штучними перлами, Київщині — бурштином, що добували на околицях Києва, Івано-Франківщині — з іншим намистом, дукачами. Дукачі в поєднанні з коралами, бурштином чи скляним намистом були розповсюджені на західноукраїнських землях. Б. Сокальський у роботі «Повіт Сокальський» описує прикраси побужанок: «П'ять-вісім шнурків коралів зв'язували різнокольоровими стьожками на шиї, зі зв'язаною спереду срібною, рідше золотою монетою. Можна було зустрінути подвійні талери, що були нумізматичною рідкістю»¹.

І. Спаський в книзі «Дукати і дукачі України» подає цікаві відомості про корали, що носили українські жінки в поєднанні з золотими або срібними дукачами, чи медалями (мічманами), образками, хрестами, медальйонами. «Дукачі носили тільки на стрічках... серед доброго намиста», а набір прикрас ілюстрував заможність: «Кілька разків коралів або іншого намиста, або разка великих перлів і кілька рядків золотих монет з великим срібним хрестом»².

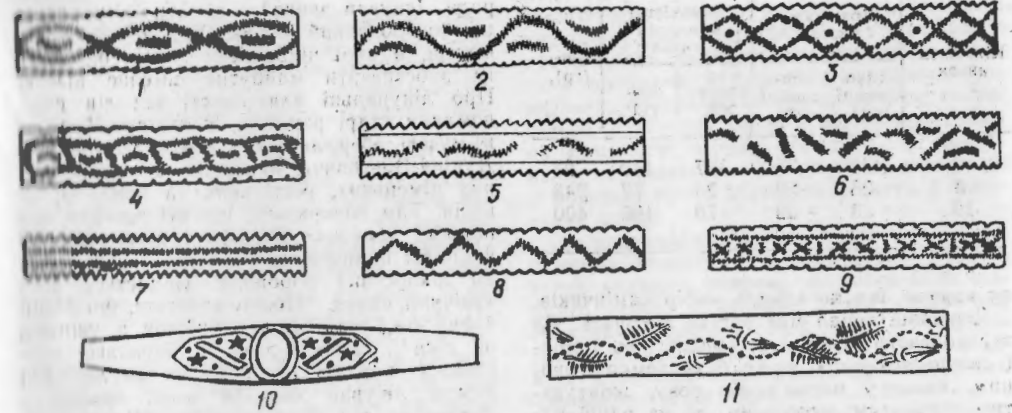
А. Кучера в монографії «Самборщина» доводить, що в XV—XVI ст. міщанські дівчата носили на шиї корали, перли, золоті ланцюжки або оксамитові стьожки з дорогим хрестиком. Передміські дівчата — по кілька шнурків коралів. Я. Головацький в книзі «Карпатська Русь», описуючи побут українців-долянців, також згадує, що ними прикрашали себе і жінки»³.

Корали не були прив'язані до якогось суворо окресленого типу одягу, обмежені національно чи територіально. Їх носили жінки різних національностей, хоч серед українок вони були найбільш поширені. Л. Голембовський в роботі «Одяг в Польщі» описує одяг міщанок: «Шію оздоблювали коралами, пізніше переплітали їх перлами, коли ті ввійшли в моду. Оздобою молоді були корали. Раніше їх носили переважно заможні жінки, а тепер міщанки і селянки. Часто ними оздоблювали суки, станики, або для волосся робили шнурівки, переплітаючи з перлами. Носили пацьорки з білого коралу, великі пацьорки з золотими грішми, маленькі золоті пацьорки в перемішку з коралами»⁴.

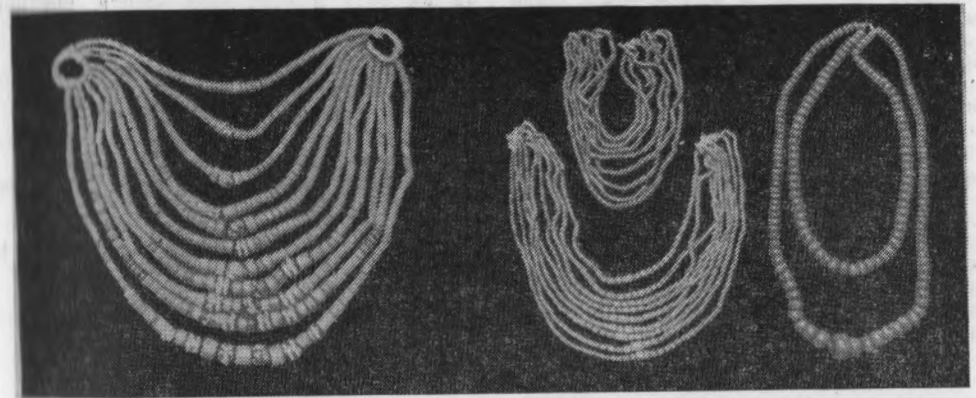
Вірмени жили в Галичині колоніями і займалися переважно торгівлею. С. Баронч у книзі «Опис справ вірменських» зазначає, що одяг заможних вірмен шився з коштовних тканин, оздоблювався соболем, горностаєм, і згадує «жупан блакитний атласовий з 25 гудзиками кораловими і одним діамантом. Жінки носили золоті пацьорки в поєднанні з коралами, кульчки з діамантами, уріанські — перли на шиї і корали»⁵.

Корали були неодмінною прикрасою молоді і рахувалися поряд з іншими цінними предметами посагу. В. Лозинський в роботі «Львів стародавній» пише, що купець, віддаючи свою доньку заміж в 1669 р., дає посаг, де поряд з верхнім одягом, шапки, «обшиті хвостами соболев», полотном, посудом, згадується сім шнурків перлів, два персні, обручка, корали з срібним хрестиком»⁶.

Після смерті заможних людей залишалися заповіті, де корали зазначалися як коштовність поряд з іншими речами. Згаданий автор повідомляє про львівську міщанку, що залишила своїй служниці за багаторічну працю «500 зл., дві срібних чарки, діамантовий перстень, намисто коралове



1—9. Орнамент на скутті; 10—11. Орнамент на мерснях.



Оздоба «коралі» до комплексу жіночого одягу.

і т. п.»⁷ А. Кучера подає список речей по смерті міщан м. Самбора в 1672 р. Серед різних предметів названо: «сім шнурків перлів, золотий сігнет (сігнет — перстень з гербом або ініціалами), корали, стьожка з золотими прикрасами і шістьо рубінами»⁸. І. Спаський у вищезгаданій праці також посилається на літопис Величків, де подається реєстр добра Палія і де серед золотих та інших коштовностей було «намисто кораловое, на котором крест з рубінов і шмагродов насажений»⁹.

Існує два типи коралів: різані й шліфовані. Перші мають форму коротеньких і довгих циліндриків. Другі в основі повторюють форму і розмір різаних, але заокругленість надає їм певної специфіки (їх називають «бочівочка», «кзиллова кісточка», «кукурузка»). В низках корали розміщували за розміром. З менших робили верхні короткі, а з кожної наступної їх розмір збільшувався. Намистини від великої в центрі рівномірно зменшувалися на кінцях. Нанизувалися на суворі нитки, що закріплювалися на кільцях, заплетених тими ж нитками, щоб не торкалися тіла, а дозду зав'язувалися кольоровою стрічкою. Кільцями були часто мідні персні з каміничком чи з ритованим узором. На цен-

тральних кораликах, іноді на штучних, закріплювалися золоті, срібні, а найчастіше посріблені мідні обручки-перстеньки з дрібним геометричним орнаментом. Він вражає своєю архаїчністю і нагадує подібний на глиняних виробках трипільської культури. Основний мотив узору — це лама, хвиляста лінія води. На трипільській кераміці вона завжди під вінцем посуду. Другий мотив — поодинокий і подвійний «безколючник», що переплітається і утворює «очка», іноді в поєднанні з стилізованими листочками, крапочками, рисочками, «ялинкою». Ще є мотив однієї, подвійної, потрійної «драбинки» і простої лінії. Краї обручків можуть бути рівними, хвилястими і зубчастими. Дуже цікаві корали в п'ять низок (різані великі), де на центральному широкому перстні-окутті вирізьблений напис польською мовою «Довба Кася. Новий Ярів» (Львівська область)¹⁰. Це підтверджує думку про виготовлення окуття місцевими майстрами.

Вага набору коралів залежала від кількості низок і величини намистин. Така залежність простежується в таблиці на с. 73. Довжина низок збільшувалася за рахунок донизування штучних скляних і дерев'яних, пофарбованих червоною фарбою, намистин. Ще треба додати, що з коралів виготовлявся бісер, такий же дрібний, як і скляний, яким оздоблювали одяг. Зустрічають-

¹⁰ Власність автора даної статті.

¹ Sokalski B. Powiat Sokalski. — Львів, 1899. — С. 65.

² Спаський І. Г. Дукати і дукачі України. — К., 1970. — С. 25, 31.

³ Kuczera A. Samborszczyzna. — Самбір, 1937, т. II. С. 27; Головацький Я. Карпатская Русь. — СПб., 1860. — С. 23.

⁴ Golebiowski L. Ubiory w Polsce. — Краків, 1861. — С. 47, 142, 235.

⁵ Barącz S. Rys dziejow ormiańskich. — Тернопіль, 1869. — С. 267.

⁶ Zozinski Wl. Lwów starożytny. — Львів, 1890. — С. 275.

⁷ Там же. — С. 165.

⁸ Кучера В. Самборщина. — С. 272.

⁹ Спаський І. Дукати і дукачі України. — С. 31.

Кількість низок	Довжина низок:		Кількість намистин в низках:		Вага (гр.)
	найкоротшої (см)	найдовшої (см)	короткій	довгій	
3	31	35	127	140	27
4	38	52	70	77	243
10	33	59	70	105	400

ся корали, що нагадують набір камінчиків.

Червоний корал має багато відтінків: від теракотового різної інтенсивності до темно-і світло-рожевого, може бути темно-червоним, кольору морквяного соку, жовтуватим, сірватим, мозаїчним, де на одній намистині червоні, рожеві і майже білі вкраплення. Його колір залежить від домішок заліза, магnezії і органічних речовин. Білий корал також йде на виготовлення прикрас.

Штучні корали повторювали форму, колір і розмір натуральних, але не мали того багатства відтінків, за виглядом і легкістю (за вагою) не могли конкурувати з натуральними, а тому були набагато дешевшими. У наш час штучний корал виготовляється з пластмаси-резиту.

Розповідь про корали буде неповною, якщо не сказати про деякі звичаї та забобони, пов'язані з ними. Їх не можна було одягати в піст, у жалобі, «бо вони червоні, а можна було носити скляни, темні або блакитні. Треба було враховувати вік жінок — старші носили переважно різані ко-

рали. Існував звичай, — вишати їх у церкві на богородичний образ. Корали дарували матері, в якій підросли дочки, бажаючи їм забезпечити майбутнє сімейне щастя. Про лікувальні властивості коралів повідомляли старі рецепти. У львівській аптеці-музею зберігається «Фармакогнозія» М. Дуніна-Вонсовича, написана на основі старих німецьких, російських та інших рукописів. Там говориться, що всі відходи при обробці червоних коралів і дуже дрібний йшли на порошок для зубів та виготовлення лікарських порошоків. Подається його хімічний склад. Повідомляється, що білий корал вже на той час вийшов з ужитку, як ліки¹¹. Люди вірили в лікувальні властивості коралів і носили як амулет. Він нібито лікував хвороби очей, браслет — допомагав від болю в руках. Вважалося, що персні-обручки посилювали лікувальні властивості коралу. Амулет повинен бути на виду в усіх, щоб бачили, що він захищає власника.

Вже було сказано, що корали — неодмінна частина українського жіночого одягу, переважно святкового, бо одягали їх на весілля, в неділю до церкви, на вечорниці. Збергали в скрині, в спеціальному за-скринку.

В наш час коралове намисто також прикрашає одяг.

Г. Ф. НЕДАШКІВСЬКА

Львів

¹¹ Див.: *Dunin-Wąsowicz M. Farmakognozia.* — Львів, 1883. — С. 31.

ЗРАЗОК ГАПТОВАНОЇ ВИШИВКИ XVI СТОЛІТТЯ

У травні—червні цього року в Києві в Державному музеї українського образотворчого мистецтва на виставці творів стародавнього мистецтва з фондів музею експонувався унікальний зразок гаптування XVI століття, що має давню і цікаву історію.

В книзі «Київ и его святини» М. Сементовського¹ згадується про унікальний твір народного мистецтва — гаптовану вишивку 1545 р., що знаходилася у Києві спочатку в Спаскій церкві, а після пожежі на Подолі 1811 р. — в церкві Різдва (Христова). В дослідженні «Київ тепер и прежде» М. Захарченко² також відзначав, що в Києві є цінний зразок народного художнього шитва, який походить з Буковини. За переказами старожилів, її приніс з Молдавії російський солдат. Цією вишитою плащаницю було накрито труну з тілом Т. Г. Шевченка, що стояла в цій церкві в день, коли київська громадськість проводила Кобзаря в останню путь.

При заснуванні в Києві першого загальнодоступного музею (1904), що спочатку мав назву «Київський художественно-промисловий и научний музей», зав-

дяки тогочасним історикам ця рідкісна пам'ятка художнього шитва XVI ст. була передана музею (старий інв. номер по історичному відділу І-12586). Відтоді твір знаходився у фондах Державного музею українського образотворчого мистецтва (сучасний інв. № ІІ-342), але по-справжньому не був досліджений³.

Ця плащаниця розкриває одну з важливих сторінок українсько-молдавських і водночас російсько-молдавських взаємин у XVI ст. На ній є напис, виконаний слов'янською в'яззю: «Изволениемъ отца и споспешениемъ Сына и съвершениемъ святого Духа Иоанну Логофету и съ подружиемъ его Марию и чед ихъ и дадомъ и сътворимъ се божественный аерь церкви иджесть храм неже во святыхъ отца нашего архіерарха и чудотворца Николая в день благочестивого Иоанна Петра Воеводи в лето АФМЕ (7053 от сотворения мира)». З нього дізнаємося, що плащаниця була зроблена при молдавському господарі Петрі для церкви св. Миколи

³ Єдину згадку про нього див.: *Логвин Г. Історія українського мистецтва.* — К., 1967, т. II. — С. 403. Автор обмежується зауваженням: «плащаниця, можливо, походить з районів України, що межують з Молдавією».

на ініціативою логофета⁴ Іоанна та його дружини Марії. Плащаниця названа аером⁵, тобто «повітрям», або «елітафіоном» (грецька назва) кінці її відповідно до цього повинні були звисати. Дата на плащаниці — 1545 р.

В цей час господарем Молдавії був Петро Рареш (перше його правління — 1527—1538, друге — 1541—1546), який вів боротьбу проти польського та турецького гніту. «Речей мудрых философов и воевода польский Петр», — так називав Рареша Іван Пересветов, поборник дружніх зв'язків між Молдавією і Росією при Івані IV. До свого перебування в Москві цей знаменитий ворог російського боярства служив у Сучаві при дворі Петра Рареша. Він зображує молдавського воеводу як великого друга московського царя. Для Пересветова — Рареш був енергійним і волею монархом, якого він ставив за приклад Івану IV і доводив доцільність проведення такої ж політики на Русі. В молдавському літописі Макарія (1504—1537) також високо оцінюється діяльність Петра Рареша. На початку 30-х років він почав боротьбу з Польщею за визволення Хотинця і Буковини. За допомогою місцевого українського населення, яке перейшло на бік молдаван, Петру-воеводи на деякий час це вдалося. Навіть польські феодали змушені були констатувати, що майже всі українці переходять до Рареша, і він приймає їх доброзичливо й гарно до них ставиться. 1543 р. послі Рареша на чолі з логофетом Петром Кирковичем приїждять з дарунками до Москви просити грошової допомоги для боротьби з турками⁶.

Російський уряд стримує агресивні наміри Польщі відносно Молдавії. В 1536 р., укладаючи з нею угоду про мир, висуває як одну з вимог — перемир'я з Молдавією. І документів відомо, що на прохання Петра Рареша, Іван IV подавав допомогу при будівництві монастирів у Молдавії, що були центрами освіти, письменства, надсилав сюди російських живописців, а також твори мистецтва — ікони тощо⁷. Дружні стосунки були скріплені родинними зв'язками — Рареш був свояком Івана IV.

Між Молдавією і Україною існували тісні зв'язки, що пояснювалося не тільки близькістю територій — молдавські землі довгий час входили до Галицько-Волин-

ського князівства (навіть посвячення в церковний сан відбувалося в Галичі), а й необхідністю боротися із спільними ворогами поляками й турками. Українське населення, починаючи з Молдавського селянського повстання Мухи (1491), приходило на допомогу народу Молдавії, а молдавани неодноразово допомагали українцям у боротьбі проти польської шляхти і кримських татар.

За прикладом України в Молдавії були створені братства, за допомогою українських граверів, зокрема відомого Іллі, відкрито першу друкарню. Велику роль для Молдавії відіграв похід українських козаків 1563 р. на чолі з Дмитром Вишневецьким, а пізніше — діяльність київського митрополита Петра Могили.

Не випадково, що спільні риси російського, українського і молдавського мистецтва знайшли відображення в народному шитві 1545 р. на території Буковини, де жили українці і молдавани. Як приклад близького взаємопроникнення молдавського і українського народного мистецтва, може бути абсолютна тотожність композицій «Христос-лоза виноградна» з музею українського образотворчого мистецтва (інв. № 86, І-99 та цієї ж композиції з музею Румунії — І-120)⁸. Багато творів молдавського мистецтва потрапляло на Галичину і Волинь.

Нагадаймо, що на той час територія Молдавії історично становила область Румунії. Тому не випадково плащаниця з Державного музею українського образотворчого мистецтва в Києві має багато аналогій в румунському декоративному мистецтві. Так, декоративна рамка, що облямовує плащаницю, орнаментом дуже подібна до орнаментів на мармуровій надгробній плиті Штефана III — початок (XVI ст., монастир Путна), різьбленого крісла з монастиря Роронец (XVI ст.), вишитого прапора Стефана III⁹. Відбиті в кутах плащаниці площини, за вирішенням нагадують гаптовані румунські твори «Плат Анастасе Кримки» 1612 р. і «Епитафія Силуана» 1437 р. з монастиря Няму. За загальною композицією плащаниця 1545 р. аналогічна плащаницям з монастирів Няму (1437 р.), Козія (1396), Путна (1476)¹⁰. Такими ж, як і в румунських плащаницях, є малинове шовкове на льняній основі тло.

Серед згаданих творів плащаниця XVI ст. була ніби завершуючим акордом, вершиною майстерності гаптування. В другій половині XVI ст. вишивка втрачає монументальність, стає дрібною. З другої половини XVI ст., з часу завоювання країни османами (турками), цей вид мистецтва занепадає.

Плащаницю XVI ст. характеризує монументальне трактування форми (розмір 168×210), глибоке відчуття ритму, різно-

¹ Див.: *Сементовский М. Киев и его святини.* — Київ, 1981. — С. 218.

² Див.: *Захарченко М. Киев теперь и прежде.* 1888. — С. 264.

⁴ Логофетъ — візантійський термін, що буквально мав зміст — «словоустроитель», тобто «писець», згодом означав посаду при воеводському дворі.

⁵ Аерь — візантійський термін, що в кінці XIV ст. використовується в слов'яно-румунській дипломатичі.

⁶ Було привезено срібний ковч та срібну братину. Нині вони зберігаються в Оружейній палаті в Кремлі. Московський уряд надав допомогу послам, але по дорозі їх було пограбовано. Отже, допомога не дійшла.

⁷ Див.: *Яцимирский А. И. Благотворительность русских государей в Румынии в XVI ст.* — Русекий вестник, 1899, т. 261. — С. 605; *Мохов Н. Очерки истории молдавско-русско-украинских связей.* — Кишинев, 1961.

⁸ Див.: *L'art populaire en Roumanie.* — Bucarest, 1955. — Табл. 2.

⁹ Зараз речі відносяться до молдавського мистецтва.

¹⁰ *Кузьмина М. Т. Искусство Румынии.* — М., 1966. — С. 63; *Musicescu M. Broderia medievala româneasca.* — Bucuresti, 1969. — С. 48; *Искусство стран и народов мира.* — М., 1978, т. 4. — С. 32.

манітність прийомів шитва, що створює багату фактуру. Не можна не помітити особливу вишуканість малюнка, на якому передано гармонійний сумний рух. Саме це споріднює її з народними похоронними плачами, де проявляється ритмика повторів. Важку горизонтальну лінію, на якій зображено тіло Христа, художник пом'якшує поступовим нахилом постатей, які знаходяться ліворуч. Рух наростає і в постаті бородастого Йосипа Арімафійського лінія завершується. Колористична гама плащаниці побудована на тонкому співвідношенні світлих і темних вохристих і сіро-блакитних плям. Рисунок постатей виконано червоно-коричневим шовком і золотом, що підкреслює форми площин. Виключно майстерно виконана тут вишивка, що, звичайно, виконувалась жінками. В кутах плащаниці на чверть кола відбиті площини, в яких містяться символічні зображення евангелістів. Сама композиція є зводом «положення во гроб», який належав до того типу середньовічних творів, що мали особливу силу емоційного впливу і вимагали високої творчої активності.

Хоча ми не маємо точних даних з якого саме монастиря походить твір, проте дуже вірогідно, що місцем її пожертвування був монастир Пробота (Сучава — колишня столиця Молдавії)¹¹. В цьому монастирі (заснованому 1530 р. П. Рарешом і прикрашеному розписами за його вказівкою), була головна церква св. Миколи, про яку згадується в написі на плащаниці. Замовником плащаниці був син Петра Рареша — Іван, що теж зазначено в написі плащаниці.

У цьому творі буковинського народного мистецтва знайшли вияв закладені в глибокій давнині традиції візантійського монументального мистецтва. Не випадково, досліджуючи в складі російської археографічної експедиції афонські старожитності, Н. П. Кондаков у рефераті «Афон и его древности», прочитаному на засіданні Московського археографічного Товариства 9 квітня 1899 р., відзначив існування двох типів плащаниць — візантійських XII—XIII ст. і той, від якого ви-

ник — молдавський пізнішого часу¹². Як зразок першого він вказує на візантійські плащаниці Хіландара, Дохіара і Діонісіата. Плащаниця Діонісіата, фото якої зроблено в 60-х роках, подається в книзі Н. Кондакова¹³, справді є повною аналогією до плащаниці, яку розглядаємо. Характерно, що вона була подарована Петром Рарешем афонському монастирю і також має дату 1545 р. До речі, розписи афонського монастиря Діонісіата були зроблені молдавськими майстрами благодійництвом Роксандри, дочки Петра, воеводи молдавського¹⁴. Їх бачив і описав наш відомий український мандрівник Іван Григорович-Барський¹⁵, а пізніше — київський збирач старожитностей Андрій Муравйов¹⁶.

Отже візантійські першоджерела творчо переосмислювалися і допомагали різним народам вийти на шлях створення національного мистецтва. Тісні контакти Молдавії з православним Афоном з одного боку і водночас територіальна, політична, ідеологічна близькість до України спричинили появу творів, як плащаниця 1545 р., де локальні особливості мистецтва близьких за територією народів тісно переплелися і були зрозумілі один одному.

І. В. ПАРХОМЕНКО

Київ

¹² Див.: Искусство и художественная промышленность, 1901. — № 10.

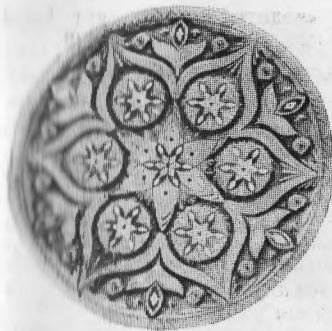
¹³ Див.: Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. — СПб. — С. 270, № 14, табл. XII.

¹⁴ З середини XVI ст. молдавські (валахські) господарі давали великі вклади в монастир Діонісіата. Див. про це: Порфирий Успенский. История Афона, 1867, ч. III, отд. 2. — С. 332—379.

¹⁵ Див.: Григорович-Барский И. Второе посещение афонской горы. — СПб., 1887. — С. 360.

¹⁶ У 1874 р. він помер у Києві, а його велика колекція поступила в церковно-археологічний музей при Київській Духовній Академії, звідки частина потрапила в Державний музей українського образотворчого мистецтва.

¹¹ Див.: Miclaea Ion, Florescu Radu. Probota, 1978.



НАРИСИ,
ЕТЮДИ

СКІЛЬКИ СТОЛІТЬ КУСТУ?

Степанові Шевчуку «Куст» відкрив свою таємницю.

Щоправда й досьогодні термін «водити Куста» не повністю з'ясований. Я довго вагався: чи, бува, це скалькований він, адже такого означення не подає жоден сучасний термінологічний чи тлумачний довідник? На всяк випадок заглянув у «Словник староукраїнської мови XIV—XV ст.» — і все стало на свої місця: давньоукраїнське «коусть» відповідає теперішньому «кущ». Отже, вживаний і досьогодні сваричевцями термін є ще одним свідченням реліктності обряду.

Але сучасникові, не обізаному з язичницькими обрядами, важко зрозуміти таке словосполучення — «водити Куста». Доконче потрібно скористатися історичним екскурсом.

Наші далекі предки, котрих згодом християнство називало зневажливо «язичники» чи «поганини», були ревними прибічниками природи, — озер, річок, окремих порід дерев тощо. На честь тих чи тих конкретних реалій створювали капища чи пантеони, біля яких власне й влаштовувалися обрядодіяства. До нашого часу дійшли лише окремі елементи обрядовості — веснянки та гаївки, купальське діяство і частково колядки й щедрівки. Увесь цей різнокадровий мелос об'єднується єдиною ідеєю — високопоетичним шанівком природи.

Найбільше свят та обрядів припадало на весну — пору активного пробуджування природи. Наші пращури пов'язували з нею й прихід Нового року, котрий припадав на березень. Та це цілком й логічно — тужавіла земля, оживало зело, а відтак мало започатковуватися й новолітвання.

Найбільш значущими були так звані зелені свята, котрі здебільшого співпадали з початком червня. В цей час пишню розквітала природа і люди намагалися опоетизувати її різноманітними обрядодіяствами. До таких належало й «водіння Куста» як невід'ємна частина зелених свят.

Обряд, в якому брали участь лише дівчата та жінки, тривав три дні. Започатковували його рано-вранці наймолодші дівчатка, потім «водили Куста» юнки, а

Наша доповідь, з якою мав виступити перед фахівцями ровенський дослідник Степан Шевчук, була для багатьох повною несподіванкою і навіть своєрідною сенсацією. Називалася вона «Водіння Куста» на Поліссі». Напередодні засідання Інститутських кулуарах точилися суперечки: що таке, власне, Куст, звідки походить цей термін і яке його генеалогічне коріння? Для багатьох етнографів, не маючи вже про широкий загал, він був майже незнаний.

Але як тільки доповідач увімкнув магнітофон і в залі пролунало кілька наспівів, науковці нараз притихли, дослуховуючи до кожного звуку дивовижної мелодики. Ще 6 пак: перед ними нараз об'явився в усій повноті глибинний пласт давньої культури — слова й мелодика пісень, що їх виконували жителі села Сваричевичі Дубровицького району на Поліссі, одгукувалися язичницькою добою. Отже йшлося про виятково рідкісне явище — зберегся до наших днів унікальний обряд прадавніх слов'ян, може, єдиний у своїй основі!

То що ж, зрештою, означає термін «Водіння Куста»? Так сталося, що саме цього обрядові, на відміну од інших, вельми не пощастило. Навіть у минулому столітті, коли етнографічні дослідження досягли найвищого розвою, жоден з тодішніх вчених не подав більш-менш обґрунтованого опису, оскільки, як стверджується в літературі, обряд цей уже не побутував. Дослідники лише обмежувалися невеликими добірками пісень та фрагментарними описками.

Уперше в українській радянській етнографії описала кустову обрядовість Світлана Кітова. В журналі «Народна творчість та етнографія» за 1972 рік вона оповістила читачів про те, що й досі на Поліссі зберегся давній язичницький обряд. До короткого опису додано цикл пісень. Але й після цього ні етнографи, ні фольклористи нашої республіки не виявили уваги до цього унікального явища. Лише завдяки завідувачу відділу фольклору та етнографії Ровенського обласного науково-методичного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи

після обіду збирали свої ватаги літні жінки. Перед тим, як починати дійство, гурт збирався в лісі й вибирав з-поміж себе найвродливішу дівчину чи жінку, яку власне й називали «Кустом». Її пишню завітчували в зелене вбрання. Для дівчаток, скажімо, плели з лелехи спеціальну спідничку, котру підперезували кольоровою крайкою, й затикали всілякі квіти та галузки з листям. Голову покривали кількома, іноді й до десяти, віночками. Такий пишній одяг, що нагадував живий куц, потрібен був для того, аби господар, до якого приходили віншувати, чи зустрічні люди не впізнали одностельцю. Решта учасниць зодягалася в святковий одяг, але неодмінно з барвистими віночками поверх голови.

Після цього обрядовий гурт вирушав до села з піснями. Кожен куток, як правило, організовував свого Куста, і нерідко селом ходили десятки ватаг. Підійшовши до оселі, кустяни заспівували:

Куст з Кустом,
А жито з ростом.
Щоб вам жито роділося,
У коморі плоділося!

Назустріч їм з хати виходили господарі, тримаючи на вишитому рушникові хліб і узвар. Отримавши згоду, гурт заспівував одну з обрядових пісень:

Ми були у великому лісі,
Нарадили Куста із зеленого кльону.
— Вийди, господарю, з нового покою,
Винесь Кусту хоч по золотому.
А в нашого Куста та ноженки невеличкі,
Треба Кусту панчішки да черевички,
Бо Куст поїде да до батенька в гості —
Треба Кусту черевички на помості.

Господарі віддаровували кустяни смачним доморобним печивом чи грішми. При цьому вважалося, що чим більше одвідає родину співочих гуртів, тим щедріші будуть статки в господарстві, а відтак їх завжди чекали з нетерпінням; коли ж з якихось причин одну з осель обминали, то це вважалося великою образою для її господарів, бо, як казали в таких випадках, «Кого Куст минає, той щастя не має».

Залишаючи оселю, кустяни в поетичній формі бажали здоров'я і статків родині, зичили дощу на ниву, щедрого врожаю та багатого приплоду в господарстві. Серед них були й такі: «Щоб вам коні водились і овечки плодились — будьте з цим Кустом здорові!», «Водимо Куста, щоб була сочевиченька (трава) густа!», «Водимо куста, щоб шов дощ і все було зелені!», «Водимо Куста, щоб другого року діждати і поспівати».

Обійшовши своїх покутян, віншувальники не оминали нагоди завітати і в сусідні присілки. Але нерідко вони зустрічалися з місцевими кустянами, що неодмінно призводило до сутичок: дівчата кидалися на «чужого» Куста, щоб роздягти його; якщо їм щастило зняти віночки з голови ведучої, то за звичаєм гурт змушений був припинити дійство, «бо Куста впізнали». Нерідко до дівочого гурту запрошували й хлопців. Щоправда, їхня участь обмежувалася лише охоронними функціями.

Закінчивши «водити Куста», гурт йшов на леваду чи до річки, приспівуючи:

Ми ходили Куста од хати до хати,
Щоб були всі люде щасливі й багаті!

Натомість кожна з учасниць знімала з ведучої гілочку чи квітку й кидала геть «на врожай і статки». Цим дійством, власне, й завершувався обряд, пов'язаний із зеленими святами. Відтепер наступала найвідповідальніша пора в хліборобів — доглядати живий лан, а позаяк на розваги не вистачало часу. До купальських свят залишався ще місяць.

Спостережливий читач, очевидно, помітив, що обряд «водіння Куста» значною мірою нагадує новорічну Коляду з Козою. Мені здається, що така спорідненість є свідченням того, що з перенесенням весняного Нового року на січень, перейшла й обрядова структура кустової обрядовості, наповнившись лише зимовою антрибутикою. Відтак на значній території протягом століть Куст змушений був поступатися християнській напористості. Лише в глибинних польських селах продовжували, усупереч новій релігії, жити язичницькі обряди.

Але і їм було не з медом. З історії ми знаємо, як безжало витравлювала з повсякденного побуту світські обряди церковщина. Проти них робили «хрестові походи», привселюдно ганьбили й таврували «поганські» чи «бісівські» ігри, піддавали анафемі тих, хто дотримувався давніх поетичних звичаїв. Це, наперед, стосувалося й зелених (кличальних — од слова «кличання», тобто відрубані гілки з листям, якими прикрашали хату чи двір) свят. Вже в «Софіївському першому літописі» (1145 рік) суворо застерігалось: «Ни поклоніся кусту ни ідолам их». Через п'ять літ «Іпатієвський літопис» знову нагадує, що невірні «водяще около куста поклонятися им». Отже, мова йде, очевидно, про кустову обрядовість.

Щоб там було, але «водили Куста» переважно мешканці лісової зони. В інших регіонах були, очевидно, свої різновиди. Скажімо, до недавнього часу на Закарпатті влаштовували весняні хороводи, які звалися «водити Качку»: дівчата, зодягшись у біле вбрання, виходили до ставу чи річки, співали пісень, переважно про воду, імітуючи танком рух свійської птиці. З етнографічної літератури відомі також дійства «водити Тополю» та «водити Коня». У хорватів досить популярним був обряд Зеленого Юрія — в цей день хлопці вбирали в зелені гілки одного з юнаків і ходили ватагою по селу, наспівуючи пісні про зозулю, котра символізувала весну. В цих давніх язичницьких обрядодійствах, як бачимо, чимало спільного.

До нашого часу жоден з названих обрядів не дійшов у всій повноті. Винятком стало село Сваричевичі. Щоправда, в останні десятиліття місцеві керівники не раз вдавалися до примусових заборон водити Куста. Так, зокрема, місцевим школярам заборонили брати участь у ньому. Важко зрозуміти, чим диктувалися такі вчинки, адже жоден елемент не має нічого спільного з релігійним обрядом.

Наша розповідь про цю унікальну, ви-

накном збережену обрядову пам'ятку давньої культури була б неповною, якби ми не згадали органічну її частину — вшанування предків. Дійство це відбувається напередодні «водіння Куста». В неділю майже всі жителі села збираються на кладовищі. Могилки й доколишні дерева прикрашають зеленню — лелехою, галузками та квітами. Старші жінки «випінують» на розмову своїх родичів — у формі речетативу вони «оповідають» невідомі про найважливіші новини, які сталися протягом року. Той, хто раз побував на таких дійствах, на все життя запам'ятовує цю хвилюючу й бентежну картину — все кладовище озвучується розмовою з предками.

Цей обряд також реноме язичництва. З історичної літератури ми знаємо, що наші предки пращурів свято шанували своїх предків. Культове їх вшанування було невід'ємною формою світогляду. За кожної пори року — весною, влітку, восени та зимку — носили на могилки так звану «вечерю дідам». Це, власне, й був пошаним померлим, який увійшов у науковий світ як культ предків. До речі, на Прикарпатті та Закарпатті й досі в деяких селах ще відзначають язичницький обряд «Діди».

Не беруся судити за інших, але, здається мені, що в цих дійствах є чимало гуманного, людяного, високопошанівного. Віддати повагу, пом'янути, прибрати могилки своїх батьків-матерів — що може бути більш почесним і святим? Скажімо так: у наш час дехто й зовсім призабув стовп до кладовища. Позаростали бур'яном, подичавили поховання найближчих і найдорожчих людей, і нічим докором печуть нашу совість нехожені могилки як ознака бездуховності покоління...

Але то тема окремої розмови. У Сваричевичах, на щастя, з подібними явищами не зустрінешся. Більше того, на кладовищі є безіменна могилка партизана, який загинув у бою з фашистами. Влаштувувачи поминальний обряд, мешканці по чергової прибирають її і викликають на розмову як рідного сім'янина. Факт, вартий особливої уваги.

І ще одна цікава деталь. У Сваричевичах зберігся цілий комплекс давніх язичницьких поховань «у заруби». Могилки замість хрестів позначали дерев'яними зарубами — з усіх боків зруби по три деревини і увязували зруби на кутах «у зямоку». Ця давня форма кріплення плах збереглася на залишках Золотих воріт у Киселі й досі. Крім зарубів, на багатьох похованнях клали камінь. Як стверджують старожили, в давніші часи, коли ліс належав панам, заруби могли робити лише заможні селяни, а горопашніші клали камінь чи висаджували деревця — горобину, березу, рідше клен. Наскільки мені відомо, таких унікальних форм поховань, збережених до нашого часу на Україні немає, і тому сваричевське кладовище також є рідкісною родинно-побутовою пам'яткою.

На жаль, у 60-х роках за вказівкою начальника місцевої школи учні вчинили «авантюра» — більшість зарубів було поруйновано. Лише завдяки активному втру-

чанню громадськості вдалося зупинити вандалський вчинок, ініціаторами якого, як це не дивно, були педагоги...

Щоб там як, але на сьогодні все-таки маємо унікальний осередок, де зберігаються дивовижні пласти побутових взаємин, що були в активному вжитковій понад тисячу років тому — первісні форми язичницьких поховань із зарубами, котрі прийшли на зміну трупоспаленню, зникли (принаймні в арсеналі слов'янських народів) обряд «поклоніння предкам» і, на решті, високопошанівне колективне дійство, наскрізь просякнуте поетичним ушануванням людини — «водіння Куста». Не буде, очевидно, перебільшенням, коли скажемо: дійшла до нас біль-менш цілісна форма древньої культури — явище не лише унікальне, але й певною мірою сенсаційне. Тільки вдумайтесь: в добу космічних польотів, коли на наших очах зникають не такі вже віддалені в часі обряди, ми випадком долі відкриваємо для себе живі сліди прадавньої культури, котрою міг би пишатися будь-який цивілізований народ!

Логічно випливає запитання: яким чином пощастило вберегтися цьому унікальному явищеві? Щоб дати ствердну відповідь, варто бодай коротко згадати історію села. Перша писемна згадка про Сваричевичі датується 1450-м роком. Небагато знайдеться подібних сіл з такими історичними посвідками. Розташоване воно в найглухішому відрозі Дубровицького району, що неподалік од білоруського пограниччя. Складний географічний рельєф — болотиста місцевість, ліси, бездоріжжя — позбавив активних процесів цивілізації. Очевидно, саме цей фактор — певна законсервованість села — й допоміг зберегти в недоторканості осередок з давньою духовною культурою наших предків.

Під час війни село було майже повністю спалене фашистами. Але, незважаючи на трагічні наслідки, сваричевці все ж перенесли і в сучасну архітектуру народну традицію — на багатьох оселях, зокрема на фронтонах, присутні солярні знаки, тобто емблема сонця. У побуті селян й дотепер у пошані давні обрядові дійства — громадські толоки, пастуші, грибникарські та ягідницькі пісенні цикли, жнивварський мелос тощо. Одне слово, реліктове село і його мешканці не тільки «тримають у пам'яті», але й користуються в повсякденні давньою обрядовістю.

Власне все це і стало причиною наукового вивчення села — своєрідної оази в цивілізованому світі. Та цього було мало, — дослідницька робота мусить бути підпорядкована найосновнішій меті: будь-що-будь, а унікальну праслов'янську культурну пам'ятку, дійшла до нас, маємо вберегти для майбутніх поколінь. За цю нелегку роботу і взявся Степан Шевчук — справжній сподвижник і науковець. Разом зі своїми помічниками — краєзнавцями Сергієм Лейчуком та Раїсою Терешко — вони протягом кількох літ ретельно фіксували й досліджували «аборигенні» релікти. Десятки магнітофонних записів, слайдових знімків та свідчень очевидців (принагідно вточимо: обрядові дії, щоб не потривожити їх природної структури, доводилося фіксувати не один рік, щоб

увійти в довір'я тутешніх людей) допомогти підготувати солідний монографічний збірник.

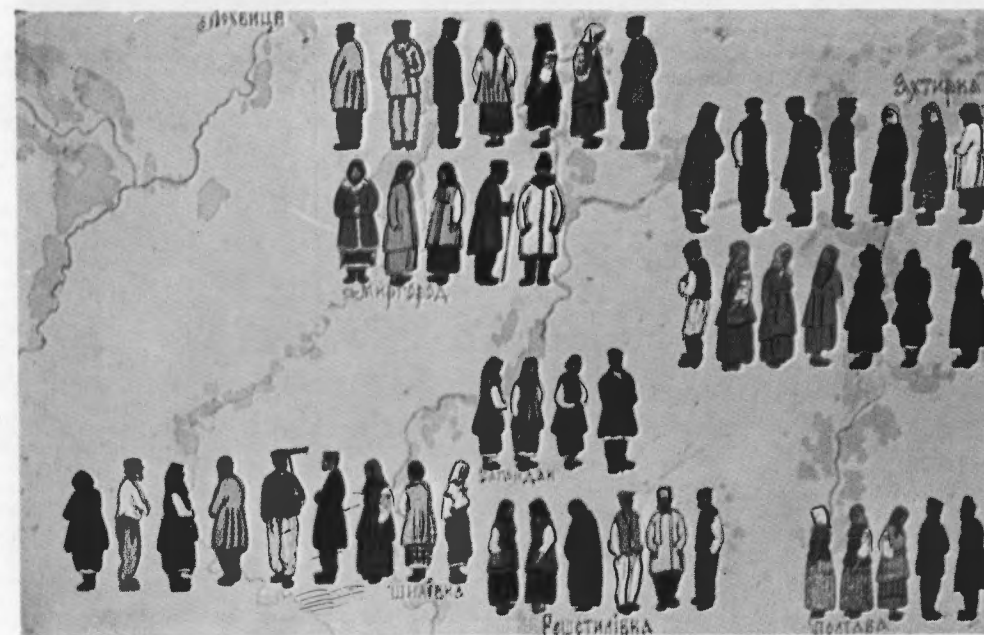
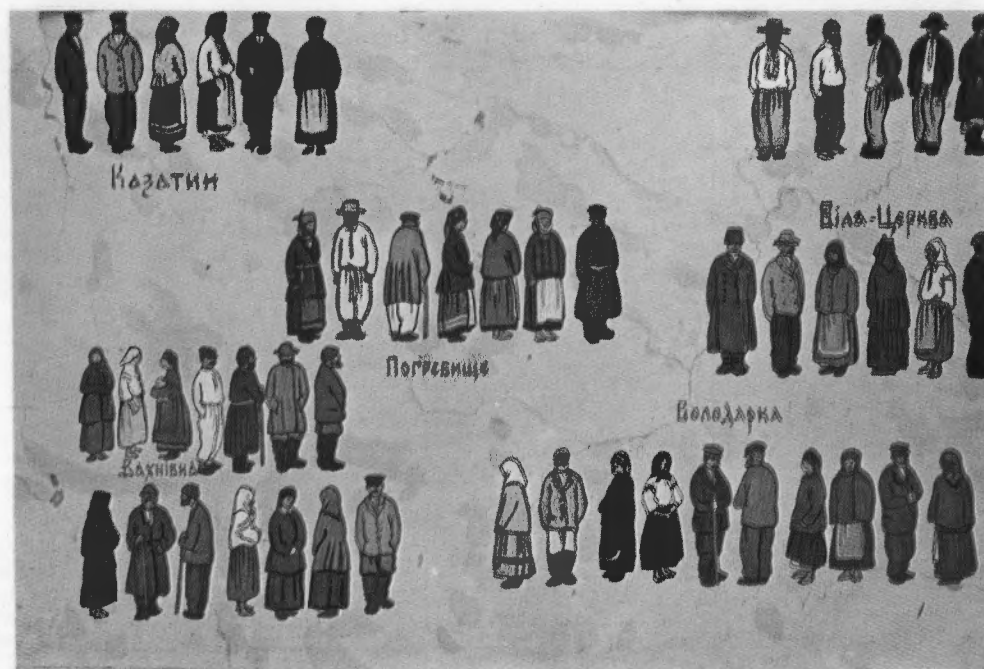
Результати дослідження стали предметом обговорення в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР та на республіканській секції пам'яток мистецтв Українського товариства охорони пам'яток історії і культури. Всі, а на обговореннях були присутні відомі вчені, літератори, композитори, мистецтвознавці — прийшли до одностайної думки: село Сваричевичі з його звичаєво-побутовим укладом — виняткове явище цілісного комплексу культурної спадщини, виток якої сягають дохристиянської доби. Ніхто не сумнівався, що поліський осередок обов'язково має набути статусу як фольклорно-етнографічний заповідник республікан-

ського, а, можливо, всесоюзного чи навіть міжнародного значення, адже йдеться про загальнослов'янську пам'ятку. Подібна форма заповідництва — окремі села з ландшафтною структурою — нині широко практикується в братніх прибалтійських республіках.

Отже здоровий глузд, наша громадянська свідомість зобов'язують нас зробити все можливе й неможливе, аби вберегти від затухання випадком уцілілі релікти. Це в першу чергу потрібно не для екзотики — діючий осередок, то частка нашої культури, нашої історії, яку ми маємо вивчати не тільки з давніх літописів, але й живих свідчень, котрі дають чітку відповідь на сакраментальне — звідки ти, «Кусте?».

Київ

В. Т. СКУРАТІВСЬКИЙ



Народний одяг Правобережної та Лівобережної України.
Фрагменти неопублікованої карти-схеми Ю. Павловича.
Поч. XX ст.
Фоторепродукції О. М. Галицького.



І. С. Кострикін.
«Козацькому роду нема переводу».
Дерево, різьблення. Миколаївська обл. 1988.



І. С. Скицюк.
Декоративне панно. Папір, темпера. 1967.
Фоторепродукція В. С. Полюха.



З КОЛЕКЦІЙ,
ФОНДІВ,
РІДКІСНИХ
ВИДАНЬ

ЕТНОГРАФІЧНА СПАДЩИНА
ХУДОЖНИКА Ю. Ю. ПАВЛОВИЧА

Важко повірити в те, що людина, яка залишила нам у спадок більше десяти тисяч етнографічних малюнків, зображень архітектурних пам'ятників Києва, Москви, Самарканди, народного житла, господарських будівель, малих архітектурних форм з багатьох регіонів України, карти типів українського житла й одягу, зображення одягу сільських і міських жителів різних вікових і соціальних груп населення, зняття праці, домашнього й хатнього начиння, транспорту, способів в'язання снопів, перенесення вантажу, рибальського начиння, численних зразків народної вишивки, зняття і виробу дрібних селянських промислів, народної та культурної архітектури, меблів, орнаменту рушників, писанок, зображення побуту, звичаїв, народних свят, етнографічні спостереження з побуту різних народів залишається досі майже невідомою в етнографічній науці, а багату й неоціненну спадщину — неопублікованою.

Знайомство з колосальною етнографічною спадщиною видатного етнографа-дослідника Юрія Юрійовича Павловича, вивчення архівних матеріалів, публікацій, спогадів викликає одночасно почуття захоплення й подиву і щемливої вини перед справжнім, безкорисним подвигом людини у вивченні народної культури багатьох народів і насамперед українського. Щоправда Ю. Ю. Павлович досліджував побут і народну культуру не тільки українського населення, у його етнографічній колекції знаходяться рідкісні малюнки, на яких зафіксовані типи москвичів початку ХХ століття, зображення одягу білорусів, узбеків, осетин, татар, фіннів та інших народів.

Фанатично захоплений етнографією, Ю. Павлович присвятив їй понад 50 років свого життя. Він не дбав про славу, визнання, вчені звання, добробут, а щоденно, незважаючи часом на нестерпні умови життя, продовжував малювати.

І досі фактично (крім однієї газетної публікації та журнальної замітки)¹, не

має жодного наукового аналізу творчої діяльності вченого-етнографа Ю. Павловича. Не претендуємо і ми в даній статті на повне висвітлення його величезного за тематикою і обсягом доробку, а спробуємо подати деякі віхи його життя і праці.

Юрій Юрійович Павлович (за паспортом Георгій Георгійович) народився 1872 року в Києві. Батько його, дійсний статський радник, походив з родини священника з Уманщини. Здібності до малювання проявилися в Ю. Павловича дуже рано. Він мріяв стати художником чи скульптором. За його ж свідченням², знайомі радили батькам віддати сина до художньої школи. Батьки на цю пропозицію не погодилися, і Юрій Павлович вступив на юридичний факультет Київського університету, а паралельно навчався в приватній Рисувальній школі М. І. Мурашка. Відвідуючи школу, юнак щоденно ходив на Сінний базар, робив замальовки продавців і покупців, виробу народних промислів тощо. Відтак у його колекції малюнків кінця ХІХ століття збереглися різноманітні способи перенесення вантажу, використання мішка, кошика, корзини, виробу дрібних селянських промислів тощо.

Щоправда М. Мурашко спочатку критично поставився до малюнків свого учня і цим остаточно розвіяв мрію Павловича стати художником, але ще більше зміцнив бажання прислужитися етнографії. Навчаючись в університеті, Ю. Павлович не тільки збирав етнографічний матеріал, але й почав систематизувати його за певною схемою. В цьому йому допомогли праці відомого етнографа П. Чубинського. Він змальовує народний одяг та спосіб його ношення в залежності від пори року й місцевості, типи людей.

Після закінчення університету, 1896 року юнак їде до Петербурга де протягом 22-х років працює бухгалтером банку. В цей час художник не розлучається з ет-

акварелях Ю. Ю. Павловича // Образотворче мистецтво. — 1982. — № 3. — С. 27—28.

² Стенограма творчого звіту художника (травень 1944 р.). З сімейного архіву.

¹ Симоненко І., Пиваківська С. Видатний етнограф-дослідник. — Київська правда. — 1945, 8 лип.; Горшков Б. Київ в



Ю. Ю. Павлович (1872—1947).
Фото. 1940-і рр.

нографією. Тут же він досконало вивчив французьку та італійську мови, продовжував замальовувати типи людей, одяг, архітектуру міста.

У 1903 році він приїздить до Києва. Знайомство й особисті контакти з археологом, етнографом М. Біляшівським допомогли Ю. Павловичу глибше вникнути в проблеми археології та етнографії. Невдовзі Юрій Юрійович здійснює поїздку до Полтави, де знайомиться з відомим діячем тамтешнього земства Л. Падалкою, а згодом виїздить до Харкова, щоб тісніше законтактувати з відомим вченим М. Сумцовим.

Повернувшись до Петербурга, Павлович зробив чимало малюнків з народного одягу, виконаних ним в Ахтирці Харківської губернії і надіслав їх М. Сумцову для етнографічного музею при Харківському університеті. Поради М. Сумцова — збирати польові матеріали і на їх основі робити наукові висновки — стали наріжним каменем усього життя художника.

У грудні 1906 року Ю. Павлович відїжджає на місяць у складі етнографічної експедиції Академії наук під керівництвом члена Всеросійського Географічного Товариства О. Зачинаєва у с. Мартиновичі Радомишльського повіту Київської губернії для вивчення духовної творчості жителів села. Під час експедиції були зроблені малюнки старої дзвіниці другої половини XVIII ст., багатьох жителів і господарських будівель, краєвиди села, народного одягу і орнаменту⁴.

Ю. Павлович захопився також ілюстрацією українських народних казок, які на початку нашого століття виходили в Пе-

⁴ Деятельность Отделения этнографии Русского Географического Общества // Живая старина. — 1907, вып. I. — С. 5—9.

тербурзі у видавництві «Нашим дітям» українською мовою. Протягом 1910—1916 років з'явилося кілька збірок, проілюстрованих Ю. Павловичем. Зокрема, «Рибка», «Солом'яний бичок», «Кривенька качечка», «Червона хусточка» та маленькі книжечки українською мовою «Співаничок», «Колядничок», «Кобзарик». Чималий інтерес становлять і фольклорні тексти пісень, колядок, новорічних побажань, підібраних художником. Зокрема, в «Колядничку» читаємо: «Переколядовавши, кажуть: Будьте здорові! Даруй, боже, щастя, долю, всього вволю, а хліба найбільше! А до хліба посилає, боже, капусту, буряки, огірки, щоб діждали садить і поливать, а після в добрім здоровлі споживать!»⁴.

1918 року Ю. Павлович залишає Петроград і з молодого дружиною, італійкою за походженням, приїздить до Києва. Скупі, розкидані біографічні дані про видатного етнографа не повністю розкривають роки життя й діяльності вченого. Але його численні малюнки засвідчують, що в 20-ті роки художник-етнограф поринає в культурне будівництво молоді Країни Рад, віддаючи перевагу суто етнографічній діяльності. Його обирають в члени багатьох етнографічних та мистецтвознавчих товариств. Пошуки нового матеріалу змушують виїжджати в експедиції до різних районів України, зокрема на Житомирщину, Чернігівщину, Полтавщину, Київщину, Уманщину, Харківщину, Звенигородщину тощо.

Ю. Павлович мав широке коло знайомств з художниками, істориками, етнографами. Серед них академік Д. Яворницький, антрополог і етнограф О. Аleshо, художник О. Сластін. Ще раніше Ю. Павлович спілкувався з відомим українським етнографом Ф. Вовком (Волковим), брав у нього консультації, готував для ученого таблиці жіночого та чоловічого одягу Київщини, Чернігівщини, Харківщини, які були використані в праці «Етнографічні особливості українського народу»⁵, правда, без посилання на автора малюнків. Авторство підтверджують акварельні чорновикі і оригінали таблиць одягу із помітками Ю. Павловича, які зберігаються у Науковому архіві Інституту археології АН УРСР⁶.

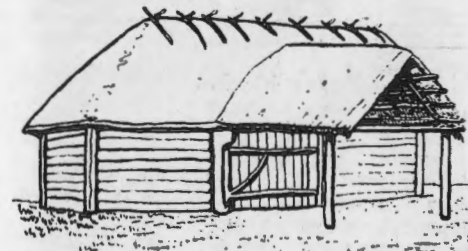
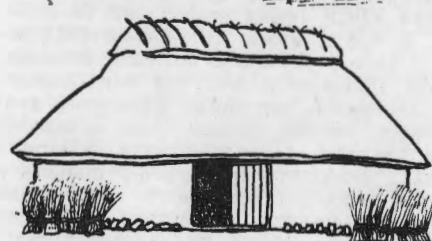
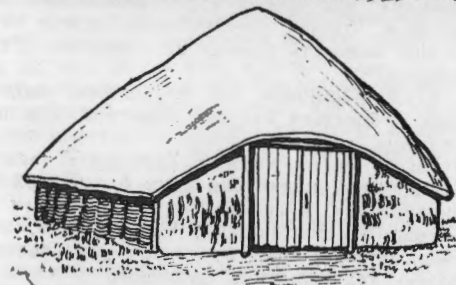
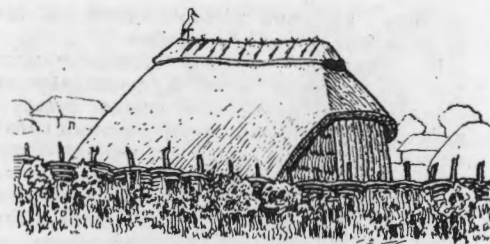
У 30-х роках Юрій Павлович працює в Академії наук УРСР художником Інституту історії матеріальної культури, їздить в експедиції, ілюструє багато видань. У березні 1928 року його обирають членом Ради Всеукраїнського Етнографічного Товариства (далі ВУЕТ) і запрошують на роботу в Коростенський музей з метою краєзнавчого дослідження Полісся. Ю. Павлович зробив величезну кількість етнографічних малюнків з матеріальної та

⁴ Павлович Г. Колядничок. — Петербург. — 1914. — С. 14.

⁵ Див.: Волков Ф. Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в его прошлом и настоящем. — Петроград, 1916, т. 2. — С. 560—561, 569, 577.

⁶ Науковий архів Інституту археології АН УРСР, фонд Ф. Вовка, од. зб. 248-а.

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5



Ю. Ю. Павлович.
Малюнки кауль XIX — початку XX ст.:
1. Шилієка. 2, 3. Миргород Полтавської обл.
4. Волоське Дніпропетровської обл. 5. Сушківка Черкаської обл.
6. Мартиновичі Київської обл.

духовної культури мешканців села Озерян, підготував наукову доповідь «Побут с. Озерян на Поліссі», яка була приурочена до 5-ї річниці ВУЕТ⁷.

Юрій Юрійович брав також активну участь у діяльності Етнографічної Комісії при Українській Академії наук⁸. Коли ж Музей антропології та етнології (заснований у 1920 р.) почав видавати з 1929 року етнологічну серію «Матеріали до етнології й антропології», то чимало праць цього видання були «рясно ілюстровані малюнками й фотографіями Ю. Павловича»⁹. Значна кількість його етнографічних замальовок зберігається і в архіві цього музею¹⁰.

У 1929—1934 роках етнограф працює науковим співробітником Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка. Він щорічно перебуває у наукових відрядженнях, зокрема в 1929—30 роках у селі Сушківці на Уманщині, де замальовує типи народного житла й господарських будівель, огорожі, чоловічий та жіночий одяг, знаряддя праці, вироби селянських промислів. Водночас Ю. Павлович активно займається громадською роботою —

⁷ Див.: Побут. — К., 1929, ч. 4—5. — С. 30.

⁸ Див.: Етнографічний вісник. — К., 1925, кн. I. — С. 91.

⁹ Див.: Побут. — К., 1928, ч. I. — С. 42.

¹⁰ Фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (Далі — ІМФЕ), Ф. 43, од. зб. 184, 279, 404 та ін.

влаштовує в 1933 році виставку в селі Княжичах на Київщині, а в 1934 — працює в експедиції в Чорнобильському районі Київської області, де зробив надзвичайно цінну колекцію малюнків в землеробських знарядь, рибальства, пасічництва, перших колгоспних новобудов (ремонтна майстерня, будинок трудової школи, лазня), традиційного житла тощо.

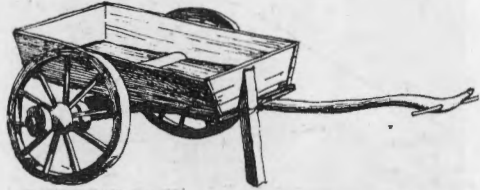
Цікаві малюнки з дитячого побуту зроблено ним і у селі Старосілля на Київщині. Їх було використано при ілюструванні статті Л. Шульгиної «Фізичне виховання немовлят»¹¹.

Навички систематизації матеріалу, робота в численних етнографічних експедиціях допомогли Павловичу досліджувати явища культури в історичному розвитку. Хоч друковані й рукописні його праці в галузі етнографії мають невеликий обсяг, проте цінні вони фактичним матеріалом. Це статті «До питання про еволюцію ніжки в стільці й столі», «Вживання кошика та мішка», «До питання про еволюцію українського народного орнаменту»¹² тощо. Остання праця написана на основі польового матеріалу з Полтавщини (с. Семереньки біля Сорочинців та с. Шилієка Хорольського повіту). Тут він замальовував також об'єкти народної архітек-

¹¹ Див.: Записки етнографічного товариства. — К., 1925, кн. I. — С. 47.

¹² Див.: Матеріали до етнографії й антропології. — Львів, — 1929, — ч. I. — С. 111—116; ч. 2. — С. 46—48.

Нар. творчість та етнографія, 1988 № 5



Ю. Ю. Павлович. Малюнки.
Терниця для обробки коноплі.
Возик для домашнього господарства.
Миргород Полтавської обл.

тури. Замальована Ю. Павловичем в 20-х роках старовинна клуня в с. Шилівці збереглася до 70-х років і була вдруге зареєстрована С. Музиченком в 1970 році¹³.

У 1908 році Ю. Павлович на основі замальовок полтавських рушників (28 видів орнаменту) видав їх у поштових листівках. Декілька сюжетів надіслав М. Горькому на острів Капрі М. Коцюбинський¹⁴. Наступного року вчений-етнограф редагує видання П. Семенова — альбом народних вишивок «Українські взори XVIII віку»¹⁵. Пізніше він підготував до друку листівки з візерунками селянських хустин Полтавщини¹⁶.

Найплідніше Ю. Павлович працював у 20—30-х роках. Зокрема, на Коростенщині він замалював 26 видів лісових куренів сезонників-лісорубів. В цей же час з'являється і наукове дослідження з додатком 46-ти замальовок про влаштування і використання хатнього мисника¹⁷.

Особливу цінність становлять малюнки одягу київських робітників того періоду, на яких можна побачити зміни в убранні міщан та сільських вихідців. Крім того, в еволюції показано також одяг робітників Одещини, Запоріжжя, Дніпропетровщини¹⁸.

У рукописній статті «З літніх вражень художника-етнографа» (1928 р.). Ю. Павлович викладає свої наукові спостереження про спосіб ношення одягу дітьми протягом літнього дня: як дитячий одяг пристосований до відповідної температури повітря, яка відмінність в убранні хлопчиків і дівчаток. Свої наукові міркування вчений ілюструє 20-ма малюнками, що становлять і сьогодні неабиякий інтерес з

погляду вивчення міського дитячого одягу киян 30-х років XX століття¹⁹.

Ю. Павлович, обравши основним методом дослідження чітку й послідовну систематизацію будь-якого явища культури в його еволюції, протягом багатьох років життя працював над створенням карт типів українського одягу та житла. У різних місцевостях України (а це переважно Полісся, Подніпров'я, Полтавщина, Харківщина) він зробив «5500 кольорових зарисовок типів українського одягу. Не меншу кількість зробив Ю. Павлович і по житлу»²⁰.

Юрій Юрійович був ерудованою людиною у багатьох галузях культури. Він цікавився музикою, театром, активно спілкувався з Товариством народного театру і мистецтва, подарував йому близько 50-ти акварельних малюнків народного одягу з Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, які зберігаються нині в архіві Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР (фонд ескізів, інв. № 537—575). В архіві музею (утворений 1923 року), є також унікальна колекція його малюнків (близько тисячі), на яких відтворені декорації, персонажі оперних і драматичних вистав, більше сотні малюнків типів глядачів оперного театру. Останні мають і неабияку етнографічну цінність з погляду вивчення святкового одягу киян різних соціальних прошарків. У фондах зберігаються малюнки до народного театру (маски кози, ряжені), які опубліковані у книзі І. Волошина²¹.

За дорученням музею у 1935 році Ю. Павлович замалював інтер'єр квартири М. Заньковецької. На сьогодні це єдине документальне джерело, за яким нині проводяться реставраційні роботи у меморіальному музеї славетної актриси.

Ю. Павлович любив подорожувати, після кожної мандрівки він привозив щоденники-альбоми з малюнками. Такі альбоми з'явилися під час подорожей до Уфи, Самарканду, Італії. Перебуваючи у Самарканді й Ташкенті (1931 рік) особливо зацікавився колоритом національного одягу узбеків. У передвоєнний час у Музеї східного мистецтва Києва була влаштована виставка з добірки його малюнків узбецьких типів одягу та зачісок.

Під час війни хворий, літнього віку вчений не полишав роботи. У цей час він довершує кілька альбомів про українські народні свята та звичаї, молодіжні й дитячі ігри. Перший альбом містить ілюстрації до теми «Зелені свята». Це малюнки народного танку — «водити жука», який етнограф спостерігав на Звенигородщині. Зафіксував також гру хлопців «у довгої лози» на Волині та Полтавщині з декількома відмінностями. В інших зошитах малюнки водяних, лісових, житяних русалок²².

В цей період художник постійно звертається до матеріалів з побуту Уманщини, де народилися його батьки. Він відтворює звичай святкування останнього для масляни — «полоскозуба», форми випікання весняного обрядового печива «жайворонок» тощо. Демоніологічно-фантастичні уявлення народу широко представлені у багатьох замальовках.

Під час війни Ю. Павлович клопочеться своїми малюнками, щоб не потрапили до рук окупантів. Він робить зменшені їх копії, частину замурує в стіні. Але все ж частину творів було втрачено.

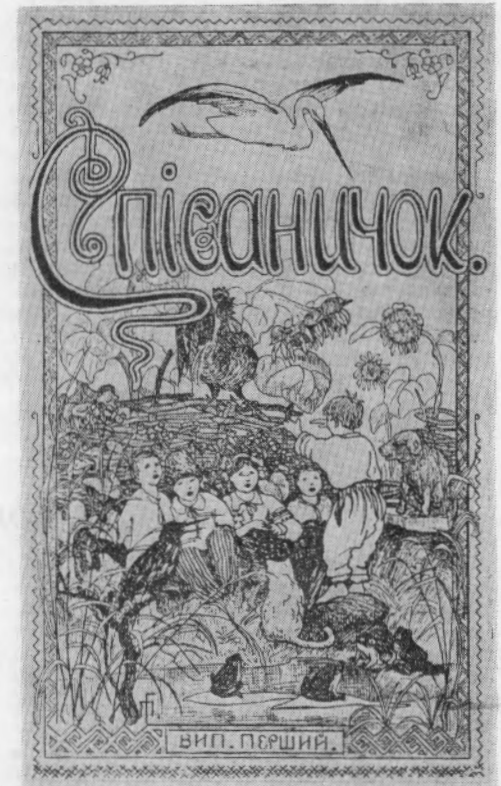
У повоєнні роки Ю. Павлович працював завідувачем відділу історії Києва у Державному історичному музеї, у фондах якого й нині зберігаються сотні його малюнків²³.

З квітня 1944 по серпень 1947 року він працював в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. В цей час з його працею познайомився і М. Т. Рильський, високо оцінивши доробок вченого. Згодом з унікальним зібранням малюнків матеріальної й духовної культури слов'янських та неслов'янських народів знайомляться вчені славісти. У Москві 7 травня 1945 року на засіданні Слов'яно-російської групи Інституту етнографії Академії наук СРСР слухали повідомлення Б. Рибаківа «Про роботу етнографа-художника Ю. Ю. Павловича». В обговоренні взяли участь відомі вчені-етнографи С. Токарев, І. Симоненко, Г. Маслова, П. Богатирьов, які висловили одностайну думку — матеріали мають винятковий науковий інтерес²⁴. Тоді ж вчені звернулися з проханням до Інституту етнографії (тепер Інститут етнографії ім. М. М. Миклухо-Маклая АН СРСР) про виділення коштів на наукове опрацювання і придбання матеріалів Ю. Павловича. Але з невідомих нам причин (очевидно, завадили труднощі відбудовного періоду) матеріали не були придбані.

В останні роки життя Ю. Ю. Павлович тяжко хворів. 13 вересня 1947 року обірвалося життя вченого. Його поховано на Лук'янівському кладовищі.

1959 року співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР Л. Шевченко, О. Полюсевич та М. Приходько підготували доповідну записку на ім'я дирекції Інституту про художню спадщину Ю. Павловича та про необхідність її придбання. Цього ж року було закуплено у родичів (сестри й племянника) близько семи тисяч великих і дрібних ілюстрацій, на яких зафіксовано в різний час предмети української традиційно-побутової культури. У рукописних фондах Інституту зберігається особистий фонд Ю. Ю. Павловича.

На сьогодні важко скласти повне уявлення про всю спадщину видатного дослідника української культури. Окрім семи тисяч малюнків особистого фонду, понад п'ятисот зберігаються у інших фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (Ф. 14—2, 14—9, Ф. 43). Крім того, етнографічні малюнки Ю. Павловича є і в приватних колекціях етнографа М. Мандибури у Львові, сімейному архіві родичів художника. На жаль, не вивчено



Ю. Ю. Павлович.
Обкладинка «Співаничка».



Ю. Ю. Павлович.
Обкладинка «Колідаччюк».

повністю доробок петербурзького періоду життя. За спогадами родичів, вся квартира Павловичів була розписана українським орнаментом. Окремі таблиці й малюнки жіночого та чоловічого одягу Харківської, Київської, Полтавської, Чернігівської губерній зберігаються нині в архіві Державного музею народів СРСР в Ле-

²³ Фонди Державного історичного музею Української РСР, інв. М—1505, 1—17.

²⁴ Протокол № 12 (45) засідання Слвяно-російської групи Інституту етнографії АН СРСР.— Архів Інститута етнографії ім. Н. Миклухо-Маклая АН СРСР, опис I, ед. хр. 64, л. 50.

¹³ Див.: Нар. творчість та етнографія.— 1986.— № 6.— С. 39.

¹⁴ Див.: Кравець О. М. М. М. Коцюбинський про народний побут.— К., 1963.— С. 30; Коцюбинський М. Твори в трьох томах.— К., 1965.— т. 3.— С. 340.

¹⁵ Фонди ІМФЕ. Ф. 39—2, од. зб. 14.

¹⁶ Там же, од. зб. 124.

¹⁷ Там же, од. зб. 2, 3.

¹⁸ Фонди ІМФЕ, ф. 39, од. зб. 16, 29, 30—33.

¹⁹ Там же, од. зб. I, арк. 1—13, арк. 17.

²⁰ Симоненко І., Пиваківська С. Видатний етнограф-дослідник.— Київська правда.— 1945.— 8.VII.

²¹ Див.: Волошин І. О. Джерела народного театру на Україні.— К., 1960.— С. 97—98, 100—102, 105—108, 115, 117—118, 120, 122—123, 125—126.

²² Фонди ІМФЕ, Ф. 14—2, од. зб. 23.

ніграді (ф. 1, опис 2, колекція 1441—1444). Не знайдено поки що повного реєстру малюнків який у повоєнний час склала С. Пиваківська-Кілієвич за дорученням Державного історичного музею. Частина матеріалів були втрачені під час війни.

Нещодавно нами знайдено у нерозібраних матеріалах Етнографічної Комісії Академії наук близько двохсот оригінальних малюнків і фотографій Ю. Павловича, рукописний текст етнографічної розвідки «Гончарство Ізюмщини», замальовки народного житла, пасіки, знаряддя рибальства, дерев'яних виробів з Полтавщини, Київщини, Запоріжжя.

Юрій Юрійович був безкорисливою і доброю людиною. Як стверджують родичі етнографа-художника, в останні роки його життя до нього приходило чимало людей, цікавилися малюнками, брали їх під розписку, але, на жаль, не завжди повертали.

Неоціненна спадщина видатного етнографа-художника Ю. Павловича потребує, отже, детального вивчення і висвітлення, наукового осмислення його справді титанічної праці.

Київ

В. К. БОРИСЕНКО

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ ФОЛЬКЛОРИСТА МЕЛІТОНА БУЧИНЬСЬКОГО

Мелітон Осипович Бучинський (1847—1903) — український фольклорист, етнограф, діалектолог, громадсько-культурний діяч на західноукраїнських землях. Його активна діяльність припадає на 60—70-і роки XIX ст.¹ М. Бучинський зібрав понад дві тисячі фольклорних творів — ліричних та історичних пісень, коломийок, колядок і щедрівок, казок та анекдотів, прислів'їв та приказок, загадок. Особлива його заслуга в тому, що він виступив організатором надсилання фольклорних записів із Галичини до ряду видав, що мали загально-українське значення. У 1871—1872 роках М. Бучинський переслав до Івана Рудченка в Житомир 64 казки — «кількість, безперечно, достатню, щоб належно представити у своєму збірникові казковий епос українців з західних земель»², а в Київ вислав близько півтори тисячі записів галицьких фольклористів, в т. ч. й свої власні, для підготовлюваного В. Антоновичем та М. Драгомановим збірника «Історичне песни малорусского народа». Про це писав М. Драгоманов: «За се діло взявся Мелітон Бучинський і виконав його на славу! Він здобув готові вже записки від кількох земляків і zorganizував цілий півчок записувачів, так що повернувшись у Київ, я застав цілі пачки присланих ним пісень, упорядкованих lege artis: кожна на особному листочку, з поміткою сторони, оселі записувача... Окрім спеціально політичних пісень, П. Бучинський передав нам у Київ цілі збірки, котрі лежать... в мене»³. Ця сторінка біографії М. Бучинського за-

свідчує плідну творчу співпрацю фольклористів Галичини й Наддніпрянщини.

Авторитет М. Бучинського як фольклориста визнавали його сучасники, зокрема письменники Ю. Федькович, М. Павлик, І. Франко, музикант і композитор Н. Вахнянин, лексикограф Є. Желехівський, етнограф і фольклорист Г. Купчанко та ін. Діяльність М. Бучинського-фольклориста поєднувалася із його мовознавчою ерудицією та етнографічними зацікавленнями. Йому належать дві мовознавчі праці «Говір на Підгір'ї» (1866) та «Нарис галицьких відмін язикових» (1871), написані на основі вивчення народних пісень різних етнічних груп, а також «перший ілюстрований опис побуту пастухів на полонинах»⁴. У звіті про діяльність Київського відділу Російського географічного товариства за 1874 рік першим названо М. Бучинського — за «пожертвова- ния етнографические» — зокрема, «одежды материалов для ея и различного рода украшений... узоры, вышивки и вообще малорусской орнаментики»⁵.

М. Бучинський всіляко сприяв М. Драгоманову в справі популяризації російської літератури в Галичині, переконуючи керівництво «Просвіти» в такій потребі. Він повідомляв ученого, що «Просвіта» для російських книг не чинитиме перешкод, бо приготова і знає, як вони потрібні. «Розправу про становище (важність) російської словесности в Галичині, коли б Ви написали, — заохочував М. Драгоманова, — ми б друкували хоч в «Основі», бо крайна пора трактувати ту річ прилюдно»⁶. При-

сприянні М. Бучинського на сторінках журналу «Правда» були опубліковані переклади творів І. Тургенева «Хор і Калініч», «Біжин дуг», а також стаття про письменника. М. Бучинський підтримував контакти із С. Подолінським, російськими народниками Ф. Лавровим, О. Лобовим, Ф. Смирновим, перебував під їх впливом. Він інтуїтивно усвідомлював неминучість перебудови суспільства. Певною мірою обізнаний з ідеями комунізму, М. Бучинський, однак, не був спроможний їх творчо засвоїти. Він відчував прихід нового дня, але не розумів його. У листі до О. Слюсарчука фольклорист писав: «Біда народи трясє всіма законами, всіма засадами, всіма святими установами, — в будучність грізно лядно глянути оком, бо більшість велика бідних, доведена до крайності меншостей багатих і управнених силою, може пересадить нові закони, закони конечності желізіні проти давніх праводавців мудрих та не зовсім справедливи, переголосує гарматами право нинішнє і поставить другий лад, і скаже: власність — то крадіж на других; хочемо рівності — це ісповідь комунізму»⁷.

Прагнувши познайомити Європу з українськими народними піснями, М. Бучинський переклав близько ста українських дум та ліричних пісень німецькою мовою. В той же час він жив наміром донести до українців сербський фольклор, про що свідчать його цікаві переклади, на які звернув увагу М. В. Гуць⁸. Після закінчення віденського університету М. Бучинський працював у нотаріаті, цивільному суді, а згодом перейшов на адвокатську практику. Деякий час він викладав українську мову в жіночій гімназії та змушений був залишити цю роботу через зайнятість адвокатськими справами. В останні десятиріччя XIX ст. Мелітон Бучинський поволі відходить від громадської роботи. Причиною була тяжка грудна недуга.

У творчих рукописах М. Бучинського (він автор чималого збірки поетичних творів «Складання підгірського чоловіка») знаходимо рядки, які відбивають його життєве кредо і можуть послужити епіграфом до характеристики цього невтомного громадсько-освітнього діяча:

Віра моя — будучність мого народу.
А надежда — в крашу долю віра.
Його лиху долю обійму любов'ю.
За діло стань, вся праця щира!⁹

Фольклористичну діяльність М. Бучинський розпочав у 1866 році під впливом закликів народовської преси до збирання «живої словесности», збірок М. Максимовича та інших видавчів вітчизняного та слов'янського фольклору, творчості Т. Шевченка. Саме тоді на арену політичної боротьби виступила різночинна інтелгенція, а в гуманітарних науках, у тім числі й фольклористиці, настав рішучий пово-



В. І. Тихий.
Портрет Мелітона Бучинського.
Туш, перо. Київ, 1988.

рот до народу, до пізнання умов його життя, звичаїв, побуту.

Записи М. Бучинського здійснені переважно на території Станіславського та Коломийського підгір'я. Пристрасть фольклориста до збирання народних пісень, його входження в контакт з інформаторами задокументовані у його листі до В. Навроцького від 5 серпня 1866 р. М. Бучинський, зокрема, повідомляв, що майже кожного дня йде у поле до жінок, де «полює за піснями». «Бачиш, — писав він, — новий мені ся тепер світ отворив, і щодня перечитуючи ті пісеньки, завсігди нові краси в них находжу, і розумію тим способом, як можуть при великих образних галеріях екзистувати люде, що їм день у день одні і ті самі образи оглядати не навкучитися». У тому ж листі М. Бучинський зауважує: «Крім пісень, складаю словарець... і ... записую пословиці і приповідки»¹⁰. Поряд із ліричними, М. Бучинський захоплювався й історичними піснями, а також народним епосом. До його ранніх записів належать історичні пісні «Бондарівна», «Нечай», «Ходить турчин по риночку», «Побіг Марисюка в Волошнну», «Смерть сотника Харка», «Похід і смерть Вдовиченка» та ін. Особливо його вабив фольклор про Довбуша.

В архівах М. Бучинського зберігається реєстр інформаторів, від яких він робив записи. У ньому з чіткою послідовністю вказані: кількість записаних пісень, ім'я і прізвище (або тільки ім'я) із зазначенням фаху чи соціального стану інформатора, місцевість та конкретний номер із окремо складеного списку всіх зібраних пісень і коломийок. Записувати фольклор доводилося за будь-яких, часом найнесподіваних обставин, без певності, що пісня буде повторена. Тому фольклорист виробив

⁹ ЛНБ, ВР. Буч. 312, п. 11.

¹⁰ Студинський К. Галичина й Україна в листуванні 1862—1884. — Х. — К., 1931. — С. 349.

¹ Ширше про це див.: Українське літературознавство. — Вип. 43. — 1984. — С. 43—50.

² Сиваченко М. Є. Іван Рудченко як збирач і популяризатор українських народних казок // Сиваченко М. Є. Літературознавчі та фольклористичні розвідки. — К., 1974. — С. 376.

³ Драгоманов М. П. Австро-руські спомини (1867—1877) // М. П. Драгоманов. Літературно-публіцистичні праці у двох томах. — К., 1970, т. 2. — С. 173.

⁴ Мандибура М. Д. Полонинське господарство Гуцульщини другої половини XIX—30 років XX ст. — К., 1978. — С. 8.

⁵ Отчет о деятельности Юго-Западного Отдела императорского Русского географического общества за 1874 год. — Киев, 1875. — С. 7.

⁶ Переписки Михайла Драгоманова з Мелітоном Бучинським 1871—1877. Зладив М. Павлик. — Львів, 1910. — ЯС. 43.

⁷ Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка АН УРСР, відділ рукописів (далі ЛНБ, ВР), Буч. 211, п. 5, арк. 612.

⁸ Гуць М. В. Сербохорватська народна пісня на Україні. — К., 1968.

власну систему з відповідними скороченнями й умовностями, що полегшувала техніку запису. Згодом чорновики розшифровувалися й зібрані матеріали переносилися в спеціальні зошити.

М. Бучинському належить немала заслуга в справі організації збирання народної творчості на Прикарпатті. Під його впливом почали записувати фольклор В. Волошинюк, М. Лібрик, сестра Гелена, двюрідні сестри Костянтина та Павліна Бородайкевичі. В архівних матеріалах М. Бучинського зберігаються численні листи від цих фольклористів із проханнями дати відповідні методичні й практичні поради, надіслати спеціальну літературу. М. Бучинський всіляко заохочував молодих збирачів, підтримував їх морально й матеріально, надсилав програму збирання усної словесності, вироблену Південно-Західним відділом Російського географічного товариства, а також спеціальну літературу з фольклору, які отримували від М. Драгоманова.

Фольклорні записи М. Бучинського надзвичайно багаті у жанрово-тематичному відношенні. Вагоме місце займають пісні про панцину, сирітські, наймитські, бурлацькі, гайдамацькі, календарні й родинно-обрядова поезія і т. д. Усі вони, за винятком незначної частини, залишилися в рукописах. У дожовтневий час, зокрема, друкувалися такі його матеріали: «Щедрик» («Правда», 1868, № 12—13), «Із Станіславського підгір'я» («Діло», 1889, 18—30 серпня), «Пісня про покритку, що втопила дитину» («Матеріали до української етнології», т. XIX—XX, Львів, 1919), «Пісня про Кошту» («Житє і слово», т. I, 1894). До книги «Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова» (тт. 1, 2, К., 1874, 1875) увійшли записані М. Бучинським пісні «Ой що в полі за димове?», «Ой у лісі сніжок трясє», «Ходить турчин по риночку», «Андриєчко і Марієчка», «Нечай» та ін. Частина записів потрапила до видання М. Драгоманова «Нові українські пісні про громадські справи. 1764—1880» (Женева, 1881). Окремі записи М. Бучинського вміщені у фольклорних збірниках радянського часу.

Величезна, досі не освоєна рукописна спадщина М. Бучинського лежить в архівних фондах Львова, Києва, Ленінграда. У Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка АН УРСР знаходяться рукописні збірники чорнових записів. Тут же зберігаються й інші фольклорні матеріали, в тому числі українські переклади сербського епосу та пісень, а також німецькі переклади українських пісень, дум. Крім того, тут є листування М. Бучинського з В. Антоновичем, А. Іоніном, А. Кістяковським, Петром та Ольгою Косачами, М. Драгомановим, П. Житецьким, О. Лобовим, С. Подолінським, І. Рудченком, О. Русовим, В. Навроцьким, О. Терлецьким, Ю. Федьковичем, Є. Желехівським та іншими громадсько-культурними діячами Галичини й Наддніпрянщини.

Певний інтерес для дослідників становлять також нотатки газетних дописів М. Бучинського, матеріали до словника української мови, до біографії родини Бучинських, записні книги, переклади укра-

їнською мовою поезій Барбари Глік, рукописна збірка поетичних творів «Складання підгірського чоловіка», автографи поеми «Наймит», переклад трагедії Шекспіра «Юлій Цезар» та інші документи.

Найраніші фольклорні записи М. Бучинського (переважно з Гринівців) належать до квітня 1866 року. Вони зроблені олівцем (зрідка й чорнилом) на папері різного формату й гатунку. Тому на сьогодні їх розшифровка становить значні труднощі, а місцями практично неможлива. Таких збірників у ЛНБ АН УРСР зберігається дев'ять. На титулі кожного подана хронологічна вказівка, а також порядкова нумерація повнометражних пісень та співанок (коломиїнок). Перші позначаються римськими цифрами, другі — арабськими. Наприклад: «I. Записки за м. цвітень, липень, август, сентемврий 1866. I—XX, I—252», або «II. Жива словесність. Записки за місяць грудень 1866. XXI—LXX, 253—336».

Крім названих вище, як приклади під номером I і II, є ще такі збірники: III — записи за квітень 1867 р. ILXXI—XCIV, 371—425; IV — за липень, серпень, жовтень, грудень 1867 р. XCV—CCILV, 424—880; V — за січень 1868 р., CCI — записи за квітень 1867 р. ILXXI—XCIV, 371—425; IV — за липень, серпень, жовтень, грудень 1867 р. XCV—CCILV, 424—880; V — за січень 1868 р., CCILVI—CCIX, 881—999; VI — за квітень 1868 р., CCXXI—CCILXX, 901—980; VII — за червень, липень 1868 р., CCILXI—CCIXXVIII, 981—1010; VIII — за серпень 1868 р., CCILXIX—CCC, 1011—1100; IX — за жовтень 1868 р., казки. У цій же бібліотеці знаходиться й збірка записів з рр. 1869—1872 (Буч. 292, п. 10), але вже без відповідної часової та порядкової нумерації. Записи зроблені у Стрількові (Стрийщина), та в Олеші (Коломиїщина).

Численні фольклорні записи (оригінали та копії) М. Бучинського зберігаються у рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Тут зібрані переважно календарно-обрядові та родинно-обрядові пісні, історичні, оповідні фольклорні твори та народна творчість малих форм. Це як поодинокі записи («Марнсюк» — ф. 28—3, п. 33), так і цілі збірники пісень. Коломиїнки у збірниках розміщені з лівого боку, тобто на непарних сторінках, а пісні інших жанрів — з правого, на сторінках парних. Крім окремої нумерації коломиїнок та пісень, тут є наскрізна загальна нумерація.

Один із найбільших збірників (ф. 28—3, п. 49) налічує близько 150 пісень із деякими варіантами. Це коломиїнки, пісні без мелодій, зібрані в грудні 1867-го та в січні, квітні, червні, жовтні 1868 року у селах Королівці, Гринівці, Колниці, Кутиші, Марківці. Кожна пісня має безпосередню вказівку на місце і час запису. Наприклад: «Гей під вишнею, під черешнею. Кол(инці), серп(ень), 1868»; «Ой ще місяць не зійшов. Грин(івці), серп(ень), (1)868». Крім того, всі вони мають характерне регіональне уточнення: «Сторона Станіславська», або «Сторона Підгір'я», «Сторона Коломиїська». Продовження цього збірника є у фонді 28—3, в папці

51. Це пісні від № СССІ по СССХІV. Коломиїнки закінчуються номером 1383.

Уривок збірника (записи 1866 р.) знаходяться у ф. 28—3, п. 45. Це пісні різного характеру: історичні, побутові, обрядові (без мелодій), коломиїнки. У ф. 28—3, п. 48 — переважно родинно-побутові, військові, жовнірські (без мелодій) 1866—1871 рр. Записи зроблені у селах Гринівці, Колниці, Костурі, Космачі. Ф. 28—3, п. 47 — це збірка оповідальної творчості: казки, легенди, анекдоти, народні оповіді, прислів'я та приказки, загадки, повір'я, забобони, звичаї, демонологія. Записи з 1866—1869 рр. Збірник складається з чотирьох розділів: «Аз», «Буки», «Віди», «Глагол». «Аз» — давнина, приповідки старих людей. Сюди віднесено матеріал як міфологічний («Як бог із святим Петром і Павлом ходив по світі», «Який бо терпеливий»), так і історичний («Довбуш», «Татарє — в Королівці», «Турецька бражка» та ін.). «Буки» — соціально-побутові казки, казки про тварин, народні оповіді, анекдоти — тобто матеріал, що має відношення до історії та давнини. «Віди» — байки, повір'я, чари, ворожіння, забобони, чарівні казки, демонологія. «Глагол» — народні звичаї, елементи весілля, народні гуляння, ігри, забави. До другого розділу увійшли також анекдоти (за М. Бучинським, приказки), прислів'я чи приповідки, приказки загадки. Частина матеріалів із цього збірника було переслано І. Рудченкові. В такому випадку під кожною казкою зроблено позначку: «висл. Рудч.», «Збірник народних пісень» (ф. 28—3, п. 49) — це копія збірника 1867—1868 рр. Пісенні матеріали (ф. 28—3, п. 52) є копією папки 51. Матеріали довідкового характеру — пісенна класифікація, реєстр пісень, висланих В. Антоновичеві, список інформаторів, німецькі переклади українського пісенного фольклору, словникові матеріали — знаходяться у ф. 23—3, п. 300. Ще один збірник колядок і щедринок зберігається у фонді НТШ (ф. 23—3, п. 66). Це переважно записи 1866—1871 років, підготовлену спеціально для академічного видання.

У відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, в архіві Івана Франка, знаходяться переклади із збірника Вука Караджича «Народні сербські пісні» — епосу «Пісня про кравевича Марка» (ф. 3, № 215), поезія «Не виро-

стеш» та її переробка Іваном Франком (ф. 3, № 1574, 2578), а також листування фольклориста із В. Навроцьким, О. Терлецьким, І. Франком та іншими особами (ф. 3, №№ 1602, 1610, 1622, 1624, 1628, 4230).

Деякі матеріали М. Бучинського зберігаються у Центральній науковій бібліотеці АН УРСР — це насамперед «Нарис галицьких відмін язикових» (ф. 1, № 47034), а також у Ленінградській бібліотеці АН СРСР (БАН — СРСР) — фонд Івана Рудченка, № 100—103 — це 50 казок у його власних записах та 14 — у записах В. Волошинюка, В. Навроцького, Леоніда та Романа Заклинських. На зошиті зроблена дописка: «Вислав 4 марта 1871 р., 1 лютого 1872 року. М. Бучинський».

На жаль, багато записів М. Бучинського досі не вдалося розшукати. Сподіваємося, що й вони потраплять до рук дослідників. З метою повнішої характеристики Мелітона Бучинського як фольклориста наводимо головні моменти його діяльності в 1866—1872 роках:

- 1866 — на основі зібраного фольклорного матеріалу написав мовознавче дослідження «Говір на Підгір'ї»;
- 1867 — склав бібліографію зібраних народних пісень;
- 1868 — займається класифікацією коломиїнок і пісень;
- 1869 — розробив план-проспект видання збірника «живої словесності» із вказівкою на кількість пісень та казок, об'єм, вартість;
- 1870 — склав реєстр народних дум;
- 1870 — склав таблицю «Особі і місця у піснях»;
- 1871 — збирає матеріал для праці «Арабські і турецькі слова у слов'янських (сербських) піснях старосвітських» (більше ста слів);
- 1871—1872 — займається організацією фольклорного матеріалу з Галичини для Наддніпрянських видань.

Заслуга Мелітона Бучинського як фольклориста досить велика. Сформувавшись під впливом творчості Т. Шевченка, фольклористичних праць М. Максимовича та інших дослідників вітчизняного й слов'янського фольклору, він вважав збір та публікацію народної творчості винятково важливим громадянським обов'язком. Його особистість — одна з найактивніших у дожовтневій українській фольклористиці, безумовно, заслуговує як видавничої, так і дослідницької уваги.

Дрогобич

М. І. ГРИЦИК



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ВИДАННЯ ТВОРІВ ВИДАТНОГО ВЧЕНОГО

Квітка К. В. *Вибрані статті / Упорядкування та коментарі Іваницького А. І.*
К.: Муз. Україна.— Ч. I.—1985.—142 с.; Ч. II.—1986.—162 с.

Справжнім подарунком сучасній фольклористиці можна вважати видання вибраних творів видатного дослідника народної творчості — Климента Васильовича Квітки, адже в збірник включені праці або опубліковані вперше (частина I), або ті, що вже стали бібліографічною рідкістю (частина II), тобто практично недоступні для широкого кола читачів. Кандидат мистецтвознавства А. І. Іваницький здійснив велику роботу в доборі та редагуванні, вивірених та коментуваних пропонованого читачам матеріалу. Слід також позитивно оцінити коментарі упорядника до статей, докладніше на них зупинимось нижче.

У заголовку першої частини збірника внесено назву, дану К. В. Квіткою до серії статей, присвячених різним фольклорним жанрам, — «Нарис української народної музики». Ця назва безпосередньо стосується перших чотирьох статей: «Елічні пісні», «Русальні пісні», «Наспів живих пісень північно-західних районів території поширення української мови». Із загального контексту дещо випадає остання стаття, названа упорядником «На початку етнографічної дороги: «Мена Пенязевичі», що фактично є докладним коментарем-дослідженням записаних К. В. Квіткою пісень на Чернігівщині та Житомирщині в кінці минулого сторіччя, виданих в Етнографічному збірнику, том II «Українські народні мелодії» (К., 1922 р.). На жаль, у «Вибраних статтях» маємо лише частину незакінченого «Коментаря» і що прогалину може заповнити лише перевидання збірника 1922 року разом з текстами пісень та, по можливості, повним «Коментарем».

За змістом остання стаття першої частини видання ближча до програмно-методичної розробки «Потреби в справі дослідження народної музики на Україні», яка завершує другу частину збірника. Вона дає практичний відбиток теоретичних настанов загального розвитку збирацької та дослідницької роботи української фольклористики. Якби не орієнтація частин збірника на рукописні та друковані джерела, ці дві статті мали б бути зміщені поруч.

Окремо в «Фольклористичних працях» (назва другої частини збірника) подаються розгорнуті дослідження фольклористичної діяльності Миколи Лисенка та Порфирія Демуцького. Відкривають збірник стисла і змістовна стаття «Від упорядника» та невелика передмова. В передмові «Я відчував себе учасником спільної роботи над історичними проблемами» А. І. Іваницький за коротким вступом подає стисло біографію К. В. Квітки. Друга частина передмови присвячена підсумковому аналізу наукової спадщини видатного фольклориста, зокрема його «творчого методу», що стосується розвитку ладової теорії, критичної музично-етнографічної текстології, географічних досліджень у фольклористиці. Відсутність у передмові розгляду опублікованого у збірнику матеріалу певною мірою компенсують коментарі та примітки, що супроводжують кожну статтю.

Необхідно зауважити, що до написання коментарів та приміток упорядник поставився з великою уважністю, застосувавши неформальний підхід, виявивши творчу фантазію. Тут читач дістає додаткову інформацію про статтю та її автора, місце знаходження всіх дотичних матеріалів; знайомиться із загальною характеристикою змісту та резюме; простежує разом з упорядником розвиток викладених у статті ідей, які дають широкі можливості для подальшого розгортання того чи іншого дослідження. Найбільш ґрунтовно розглянуті живі пісні: тут порушені питання філологічної текстології та введена складочислова форма окремих типів; в дослідженні купальських пісень основна увага приділена ритмічній типології, співвідношенню приспівів-окликів та смислових рядків; русальні пісні висвітлені найбільш традиційно, в контексті обряду.

Очевидно, найцікавішою для широких читачьких кіл може видатися праця К. В. Квітки, надрукована останньою в I частині «Вибраних статей» — великий фрагмент «Коментаря» до збірника 1922 року. Написаний в цікавій напівхудожній манері, він принесе неабияку користь фольклористам-початківцям: учням середніх

шкіл, студентам, а також вже досвідченим збирачам народної творчості, примусить замислитися спеціалістів, вчених. Влучні спостереження під час запису мелодій від талановитих співаків, з одного боку, викликають подібні спогади у всіх, хто коли-небудь сам вирушав у фольклорну експедицію, а з другого — спонукають саме до такої подорожі.

Вперше в історії фольклорної Лисенкіани К. В. Квітка написав велике фундаментальне дослідження «Фольклористична спадщина Миколи Лисенка». Завдяки цій роботі значно полегшилося вирішення проблеми паспортизації Лисенкових фольклорних записів, що значною мірою ще зберігаються в рукописах. Для історії залишилися багато цікавих відомостей, як про визначних діячів культури, так і про маловідомих талановитих співаків-кореспондентів та сподвижників М. В. Лисенка. Аргументуючи цінність Лисенкових записів, народних мелодій від інтелігенції, К. В. Квітка робить широкі екскурси та порівняння, демонструючи неабияку обізнаність із світовою фольклористичною літературою. Стаття К. В. Квітки «Фольклористична спадщина Миколи Лисенка», щедро прокоментована упорядником, який навіть провів спеціальне дослідження з метою з'ясування походження пісень, що складають VII випуск «Збірника українських пісень» М. Лисенка (с. 75—77).

В іншому ключі написана стаття «Порфирій Демуцький», що поєднує риси некрологу, спогадів, психологічного есе, критико-текстологічного дослідження. Організатор і керівник народного хору «напівоброблених» пісень, в основному з центральної України. Лікар за фахом, головною метою своєї фольклористичної діяльності він ставив популяризацію, поширення української пісні в художній оброб-

ці. Звичайно, з наукового боку не всі записи П. Демуцького були бездоганні. У зв'язку з цим перша частина статті, дещо мелодраматична, присвячується Демуцькому-хормейстру, який «значно випередив свій час» (с. 120), а друга — Демуцькому-фольклористу, а саме критико-текстологічному дослідженню його опублікованих записів. Саме тут найбільш вражає скрупульозність текстологічних аналізів, що в основному стосуються тактування народних мелодій в залежності від акцентно-семантичних особливостей мелострофи. А. І. Іваницький стверджує практичну актуальність текстологічної частини статті «Порфирій Демуцький» для видання і перевидання фольклору, зокрема записів П. Демуцького (с. 122). Хотілося б тільки, щоб у майбутньому до акцентно-семантичного аналізу був доданий ще й інтонаційний.

У програмній статті «Потреби в справі дослідження народної музики на Україні» К. В. Квітка накреслює перспективи розвитку музичної фольклористики на Україні, яка багато в чому залишається перспективною в наш час. Це стосується, зокрема, граничної точності запису народних мелодій, машинної нотації, обов'язкового співробітництва при записуванні музиканта та лінгвіста-діалектолога, розширення ділянки порівняльного музикознавства, організації лабораторії з найдосконалішим технічним оснащенням, широких міжнародних фольклористичних зв'язків та ін.

На закінчення хотілося б сказати, що опубліковані видавництвом «Музична Україна» «Вибрані статті» К. В. Квітки, безперечно, дадуть новий поштовх розвитку наукової думки, збирацької діяльності, викличуть зацікавлення широких кіл читачів.

Л. О. ЄФРЕМОВА

Київ

НОВІ ПРАЦІ ПРО ФОЛЬКЛОР ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ

Паззія барацьбы.— Мінск : Навука і тэхніка, 1985.—445 с.; Легенди та перекази.— К.: Наук. думка, 1985.—С. 343—357; Вялікая Айчынная вайна ў фальклоры і мастацтве Беларусі.— Мінск : Навука і тэхніка, 1985.—70 с.; Гончарова А. В. Русский фольклор о Великой Отечественной войне.— Калинин : КГУ, 1985.—77 с.; Фядосік А. С. Беларуская савецкая фалькларыстыка.— Мінск : Навука і тэхніка, 1987.—С. 122—147; Український фольклор Великої Вітчизняної війни: Бібліографічний покажчик (1945—1985) / Укладач І. В. Хланта.— Ужгород, 1987.

З року в рік неослабла людська пам'ять повертає нас до жорстоких і страшних днів Великої Вітчизняної війни, до свідків тих незабутніх і героїчних боїв, у яких вирішувалася доля людства. Одним із таких живих свідків залишається у наш час фольклор Великої Вітчизняної, що в роки війни надихав народ на боротьбу з ворогом, а в повоєнні роки склав величній вікопомний пам'ятник усім тим, хто поліг за рідну землю. З перших записів він вражає учених своєю глибиною правди, величезною силою нескореного людського духу. «У певному значенні фольклор Великої Вітчизняної війни є явищем винятковим, оскільки са-

ма війна була подією незвичайною,— писав у 1964 році В. Є. Гусев.— ... Якщо шукати порівнянь, то фольклор Великої Вітчизняної війни ... можна порівняти з колосальним розрядом грозової хмари»¹. Урочисте свято 40-річчя Великої Перемоги над фашизмом стало видатною подією, що ще раз нагадала про необхідність пошуку витоків того безсмертного героїзму радянського народу, який уря-

¹ Гусев В. Е. Идеино-эстетические особенности русского фольклора Великой Отечественной войны // Русский фольклор Великой Отечественной войны.— М.-Л., 1964.—С. 302.

тував людство від загибелі, а, отже,—глибшого розуміння такого незвичайного явища, як фольклор про Велику Вітчизняну війну. В останні роки з'явилися дослідження, присвячені побутуванню на фронтах літературних творів², адже відомі радянські пісні нерідко були надзвичайно поширеними у солдатському середовищі, часто ставали основою численних переробок; збірники, що містять народнопоетичні зразки та пісні літературного походження; фольклористичні праці, які вивчають різні аспекти функціонування, дослідження, внутрішніх ознак народної творчості воєнної тематики (монографії А. С. Федосика, О. В. Гончарової, збірник «Велика Вітчизняна війна в фольклорі і мистецтві Білорусії», де опубліковані ґрунтовні статті А. С. Федосика, К. П. Кабашникова, В. І. Скидана, Г. А. Петровської, Г. А. Барташевич, А. А. Янковського, А. Ю. Лозки, І. К. Тищенко, Л. П. Барабанової, В. А. Василевича та ін.); бібліографічний покажчик «Український фольклор Великої Вітчизняної війни» (укладач І. В. Хланта), що подає відомості про публікації та вивчення народної творчості про Велику Вітчизняну війну за весь післявоєнний період (починаючи з 1946 і кінчаючи 1985 р.) і є своєрідним наочним підсумком усього того, що було зроблено вченими в цій галузі на Україні.

Благодію справу видання фольклорних зразків про Велику Вітчизняну ведуть учені Білорусії. Їх доробок поповнився ще одним ґрунтовним, цікавим збірником — книгою «Поезія боротьби» (упорядники — К. П. Кабашников, А. С. Федосик, М. Я. Гринблат, І. Р. Сцяпунів, І. К. Тищенко, Г. А. Барташевич). Цікаво, що, включаючи в себе зміст попередньої книги «Білоруський фольклор Великої Вітчизняної війни» (1961), збірник збагатився новими матеріалами, знайденими в архівах ІМЕФ та інших наукових закладів Білорусії і записаними в фольклорних експедиціях у наступні роки після виходу попереднього видання. Упорядники значно розширили зміст згідно з сучасними фольклористичними поглядами. Наприклад, джерелом доповнення збірника стали меморати з книги О. Адамовича, Я. Бриля та В. Колесника «Я з вогненного села...» (Мінськ, 1975).

Збірка відкривається ґрунтовною передмовою К. П. Кабашникова та А. С. Федосика, в якій простежується історія виникнення фольклору воєнних років Білорусії у зв'язку з хронологією подій війни, висвітлюються його корені та джерела, особливості відображення дійсності в різних жанрах (ліричних піснях, частушках, голосіннях тощо), виразні засоби поетики народних творів — психологічний паралелізм, триразові повтори, нарощування дії та ін., а також зв'язки фольклорних творів з літературними. Книга складається з шести розділів, що представляють різні жанри народної творчості, які виникли і побутували в роки війни, а також творчість народних поетів, що здобула

широку популярність серед захисників рідної землі. Слід відзначити коментарі до книги, які вказують на розширену сітку рукописних партизанських журналів та збірок. На сьогодні ця книжка є найповнішим збірником народної творчості про Велику Вітчизняну війну у всій східнослов'янській фольклористичній.

В українському фольклорі до 40-річчя Перемоги вміщено у книзі «Легенди та перекази» ряд творів про Велику Вітчизняну війну (легенди, перекази, а також перекази-меморати, взяті з попередніх збірок — «Фольклор Вітчизняної війни» (Під редакцією Ф. Колесси); Львів, 1945; «Народ славить Леніна і партію». — К., 1968, «Легенди Карпат». — Ужгород, 1968, а в переважній своїй частині — з архівних матеріалів ІМФЕ ім. М. Рильського).

Поряд із тенденцією якнайповніше видати народнопоетичний пласт років війни у фольклористичній відчувается прагнення до глибшого осмислення самого незвичайного явища народної творчості про Велику Вітчизняну. Провідне місце тут належить білоруським дослідникам, які в 1985 році видали комплексне дослідження «Велика Вітчизняна війна в фольклорі та мистецтві Білорусії», де всебічно й широко було розглянуто взаємозв'язки всіх галузей культури з народною творчістю періоду війни. Зокрема, народній прозі про Велику Вітчизняну війну були присвячені статті К. П. Кабашникова, де основна увага зосереджується на такому складному питанні сучасної фольклористики, як жанрове розмежування народної прози воєнної тематики (аналізуються ознаки казок, переказів, легенд, усних оповідань, визначається ступінь їх близькості до традиційних), А. А. Янковського про сюжетно-композиційну основу образів сатирично-гумористичних творів часів Великої Вітчизняної війни. Л. П. Барабанова зосереджує увагу на змінах у казковому епосі в зв'язку з подіями війни (незначні зміни, що лише деталями вказують на епізоди воєнного часу і ґрунтовне переосмислення традиційних образів, створення нових казок). А. В. Цітавець досліджує перекази про Велику Вітчизняну (поєднання традицій і новаторства, шляхи, якими традиція впливає на канву твору, тематичні групи тощо). В. А. Василевич основою свого дослідження обрав такий драматичний жанр народної творчості, як похоронні голосіння. У статті Г. А. Барташевич розглянуто пісенні переробки, що побутували у роки війни, а Г. І. Петровська простежує впливи давніх солдатських пісень на народну поезію воєнного часу. А. Ю. Лозко характеризує воєнні пісні Полісся, а також численні народні зразки про видатного партизанського командира С. А. Ковпака. «Білоруські приспівки Великої Вітчизняної війни» — тема статті І. К. Тищенко, у якій автор розглядає функціональну тематику, основні мотиви цих «своєрідних документів часу» (с. 53). Т. К. Цяпкина аналізує різні види психологічного паралелізму в традиційній ліричній пісні часів війни. Творчості партизанських поетів присвячена стаття В. І. Скидана. Фольклорним елементам у творчості Якуба Коласа, М. Танка та багатьох інших письменників

Білорусії воєнного періоду приурочили свої статті М. В. Микулич, В. П. Ківацький, А. М. Ненадовець. С. А. Мілюченков описав промисли і ремесла Білорусії у роки війни, що відігравали велику роль як для цивільного населення, так і для партизанів. «Численні партизанські пісні живуть і в післявоєнний час», — пише А. С. Федосик у своїй статті. Взагалі фольклор про Велику Вітчизняну війну продовжує жити в устах народу. Збірник статей білоруських фольклористів, присвячений 40-річчю Перемоги, робить гідний внесок у його вивчення.

У своїй книзі «Білоруська радянська фольклористика» А. С. Федосик звертається до проблеми побутування фольклору і, зокрема, народної творчості про Велику Вітчизняну війну, а також дає короткий опис публікацій і вивчення народнопоетичного матеріалу воєнної тематики. Автор замислюється над природою героїчної народної прози і висловлює свої погляди на перспективи її розвитку. Він зазначає, що, на відміну від інших жанрів фольклору, записування народної прози і її публікація потребувала більше зусиль. І, водночас, підкреслюється величезна роль прозового пласта у роки війни і в повоєнний час. В розділі «Післявоєнна і сучасна фольклористика» дослідник описує дискусію 60-х років, що виникла навколо народного оповідання (меморату) і причиною якої було широке розповсюдження і велика кількість меморатів саме воєнних років. Також простежується вплив фольклору Великої Вітчизняної війни на літературу. Книга А. С. Федосика вносить цінний вклад у радянську фольклористику.

О. В. Гончарова є відомою російською дослідницею народної прози про Велику Вітчизняну війну, упорядницею збірки народних оповідань «Войны кровяные цветы» (М., 1979) та авторкою монографії «Устные рассказы Великой Отечественной войны» (Калинин, 1974). Її нова книга «Русский фольклор о Великой Отечественной войне» (Калинин, 1985) продовжує почату раніше розробку переважно меморатної частини народної прози (народні оповідання). Як відомо, всупереч традиційній класифікації, О. В. Гон-

чарова висунула поділ меморатної прози на твори, близькі до традиційних («фабельні оповідання»), та меморати, що тяжіють до спогадів («мемуарні оповідання»). У своїй новій монографії вона розглядає питання жанрової класифікації усних оповідей про Велику Вітчизняну війну, особливості аперцепції народної прози цієї тематики. Третій розділ праці дає цікавий і глибокий аналіз стилю народної прози (співвідношення часу у розмовній мові, особливості лексики, роль вигуків у канві твору тощо). У кінці дослідження подано «Методичні вказівки для збирання усних оповідей про Велику Вітчизняну війну (пам'ятка вчителів)», що, без сумніву, теж є цінним додатком.

Бібліографування публікацій та досліджень про народну прозу Великої Вітчизняної недостатнє в наш час. Найповнішим до недавнього часу був бібліографічний збірник М. Я. Мелья, уміщений у відомій колективній монографії «Русский фольклор Великой Отечественной войны» (М.-Л., 1964). Проте з часу виходу в світ цього збірника пройшло 24 роки, крім того, він містив передусім російські джерела. Тим відрадішою є поява бібліографічного покажчика «Український фольклор Великої Вітчизняної війни» (Ужгород, 1986), упорядником якого є І. В. Хланта. Покажчик обіймає 1945—1985 роки, відзначається повнотою матеріалу, вдалим його розміщенням. По суті він є першою ґрунтовною бібліографією народної творчості про Велику Вітчизняну війну на Україні.

«Від грізного вітру війни(...) до цього часу горить душа народу», — пише О. В. Гончарова. Ще не раз і не два ми і наші нащадки повертатимуться пам'яттю до страшних днів війни шукати витоки того безсмертного героїзму, що був оспіваний у народному епосі. І в наш час у різних куточках країни чекають на дослідників ніким не зібрані і не записані перлини народної душі. Тому, без сумніву, будуть з'являтися нові численні видання фольклору про народний подвиг, здійснений радянськими людьми у грізні дні Великої Вітчизняної війни.

Київ

Н. М. ПАЗЯК

ШКОЛА ПОШУКУ

Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.

К.: Наук. думка, 1983.—178 с.:

Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст.

К.: Наук. думка, 1988.—158 с.

Павлові Миколайовичу Жолтовському (1904—1986) були притаманні риси характеру, які, на перший погляд, виключають одна одну: надзвичайна посидючість, властива фаху історика мистецтва, що місяцями й роками працює у бібліотеках на архівах; і вроджена пристрасть до мандрівного життя. Подорожувати він почав ще в 1920-х років, пішки обходив усю

Україну, частину Закавказзя, Зауралля, Північну Росію. Працюючи над незавершеною монографією «Пропорції в архітектурі українських дерев'яних церков», П. М. Жолтовський в першій половині 1980-х років тричі виїздив до Архангельської області, щоб, за його словами, «поміряти тамтешні храми і порівняти їх пропорції з пропорціями наших». У 80-

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

77

² Кузик В. Пісні Великої Вітчизняної війни. — К.: Муз. Україна, 1986. — Вип. 1.

річному віці він розділяв усі незручності експедиційного життя з працівниками Архангельського музею, які за віком годилися йому в онуки. За словами етнографа О. Давидова, викладача Архангельського педагогічного інституту, під час цих експедицій П. М. Жолтовський викликав глибоку пошану до себе як до вченого й людини з боку всіх, хто був з ним.

В одній з останніх мандрівок він зібрав цінний «польовий матеріал», після якого мав намір написати нову книгу. Лише хотів вивчити ще зразки архітектури Підмосков'я. В серпні 1986 року вчений їде до Калуги й Москви. Відрадження наближалось до кінця. Але тут і судилося йому завершити свій земний шлях.

Такі зовнішні обставини. Але за цим стоїть певна філософія. П. М. Жолтовський жив заради істини. Здавалося, ніщо не могло порушити олімпійського спокою його душі. Ніщо, крім фальші. Одні лише раз доводило побачити його розгніванним — з приводу нечесності, інтриг, неетичності в науці.

Він ніколи не жалівся на долю. В сумнозвісні 30-і роки Павла Михайловича за фальшивим доносом було заарештовано і протримано багато років у в'язниці і на засланні. До 1956 року йому не давали можливості друкувати свої розвідки з історії мистецтва. Його «прем'єра» в науці відбулася тільки у 54-річному віці — виходом у світ монографії «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVIII століть» (1958). Під час останньої нашої зустрічі в Києві 6 лютого 1986 року в готелі «Авангард» Павло Миколайович сказав слова, які особливо запам'яталися і прозвучали для мене як заповіт: «Не особливо старайся відповідати на необ'єктивну, зловисту критику. Пам'ятай, що зло не може існувати само собою — воно неодмінно має паразитувати на добрі». І так від розмови до розмови вияскравлювалася фундаментальна риса його характеру — відзначений уже олімпійський спокій. Точніше не сам спокій, а його причина: не флегматична вдача, а глибока віра в скороминучість зла, невідворотність його загибелі. Найцікавіше те, що ця філософія, яка багато кому може здатися надто старомодною в наш вік, пронизувала не тільки поведінку самого вченого, а й була вихідною рисою його монографії «Український живопис XVII—XVIII століть» (1978), альбому-каталогу «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» (1982), двох рецензованих книг. У багатостраждальній долі народу, відображеній у пам'ятках християнського мистецтва, яке П. М. Жолтовський постійно вивчав в оригіналі, він бачив і зауважував торжество істини, любові й краси, що пробивалися крізь дрімучі хитросплетіння піdstупності.

Розділ «Естетичні проблеми образотворчого мистецтва» в монографії «Художнє життя на Україні в XVI—XVIII століттях» повністю присвячений аргументації на користь віри народу в перемогу добрих начал, утвердження веселощів, волі, краси — замість рабства. Наводячи відому думку Павла Алеппського («Перебуваючи перед тим у неволі та рабстві, те-

пер козак живуть у radoшax, веселoшax та на волі; спорудили соборні церкви, створили благоліпні ікони, чесні і Божественні іконостаси та хоругви»), П. М. Жолтовський трактує факт піднесення національної самосвідомості, національного ідеалу краси як наслідок дієвої, реальної віри в добро, а не пасивного споглядання: «Естетичні ідеали в епоху високого розквіту національних форм мистецтва з середини XVII до середини XVIII ст. були для сучасників очевидними... Образ кроси сприймався широко та сміливо. Він черпався вже з реальних життєвих джерел» (с. 12). Будучи істориком образотворчого мистецтва, П. М. Жолтовський постійно вдавався в своїх працях до суміжних мистецтв, особливо до слова — давньої української літератури. В його бібліотеці вдома були першовидання XVII, XVIII, XIX століть. Старослов'янську й давньоукраїнську мови він знав дуже добре, іноді цитував напам'ять цілі уривки з Копистенського, Гізеля, Радивиловського, Сковороди, вільно володів латинською, грецькою. З багаторічних навичок прочитання архівних скорочень у нього розвинувся дар легкого розпізнавання почерків людей давно минулих століть. Ось чому книги П. М. Жолтовського добре документовані джерелами, що недоступні молодшим поколінням мистецтвознавців, бо вони, як правило, не мають класичної освіти, не знають мов і не вміють писати.

Але не тільки фундаментальним знанням першоджерел зумовлені широта мислення вченого, його неповторні зіставлення слова й зображення. Тою спостереження дослідника над іконографією, іконологією і стилістикою давнього українського мистецтва ґрунтуються на досконалому знанні Біблії, а також догматики, літургики й ієрархії як православного, так і католицького християнства. Без цього ні про які серйозні дослідження давнього українського мистецтва аж до кінця XVIII ст. не може бути й мови, бо ідейно і тематично наше мистецтво впродовж восьми століть було нерозривно пов'язане з християнським вівченням.

Величезний скарб нагромадженого П. М. Жолтовським матеріалу перестав лежати «мертвим вантажем» уже після того, як авторові минуло 70 років. Природно, що ці «монблани» фактажу у вигляді фрагментарних виписок, спостережень, великої фоногатекти нелегко було систематизувати, а ще важче осмислити в такому похилому віці. Але Павло Миколайович зробив, здавалося б, неможливе: з середини 70-х років підготував чотири великі книги, три з яких побачили світ ще за його життя. В процесі роботи над п'ятою книгою (про пропорції в архітектурі) вченого не стало. Всі були вражені цією величною працелюбністю — і це при тому, що він завідував відділом і близько чверті року проводив у роз'їздах і мандрах. І тут потрібно добре слово сказати на адресу Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, де працював Павло Миколайович, видавництва «Наукова думка» (зокрема, видавничого редактора Надії Рожкової), які

розуміли, що для мистецтвознавця такого масштабу і такої складної долі, як П. М. Жолтовський, треба відкрити «зелену вулицю» і дати можливість донести до читача всі нагромаджені ним за півстоліття скарби.

Не можна сказати, що певна поспішність не позначилася на структурі й змісті його книжок. Десь у глибині серця він це розумів. У наших з ним розмовах, коли торкалися інтенсивності його видавничої діяльності, він казав: «Мені треба поспішати. «Насидівся» я в молоді роки, тепер мушу працювати по-стахановськи». П. М. Жолтовський подавав повноцінні рукописи, густо насичені безцінним фактажем, цікавими думками. Монографія «Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.» з її 10-тисячним тиражем стала мистецтвознавчим бестселлером і була удостоєна, поряд з іншими працями П. М. Жолтовського, Академічної премії імені Івана Франка за 1984 рік. Сім розділів книги («Естетичні проблеми... і символічно-алегорична образність», «Художня освіта», «Галереї та збірні живопису», «Малюнки художників-аматорів», «Словник художників, що працювали на Україні в XIV—XVIII ст.») сприймаються як автономні нариси. Внутрішня їх єдність відчувається десь під кінець читання, коли уважний читач починає усвідомлювати, що фрагментарність збереженого матеріалу про художнє життя на Україні зумовила «мозаїчну» форму його подачі. Якщо підходити до змісту книги формально, з міркою усталених вимог до жанру наукової монографії, то авторові можна закинути звуженість, локалізованість розділу «Малюнки художників-аматорів» (де розглядаються гумористичні маргінальні малюнки у канцелярських книжках одного львівського архіву) на тлі широкіх, узагальнених попередніх розділів. Можна висловити здивування наявністю словника художників — та ще й із значним «проривом» хронологічних рамок (монографія — з 16-го століття, а словник — 14-го). Неважно виявити окремі неузгодження між початковими розділами, засумніватися в доцільності розмежування сюжетів «художник і суспільство», «корпоративне та професійне життя художників».

Але все це — при формальному підході до справи. В оцінці структури монографії П. М. Жолтовського важливо враховувати, як складалися його сюжети, що ставали потім розділами. Пам'ятаю його доповідь на одній науковій конференції в Києві — про знайдені ним малюнки непрофесіональних художників у книгах міських та земських судів. Доповідь прозвучала як сенсація, але П. М. Жолтовський не став робити собі з цього «пресу»: він правильно зорієнтувався, що наукове осмислення локального явища проллє додаткове світло на проблему: «Участь народних мас у художньому процесі». Так зв'язався розділ про художників-аматорів. І саме в такому баченні «великого — у малому», «явища — у випадку» цей розділ і потрібно розуміти в структурі рецензованої книги. Хіба можемо бути переконані, що всі вияви участі представників народу в українському мистецтві обмежуються малюнками в галнцьких

канцелярських книгах, «козаками Мамаями», народним іконописом? Ні, можуть бути знайдені нові й нові підтвердження народної течії українського мистецтва, які (підтвердження) дадуть підстави поновому підійти до проблеми «народ і мистецтво». П. М. Жолтовський виявив вагомий аргумент, подавши його саме в проблемному розрізі. Якщо пригадаємо наше мистецтвознавство початку XX ст., то його кращі представники (Олександр Гуцало, Федір Ернст, Микола Макаренко, Вадим Модзалевський, Павло Попов, Олена Пчілка, Іларіон Свенціцький, Володимир Січинський, Стефан Таранушенко, Кость Широцький, Федір Шміт, Данило Щербаківський), які теж зробили багато відкриттів, діяли за тим самим принципом: вони не чекали виявлення абсолютно всіх факторів, а з достатньої кількості нагромаджених фактів робили попередні висновки. Це була школа пошуку, а не мертвого теоретизування, живе дослідження, а не схоластика. Її репрезентував і П. М. Жолтовський.

Ще одне підтвердження цього — включення до монографії словника художників XIV—XVIII століть, який публікується вдруге. 1963 року Павло Миколайович надрукував у тодішньому періодичному виданні Львівського музею етнографії та художнього промислу «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства» (об'єднаний 7—8 випуск) першу редакцію «Словника-довідника художників, що працювали на Україні в XIV—XVIII ст.» (с. 189—232), що нараховував близько 700 імен. Як часто говорив учений, він назбирав ці імена «по крихтах» звідусіль від ледве розбірливих підписів на іконах, старовинних портретах — до формулярних списків «виростків», «молодників», та учнів іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври. У П. М. Жолтовського справді була феноменальна звичка взибувати крихти як на битих шляхах, так і на ледь помітних стежинах історії національної культури. З них він склав неогану панораму — персоналію українського мистецтва. Ні сьогоднішні, ні майбутні енциклопедії не обійдуться без його подвижницької праці. Перше видання словника швидко стало бібліографічною рідкістю. Уже з цих міркувань його перевидання через 20 років можна визнати доцільним. Вчений додав близько трьохсот нових позицій — імен стало понад тисячу. В передмові до книги автор вказує, звідки почерпнуті нові дані й хто йому допомагав у пошуках. Крім того, деякі старі статті дістали нову, розширену й уточнену, редакцію. В більшості статей словника наводяться елементарні дані про художника — часто лише одна-єдина згадка. Але скрізь вказуються джерела повідомлень. Це відкриває певні можливості для подальшого дослідження творчості художників. Павло Миколайович часто говорив (і в його словах була правда), що найслабшою ділянкою науки про українське мистецтво є відсутність деталізованих розробок творчості майстрів на монографічному рівні. А починати їх слід, на думку вченого, зі словників, реєстрів творців, обґрунтованих атрибуцій анонімних картин, рисунків, гравюр, скульптур.

Непокоївся П. М. Жолтовський, що на Україні мало кваліфікованих реставраторів, що пошукова робота ведеться в мінімальних масштабах, музеї згортають експедиційну роботу, молоді мистецтвознавці-медієвісти мають підготовку ниньшого рівня, а Українське товариство охорони пам'яток історії та культури не виправдало покладених на нього народом сподівань по збереженню давньої художньої спадщини: в роки його функціонування руйнування і розкрадання пам'яток християнського мистецтва (насамперед, ікон) не те що не зменшилося, а навіть зросло.

Тривожними роздумами автора про долю українського мистецтва великих форм (монументального) і малих (мініатюри) зумовлене виникнення задуму написати монографію про український монументальний живопис (саме такими термінами говорив Павло Миколайович, а не так, як зазначено на титулі видрукованої книги: «Монументальний живопис на Україні...»). З гіркою іронією він зауважував, що цю книжку йому доведеться писати «процентів на 50» на матеріалі давно зроблених фото і власних поміток та замальовок. Спокійно пише він про це у вступі: «До аналізу залучено також монументальні комплекси, що не збереглися, але свого часу автор їх досліджував і зробив фото». Як пішоходець, що село за селом обстежив цілі області України, він знав безліч драматичних історій, які тут скромно сховав за двома нейтральними словами: «не збереглися».

П. М. Жолтовський вважав, що український монументальний живопис XVII—XVIII століть належним чином не оцінений. Він не погоджувався з існуючими думками, ніби у порівнянні із стінописами XV—XVI століть нові свідчать про втрату традиції, зниження художнього рівня, розмивання усталеної системи розписів, стильовий еklektизм. П. М. Жолтовський бачив і розумів факти небувало впливу західного мистецтва на українське, благодатні посіви і сходи у нас ренесансно-барокової культури. Це розуміння особливо очевидне при конкретних аналізах. Пишучи про стінописи сінєй Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври, автор зауважує їх принципові відмінності від монументальних розписів із попередньої доби: «живі групи людей», «ілюзорне розширення внутрішнього простору» тощо (с. 31). На цьому автор і зупинявся. Щось стримувало його сказати, що всі ці похваллення, рухи, прориви простору вглиб — риси барокко в його оригінальній місцевій інтерпретації. Про зв'язок цих стінописів з бароковим мистецтвом Сербії писалося і в нас, і в Югославії (зокрема, Деяном Медаковичем, Динком Давидовим). Павло Миколайович про це — ні слова, жодної примітки, жодного коментаря. Хоч знав про чималу літературу з питання стилів. Можливо, тут справа в деякій упередженості щодо стилів у мистецтві східних слов'ян. Або ж давала знати інерція молодих років Павла Миколайовича, коли на барокко дивилися як на «занепадинський стиль». Як титульний редактор моєї монографії «Леонтій Тарасевич і україн-

ське мистецтво барокко», як рецензент іншої монографії «Українська графіка XVI—XVIII століть: Еволюція образної системи» (журнал «Искусство», 1984, № 4) він підтримав (хоч і дещо стримано) мої студії українського барокко, але сам про нього говорив і писав неохоче. Павло Миколайович не заперечував поширення великих світових стилів на наших землях (у цьому зв'язку він з повагою говорив про дослідження українських мистецтвознавців початку XX ст., особливо про відомий курс лекцій Дмитра Антоновича), але тільки як «місцеві репліки», з обов'язковою констатацією «корінних відмінностей» від стилів західних.

З більшим ентузіазмом він писав і говорив про фольклорну течію в українському образотворчому мистецтві взагалі, і в стінописах — зокрема. Повний цікавих спостережень його розділ «Народна течія в українському живописі в згаданій монографії 1978 року. Натрапивши на якусь народну іконку під час своїх мандрівок, учений з радістю вивчав і роздумував цікаві деталі, особливо коли вони були списані з життя. Він цінував гумор, зворушливу простоту народного малярства, але при цьому тонко розрізняв правдивий артистизм творчості народних майстрів і різні міщанські підробки під «народні примітиви», які вже в ту далеку епоху були не чим іншим, як явщами, аналогічними сучасній «масовій культурі». В устах такого знавця народного живопису, як П. М. Жолтовський, переконалише й об'єктивніше звучить оцінка стінописів у Святодухівській церкві села Потелича Дрогобицького району Львівської області, ніж фальшиве піднесення їх в ряд світових шедеврів: «Безсистемність потелицьких розписів з канонічної точки зору, зміст яких, очевидно, залежав лише від бажання замовників, вказує на відсутність строгого церковного керівництва чи контролю в цій справі. Таке явище характерне для того міщанського середовища, з яким цей розпис пов'язаний» (с. 66). Автор не схильний розглядати кожну життєву деталь і кожний відступ від канону як позитивне явище, як вияв «народної течії». Порівнюючи системи розписів різних дерев'яних храмів, їх стиль і манеру художників, дослідник розрізняє «руку народних малярів», роботу «напівпрофесійних живописців» і малярів «суто міщанських кіл», причому до останніх у нього найменше симпатій. Те, що порівняно недавно захоплено трактувалося як «розвиток найдемократичнішого напрямку в малярстві», оцінюється П. М. Жолтовським тверезіше і ближче до істини: тематична простота, випадковість системи розписів, міщанські смаки. До монографії включений розділ про настінні розписи в костюлах та магнатських палацах, що випадає з основної теми та концепції книжки, і який, здається, зумовив її назву. Хоч автор виступає проти «патетичних, апофеозних, адративних композицій, до краю сповнених рухом та експресією», вже саме включення зразків католицького стінопису в книжку свідчить, що даний стінопис мав відношення до українського мистецтва по кількох дінях (загальна тематична спіль-

ність, обмін досвідом, стиль, близькість декоративних принципів (с. 122—123). Далі, при конкретних аналізах окремих систем і сюжетів, П. М. Жолтовський говорить чимало теплих слів про творчість художників-монументалістів, їх винахідливість, про художні засоби, необхідні для належної репрезентації живопису в обширах складної барокової архітектури. Перелік сцен у костюлах Львова, при всій побіжності їх характеристик, засвідчує їх ширший і глибший зв'язок з Біблією, їх ілюстративність у костюльному малярстві існувала своя система зв'язку біблійних сцен з сучасністю, дещо відмінна від системи православних храмів. Вона мала історичний характер, була тісніше пов'язана з даним храмом і місцевістю. Дохідливий, ілюстративний принцип костюльних та палацових стінописів добре показаний П. М. Жолтовським на прикладах аналізів кафедрального костюлу у Львові, парафіяльного у Дрогобичі, замку в селі Підгірцях та інших пам'яток архітектури. Цілком очевидно, що незатуманена філософією ілюстративності покликана витлумачити вузлові ситуації Біблії, історії церкви, історії народу. Вона спрямована на полегшення сприйняття сюже-

ту всіма, хто вміє думати, — бідними і багатими. Тому дещо несподівано сприймається висновок, що ці розписи нібито «були чужі для народу як за своєю формою, так і за ідейним змістом». Їх же аналіз у книжці обгрунтовується тим, що «вони не позбавлені майстерності, декоративних якостей, певного мистецького відображення епохи» (с. 145). Текст та ілюстрації розділу не вміщуються в тісні рамки цього висновку, який зроблений, мабуть, за стереотипом, що склався давно, на жаль, досі побутує в нашій науці.

Суперечливі моменти в останній книжці Павла Миколайовича Жолтовського такі незначні, що про них не хотілося б і згадувати на тлі тієї великої роботи, яку він виконав, збираючи, узагальнюючи, осмислюючи матеріал. Незважаючи на те, що багато років його життя, коли вчений перебував у розквіті творчих сил, були віддані не науці, він на схилі віку встиг зробити дуже багато. Ніхто інший не зміг би виконати цю роботу в такому обсязі і з такою скрупульозністю. За це йому добра пам'ять його учнів, послідовників, читачів.

Київ

Д. В. СТЕПОВИК

САМОБУТНЯ ПЛАСТИКА АНТОНА ШТЕПИ

Антон Штепа : Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. Куницька М. Я. К. : Мистецтво, 1986. — 104 с., 70 іл.

Видавництво «Мистецтво» 1965 року започаткувало серію альбомів «Майстри українського народного декоративного мистецтва». Вже вийшло понад 20 цікавих видань, серед яких першість посіли вісім альбомів про народних майстрів розпису, друге місце належить п'яти — про кераміків. На жаль, про майстрів інших видів декоративно-прикладного мистецтва випущено в кращому разі один-два альбоми.

Рецензоване видання «Антон Штепа» — одне з двох, присвячених майстрам художньої обробки дерева (перше — «Родина Шкрібляків», ав. упоряд. Р. В. Захарчук-Чугай, 1979), тоді як на сьогодні це чи не найголовніша галузь народних художніх промислів республіки, де працює близько тридцяти заслужених майстрів народної творчості УРСР та понад п'ятдесят членів Спілки художників СРСР¹. До провідної групи деревообробників належить і талановитий різьбяр Антон Гнатів Штепа (1903 р. н.) з с. Сваричівки Чернігівської області.

У вступній статті автор-упорядник М. Я. Куницька подає найважливіші біографічні відомості про майстра, окреслює середовище традиційного народного побуту, в якому сформувалася творча особистість різьбяра, розкриває художні особливості його творів, народно-поетичну метафоричність багатьох сюжетів та образів. Така «конструктивна ідея» характерна для більшості видань серії і, очевидно, є редакційною концепцією. Що ж до пропорційності структури та харак-

теру викладу, то вони цілком залежать від міркувань авторів. Так, М. Я. Куницька з перших рядків і до кінця розповіді проймається гарячим інтересом до всебічно обдарованої особи майстра-різьбяра. Вона слушно відзначає, що витoki самобутньої творчості А. Штепи беруть початок з глибини народного мистецтва і, зокрема, художньої обробки дерева, яка віками розвивалася на Чернігівщині в оздобленні житла, різноманітного начиння, транспортних засобів тощо. Не менш важливими чинниками були краса природи та народнописані скарби.

Автор наводить чимало цікавих, зворушливих спогадів і роздумів самого майстра про свій життєвий шлях, творчі наміри, істинну цінність народного мистецтва. Пошану і любов до дерева А. Г. Штепа дістав у спадок від батька і діда — потомствених майстрів. Три класи земської школи і щоденна тяжка праця були всіма його інститутами. Працював біля землі й по господарству, будував людям хати і мурував печі, майстрував вози й сани, лагодив годинники і швейні машинки, шив навіть одяг. А ще вмів грати на багатьох струнних інструментах, які сам змайстрував, і з цього часу воно стало найулюбленішим його заняттям.

Художні якості творів А. Г. Штепи відзначені дослідниками О. О. Чарновським, М. І. Моздиром² та іншими. М. Я. Ку-

¹ Народні художні промисли УРСР: Довідник. — К., 1986. — С. 55—58.

ницька солідарна в загальній оцінці скульптурних композицій із своїми попередниками, так само зауважує деяку «статичність» і «наївність» у трактовці перших образів (с. 7).

Найбільшу увагу у вступній статті М. Я. Куницька приділяє огляду творчого доробку майстра і це закономірно. Для зручності викладу матеріалу роботи майстра об'єднані в тематично-жанрові групи. Перша — найбільша — присвячена хліборобській праці: «Сівба», «Жнива», «Молотьба» тощо. В другій розглядаються теми героїчного і патріотичного звучання. Наступні роботи складають гумористичний цикл. Окремо представлені твори, вирізьблені за мотивами поезії Т. Г. Шевченка, а також на основі казок і легенд. Переходячи від однієї тематичної групи до іншої, М. Я. Куницька коментує і аналізує твори, зрештою, підводять читача до логічно вмотивованих міркувань, що «дерев'яні пластики А. Штепи притаманні типові риси народної скульптури: висока міра узагальнення образів, лаконічність і чіткість силуетів» (с. 11). І справді, досить поглянути на твори народної пластики майстрів XIX — початку XX століть В. Бідули, П. Верин, Д. Білинського, лемківських різьбярів, щоб переконатися в їх спільній генетичній основі. Так, улюблена тема «чумакування» і в піснях, і в оповіданнях, і в пластичі знайшла традиційне епічне трактування образів з відтінками ліризму і смутку. В тяжкій задумі, відчаї і безвиході зобразив А. Г. Штепа персонажів композицій «У Крим по сіль», «Ой не п'ються пива-меди» тощо. Все це вдало підкреслила упорядник альбому.

Антон Штепа майстерно виготовляє з дерева й найрізноманітніші побутові предмети: полички, гребні, люльки, ополонки, ложки тощо, прикрашаючи їх традиційною пластикою і плоскою орнаментальною різьбою. Шкода, в статті про це говориться поспіхом, мимохідь (с. 17). Не багато творів декоративно-прикладного мистецтва й серед ілюстрацій (іл. 21, 22). Хочеться вірити, що це випадковість, а не відомий у минулому кон'юктурний підхід, за яким станковий «ідейний»

скульптурі відводилися пріоритетні позиції. Загалом, книжка написана фахово, емоційно, гарною мовою, а використані дані створюють цільний образ сучасного народного майстра-різьбяра, члена Спілки художників СРСР.

Окремо слід сказати про ілюстративну частину видання. Вона складається з 62 чорнобілих і 8 кольорових відбитків укладених в альбом та текст. Не викликає сумніву, що вибрані М. Я. Куницькою для книжки твори найдовершеніші й найкраще представляють майстра. При цьому витримано не лише хронологію (роботи виконані протягом двох десятиріч), а й жанрову різноманітність. Тут і рельєфні композиції, і кругла пластика малих форм: одно- та багатофігурні сюжетні сценки з відповідними побутовими та природними елементами (антураж); портретні зображення тощо. З ужиткових предметів представлені лише дві декоративно оздоблені люльки й кілька різьблених ложок різної величини.

Фотозйомку, макет і художнє оформлення альбому виконав І. А. Гільбо — досвідчений фотохудожник. Добре продумані масштабність, ракурси, освітлення якнайкраще розкривають творчий задум різьбяра. Менш вдалі деякі збільшені фрагменти творів. Наприклад, мало що дає для сприйняття композиції «Жнива» ілюстрація 19, бо постать селянина так само зазната фронтально, як і в цілій композиції.

Скульптурні групи на кольорових ілюстраціях мають за тло траву і листя кущів. Золотисто-вохристі колір дерева з відтінками гармоніє із зеленими кольорами різної насиченості. Казкові й побутові сцени, такі як: «Лукаш та Мавка», «Баба-чарівниця», «На ярмарок» сприймаються органічно з природним середовищем, що позитивно впливає на пластичні образи.

Ретельно укладений і добре виданий альбом про пластику Антона Штепи прислужиться фахівцям і любителям народного мистецтва.

М. Є. СТАНКЕВИЧ

Львів



ВІДЗНАЧЕННЯ ЮВІЛЕЮ КОБЗАРЯ ЄГОРА МОВЧАНА

1 травня 1988 року сповнилось 90 років від дня народження видатного кобзаря радянського часу Є. Х. Мовчана. З цієї нагоди на Сумщині, де він прожив майже все своє життя, відбулося свято кобзарського мистецтва. Започаткували його обласні організації товариств «Знання», охорони пам'яток історії та культури, преса, радіо і телебачення. Уже в березні-квітні для населення області з участю сумського бандуриста М. Г. Мошика було дано лекції-концерти про кобзарські традиції Сумщини, підготовлено радіо- і телепередачі на цю тему. Обласні та великописарівська районна газети підготували публікації про життєвий і творчий шлях Є. Х. Мовчана. Значну роботу провів у цьому напрямку і Роменський краєзнавчий музей, який організував зустрічі кобзарів, бандуристів, письменників, науковців з учнями училищ та технікумів міста, а також урочистий вечір з нагоди завершення реставрації торбана, що належав Т. Г. Шевченку.

Центральними подіями ювілею стала науково-практична конференція «Кобзарські традиції в українському фольклорі та літературі і творчість Є. Х. Мовчана», яка відбулася 26—27 квітня в Сумському педінституті, та урочистості на батьківщині кобзаря у смт. Велика Писарівка Сумської області. Організаторами конференції виступили Сумське обласне відділення Музичного товариства УРСР, Сумська обласна організація Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, Сумський державний педагогічний інститут ім. А. С. Макаренка та Сумський обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-освітньої роботи. Вступним словом конференцію відкрила заступник голови правління обласного відділення Музичного товариства УРСР О. І. Ластовецька. Стоячи, присутні в залі слухали запис «Думи про Леніна» у виконанні Є. Х. Мовчана. З доповіддю «Самовіддане служіння народові (Єгор Мовчан як тип кобзаря радянської епохи)» на пленарному засіданні виступив професор Сумського педінституту П. П. Охріменко. Він зосередив увагу

присутніх на громадянському значенні творчості Є. Х. Мовчана, його ролі у розвитку і популяризації традицій народної музичної культури, у формуванні естетичного світогляду сучасника, особливо ж молоді. Доцент Івано-Франківського педінституту А. Ф. Мельничук у доповіді «Гнат Хоткевич — дослідник і популяризатор кобзарського мистецтва» висвітлює маловідомі сторінки з життя і творчості Гната Хоткевича на ниві українського музичного фольклору та фольклористики, спрямованих на піднесення авторитету народних співців-музикантів та продовження їх виконавських традицій, розвитку кобзарського мистецтва в цілому. Доповіді науковців гармонійно доповнили виступ київського кобзаря П. С. Супруна, який виконав українські народні думи та історичні пісні «Про смерть козака-бандуриста», «Ой Морозе, Морозенку» та сучасну «Думу про матір» на слова Б. Олійника. З неослабним інтересом слухали учасники пленарного засідання і виконані артистом Чернігівської філармонії В. Г. Начепю у супроводі ліри «Сирітку» та інші пісні з репертуару його земляка А. Р. Гребеня, а кобзи — «Думи мої, думи мої» на слова Т. Г. Шевченка. Натхненно проспівав призабуту українську народну історичну пісню «Про Байду» сумський бандурист М. Г. Мошик, а роменський кобзар В. І. Заворотько інтерпретував твори з репертуару роменських кобзарів. Від земляків ювіляра із словом вдячності виступив керівник літоб'єднання «Кобза» при редакції великописарівської районної газети «Красное знамя» П. З. Кучер.

Робота конференції продовжувалась у трьох секціях, де було заслухано понад 30 доповідей і повідомлень. Доцент Сімферопольського університету К. С. Покошило зробила стислий огляд історії кобзарства на Україні, вказавши на місце в ній творчості Є. Х. Мовчана. Старший викладач Сумського педінституту В. І. Кочубей, в. о. доцента цього ж інституту Т. Я. Солдатенко, викладач Переяслав-Хмельницького філіалу Київського педінституту В. Т. Товкайло, аспірант Київського педінституту І. В. Немченко, до-

центри Ніжинського та Ворошиловградського педінститутів В. П. Крутиус та О. А. Міхно розглянули питання про вплив кобзарства та українського народного епосу на творчість російських і польських письменників XIX століття, а також М. Старицького, Дніпрової Чайки, М. Рильського, Ф. Бурлаки та інших українських письменників. Важливі питання дослідження історії кобзарства були порушені у виступі студента Ніжинського педінституту О. О. Сидоренка «Кобзарська творчість Остапа Вересая у контексті Просвітництва на Україні». Доповідач слушно підкреслив, що Остап Вересай хоч і не був безпосереднім виразником просвітницьких ідей, але «його розум і благородні почуття» (П. О. Куліш), його щире бажання повернути правду між людей та впливати пісню і словом на волелюбні настрої сучасників дають підстави говорити про певну причетність кобзаря до складного комплексу Просвітництва. У зв'язку з цим доповідач виділив і обгрунтував такі основні аспекти вивчення творчості Остапа Вересая: а) активна участь кобзаря в культурно-просвітницьких заходах, здійснюваних передовою громадськістю того часу, у якій виявились високі моральні та громадянські якості характеру співацьких старовини, його чудове знання історії рідного краю; б) багаторічне безпосереднє спілкування з широкими народними масами, що засвідчило його просвітительські прагнення донести пісні та думи народу до нових поколінь слухачів та в) кобзарський репертуар, який відзначився глибокою демократичністю, народністю та гуманістичним спрямуванням.

Обговоренню актуальних питань дослідження історії кобзарського мистецтва були присвячені також доповіді доцента Сумського педінституту М. В. Маліборського «Філарет Колесса — видатний дослідник українського народного епосу та кобзарського мистецтва», ст. викладачів Ровенського інституту культури Н. О. Супрун «Сторінки традиційного кобзарства початку XX століття» та Б. І. Яремка «Значення досліджень кобзарського мистецтва кінця XIX — першої половини XX століття для сучасного етнологічного знання», старшого наукового співробітника Івано-Франківського краєзнавчого музею П. І. Арсенича «До питання про кобзарське мистецтво на західноукраїнських землях у 1906—1912 рр». У них зокрема наголошувалося на необхідності відродження традицій української школи фольклористів-музикознавців Ф. Колесси, Г. Хоткевича, К. Квітки у справі вивчення і дослідження народної музичної культури, передусім мистецтва кобзарів, лірників та бандуристів. Своїми міркуваннями з приводу громадської актуалізації форми кобзарської думи у творчості Г. Хоткевича поділився викладач Чернівецького університету О. Ю. Романенко.

Широке коло тем і проблем було порушено і в доповідях, присвячених творчості Є. Х. Мовчана. Так, доцент Сумського педінституту А. Ф. Кречківський говорив про Є. Х. Мовчана як виразника епідіохемності у кобзарському виконавстві. На основі аналізу репертуару та ма-

нери виконання дум і пісень кобзарем у співставленні з творчістю інших кобзарів він дійшов висновку, що для творчості Є. Х. Мовчана властиві ряд ознак, характерних для різних типів кобзарів, як то: а) точне відтворення (наслідування) варіанту думи чи пісні, перейнятої від свого вчителя (таким вчителем для Є. Х. Мовчана був передусім С. Пасюга); б) імпровізаційність (свідченням цього у репертуарі Є. Х. Мовчана є «Дума про Леніна») та в) власна творчість («Дума про мир», «Насувалась грізна хмара» і т. д.). Розглянувши жанрову різноманітність репертуару Є. Х. Мовчана, цю думку доповнила доцент Сумського педінституту О. Г. Манченко. На конференції також було зачитано доповіді доцента Київського педінституту О. А. Юсова «Кобзар Єгор Мовчан як виконавець українських народних дум та продовжувач мистецьких традицій Степана Пасюги і Михайла Кравченка» і доцента Ніжинського педінституту В. В. Дубравіна «Інтонаційні витоки речитації дум кобзарем Єгором Мовчаном», в яких вказується, що мелодійний матеріал дум, насамперед радянського часу, у Є. Х. Мовчана збагатився інтонаціями пісенного типу, музична інтерпретація залишається традиційно в кращому розумінні слова. Це виявляється як у специфічній вокальній речитації, де виразна мовна інтонація виступає визначальною у відтворенні художнього образу, так і у витриманості твору в межах вокально-інструментального жанру, типового для українських народних дум та у принципах формотворення, коли кожна з трьох частин твору (експонування, розвиток і закінчення) зберігає свою споконвічну функцію. Питанням музичного стилю українських народних дум і пісень з репертуару Єгора Мовчана присвятила свій виступ ст. викладач Сумського педінституту Н. Т. Шевченко. Вона також зауважила ліризацію епічного жанру дум як одну з рис виконавського стилю кобзаря, проілюструвавши це на прикладі думи «Невольницький плач» та інших творів. На її думку великий художньо-емоційний ефект думи «Невольницький плач» у виконанні Є. Х. Мовчана досягається протиставленням музичних періодів з чіткою метро-ритмічною організацією, які повністю вільні від метричної періодичності. Завдяки описуваному драматургічному прийому, підкреслила Н. Т. Шевченко, схвильована розповідь про трагічні події знаходить у ліричних фрагментах музики емоційно-філософське осмислення, за яким яскраво висвітлюється постать виконавця, його ставлення до змісту подій. Посилена пісенного начала, мелодизація речитативи, нові форми побутування, звертання до поезики революційної пісні, актуалізація старих пісенних форм, сюжетів і мотивів, тощо — такі нові риси творчості Є. Х. Мовчана, що сформувались під впливом соціальних, культурних та естетичних змін у радянський період, виділила у своєму виступі ст. викладач Сумського педінституту Г. П. Приходько. Архаїчні форми як елемент поезики українських народних дум у зв'язку з особливостями їх музичної інтерпретації проаналізував ст. викладач Сумського педінсти-

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

туту М. О. Лазарко. Доценти цього ж інституту Є. О. Черепанова, Л. М. Бойченко, А. О. Євграфова у своїх виступах зосередили увагу на лінгвотипологічному аналізі творів з репертуару Є. Х. Мовчана. Ст. науковий співробітник Роменського краєзнавчого музею Сумської області Г. В. Діброва на основі зібраних ним спогадів та архівних матеріалів окреслив творчий портрет роменського кобзаря Мусія Олексієнка, детально розповів про навчання у нього Євгена Адамцевича. Жвавий інтерес викликала і доповідь доцента Сумського педінституту Н. П. Дейниченко «Микола Мошик — продовжувач традицій Єгора Мовчана і Євгена Адамцевича», у якій також вперше зроблено огляд творчого доробку сумського бандуриста Миколи Мошика.

На конференції було заслухано і обговорено ряд доповідей методичного характеру. Викладач Ніжинського педінституту Г. П. Омельчук говорила про роль кобзарського мистецтва у формуванні музичної культури сучасного школяра, асистент Сумського педінституту В. Ю. Голубченко порушив питання про використання творчої спадщини кобзарів Сумщини в патріотичному вихованні школярів, асистент Херсонського педінституту С. О. Тарабура та ст. викладач Дрогобицького педінституту О. В. Яцків поділилися своїми думками про вивчення творчості кобзарів, лірників та бандуристів у вузі.

Проблему відновлення кобзарських цехів і створення музею кобзарського мистецтва поставив у своєму виступі ст. науковий співробітник Переяслав-Хмельницького історико-краєзнавчого музею Київської області В. Ф. Мормель, а викладач Київської консерваторії Т. В. Мельник проаналізував стан побутування сучасного кобзарського мистецтва, його естетичні основи та перспективи розвитку у зв'язку з проблемами розвитку народної музичної культури в цілому.

Обговорення порушуваних у доповідях і повідомленнях проблем продовжувалося на заключному пленарному засіданні та засіданні круглого столу «Кобзарство і сучасність». У їх роботі взяли участь П. С. Супрун, В. Г. Нечепи, науковці, працівники музеїв та культурно-освітніх закладів області, журналісти. З особливою тривогою виступаючи говорили про життя невідкладних заходів, спрямованих на збереження стародавніх традицій у сучасному мистецтві кобзарів та лірників. Вони, зокрема, відзначали, що період застою наніс непоправної шкоди цій справі і поставив на грань вимирання виконавські традиції класичного кобзарства. Це спостерігається у віковому розриві між кобзарями та їх учнями (різниця ця становить 40, а то й 50 років), у витісненні кобзи бандурою, яка до того ж переходить зі сфери побуту на естраду і т. д.) Маємо лише поодинокі випадки побутування лірницького мистецтва. До того ж частина кобзарів зайнята у сфері матеріального виробництва, тому практично позбавлена можливості мати своїх учнів, а удосконалення свого репертуару та виконавської майстерності займається лише по закінченні робочого дня. Учасни-

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

ки дискусії гостро ставили питання про створення відповідних умов для роботи кобзарів, особливо незрячих, про введення до шкільних та вузівських програм з народної творчості на філологічних, музично-педагогічних факультетах педінститутів та консерваторіях і інститутах культури розділів про кобзарів та лірників, висвітлення цих питань у підручниках та створення відповідних методичних посібників, активнішу пропаганду мистецтва народних співців-музикантів як на Україні, так і за її межами. У зв'язку з цим було висунуто пропозиції про необхідність створення в республіці єдиного координаційного центру по навчанню кобзарів, лірників та бандуристів, дослідженню та пропаганді їх творчості. Разом з тим відчувається необхідність організації і проведення щорічного республіканського Свята кобзарського мистецтва.

Розв'язати ці та інші питання повинен з'їзд кобзарів, лірників, бандуристів, дослідників та пропагандистів їх творчості за підготовку і скликання якого найближчим часом висловились усі присутні.

Для учасників конференції був даний святковий концерт з участю П. С. Супруна, В. Г. Нечепи, М. Г. Мошика, львівського бандуриста М. М. Барана та фольклорно-етнографічних колективів області. У концерті також прозвучали фонозаписи творів у виконанні Є. Х. Мовчана. Завершилося свято кобзарського мистецтва 28 квітня на батьківщині Є. Х. Мовчана у смт Велика Писарівка. Хлібом-сіллю зустріли гостей земляки ювіляра. Потім відбулося урочисте покладення квітів до пам'ятника Є. Х. Мовчану та на могилу Г. С. Кожушка, де П. С. Супрун, В. Г. Нечепи, М. М. Баран виконали українські народні думи, історичні пісні та пісні на слова Т. Г. Шевченка. Учасники свята взяли участь у роботі спільного засідання районних методичних об'єднань учителів української і російської мови та літератур, музики та співів, вихователів і піонервожатих, присвяченого Є. Х. Мовчану. Потім у районному Будинку культури відбувся урочистий вечір «Грай, кобзо!». Його відкрив перший секретар Великописарівського райкому КП України І. П. Мачулін. Доповідь про життєвий і творчий шлях Є. Х. Мовчана зробив кандидат філологічних наук, в. о. доцента Сумського педінституту О. І. Вертій. Учитель Великописарівської СШ В. М. Корнієнко та директор заводу продовольчих товарів В. П. Мірошник, який в дитячі роки супроводжував Є. Х. Мовчана в його поїздках, поділилися спогадами про свого славного земляка, а учениця Великописарівської СШ Вікторія Драч розповіла про роботу, яку проводять учителі та учні школи по збору матеріалу та вивченню життєвого і творчого шляху Є. Х. Мовчана. Керівник літературного об'єднання «Кобза» при редакції районної газети «Красное знамя» П. З. Кучер прочитав вірші, присвячені кобзарям Великописарівщини С. А. Пасюзі, Г. С. Кожушці, Є. Х. Мовчану. Учасники свята також надіслали вітальні телеграми на адресу урочистого вечора в Києві, присвяченого ювілею Є. Х. Мовчана та найстаршому кобзареві України Г. К. Ткаченку з наго-

ди його 90-річчя. Потім відбувся великий святковий концерт.

На базі свята кобзарського мистецтва обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-освітньої ро-

боти провів семінар працівників культурно-освітніх закладів області.

О. І. ВЕРТІЙ

Суми

НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ, ПРИСВЯЧЕНА УСТИМУ КАРМАЛЮКУ

У Кам'янці-Подільському відбулася наукова конференція «Народний герой Устим Кармалюк», організована Кам'янець-Подільським державним педагогічним інститутом ім. В. П. Затонського, Кам'янець-Подільським державним історичним музеєм-заповідником, Хмельницькою обласною організацією Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, Хмельницьким обласним історико-краєзнавчим товариством. У її роботі взяли участь партійні та радянські працівники, вчені Києва, Львова, Івано-Франківська, Полтави, Кишинєва, Вінниці, Одеси, співробітники музеїв, краєзнавці.

Конференцію відкрив вступним словом ректор Кам'янець-Подільського педінституту А. О. Копнлов. На пленарному засіданні було заслухано дві доповіді. Доктор філологічних наук, професор В. І. Тищенко (Кам'янець-Подільський) прочитав доповідь «Фольклорні джерела великої прози про Кармалюка», у якій відзначив вплив усної народної творчості на художнє зображення селянського руху 10—30-х рр. XIX ст. на Поділлі та його керівника у повістях і романах українських письменників XIX—XX ст. Доктор історичних наук, професор І. С. Винокур (Кам'янець-Подільський) виголосив доповідь на тему «Селянський антикріпосницький рух на Поділлі під проводом Устима Кармалюка». На основі вивчення нових архівних та фольклорних джерел доповідач охарактеризував селянський рух на Поділлі під керівництвом Устима Кармалюка. Було наголошено, що у повстанні брали участь представники багатьох націй і народностей Росії, визначено історичне значення селянського антикріпосницького руху 10—30-х рр. XIX ст. в розхитуванні царського самодержавства. Доповідач звернув увагу на необхідність дальшої розробки Кармалюкіани.

На конференції працювали секції історії та філології. У доповідях секції історії основну увагу було приділено соціально-економічним передумовам антикріпосницької боротьби селян Поділля, очоленх Устимом Кармалюком (професор І. С. Винокур, аспірант Н. В. Прудченко). Хід та наслідки селянського руху висвітлив кандидат історичних наук, доцент О. Д. Степенко (Кам'янець-Подільський). Про формування класової свідомості селянських мас в ході антифеодальної боротьби першої половини XIX ст. розповів аспірант В. С. Мазурик (Київ). Автори підкресливали, що Устим Кармалюк увійшов в історію як керівник антикріпосницької боротьби українського селянства. Він належав до яскравих представників героїчної когорти борців за щастя народне,

які акумулювали жагучу ненависть трудящих до всіх форм суспільної несправедливості та насильства, непохитну волю і водночас соціальний оптимізм.

Змістовною була доповідь «Подільське селянство в подорожніх мемуарах кінця XVIII—першої половини XIX ст.» кандидата історичних наук Я. Р. Дашкевича (Львів), у якій проаналізовано подорожні нотатки мандрівників по Східному Поділлі з Росії, Польщі, Німеччини, Швейцарії, Франції, Англії та інших країн. У них чимало сторінок присвячено подільському селянству, умовам його життя, нещадній експлуатації з боку поміщиків, змалюванню сільських звичаїв та побуту. Автор переконливо показав, що мемуари мандрівників про Поділля заслуговують спеціального вивчення та використання при дослідженні селянського руху кінця XVIII—першої половини XIX ст.

«Устим Кармалюк у краєзнавчих дослідженнях» — тема доповіді кандидата історичних наук, доцента І. В. Рибак (Кам'янець-Подільський). Доповідач розглянув краєзнавчі дослідження, опубліковані за радянський час у періодичній пресі Хмельниччини, зазначив, що місцеві історико-краєзнавці зробили помітний внесок у розробку Кармалюкіани.

З увагою були заслухані доповіді та повідомлення: «Розквіт села Кармалюкове за роки Радянської влади» кандидатів історичних наук, доцентів О. І. Андрушка, Ю. А. Зінка і В. О. Ложкарєва (Одеса), «Відображення діяльності У. Кармалюка в пам'ятках м. Кам'янця-Подільського» директора Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника С. Є. Баженової, «Заповідні місця Кармалюка на Хмельниччині» кандидатів історичних наук, доцентів В. І. Якубовського та О. М. Завальнюка (Кам'янець-Подільський), «Увчнення Устима Кармалюка в Летичеві» старшого викладача А. П. Гавришчука, кандидата історичних наук, доцента О. П. Григоренка (Кам'янець-Подільський).

На секції філології першим з доповіддю на тему «Устим Кармалюк в усній народній творчості Прикарпаття» виступив доктор історичних наук, професор В. В. Грабовецький (Івано-Франківськ). Доповідач вказав на спільні соціальні мотиви антифеодальної боротьби, відображеної у фольклорі про Кармалюка і в усній народній творчості Прикарпаття про Довбуша, що і сприяло поширенню пісень, переказів, легенд та оповідань про ватажка-подолянина в гуцульському краї. Доповідач висловив побажання, щоб при перевиданні збірника «Народ про Кармалюка» були враховані фольклорні записи,

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

зроблені останніми десятиліттями на Прикарпатті.

Доповідь кандидата філологічних наук, наукового співробітника ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР М. К. Дмитренка «Фольклорні записи Г. Т. Танцюри про Устима Кармалюка» побудована на матеріалах видатного українського радянського збирача усної народної творчості. Зафіксований фольклористом від Явдохи Зуїхи текст пісні «За Сибіром сонце сходить» вважається найкращим серед численних варіантів твору.

«Про мотиви величання у народних піснях про Кармалюка» — тема доповіді кандидата філологічних наук, доцента П. Е. Ткачука (Кам'янець-Подільський), у якій простежується вплив форм і образної системи фольклорних жанрів давнього походження, зокрема календарно-обрядової поезії зимового циклу, на пісні про народного месника. Нагадуючи сюжетні ситуації колядки і щедрівки, такий твір величає не господаря, а гостя (Кармеля).

Т. І. Колотило (Кам'янець-Подільський) виступив з повідомленням «Фольклоризація твору «Повернувся я з Сибіру», у якому в хронологічній послідовності подано аналізові записи поетичного твору, який після довготривалого колективного удосконалення і шліфування сформувався у надзвичайно поширену до наших днів народну пісню «За Сибіром сонце сходить». Г. Й. Насмічук (Кам'янець-Подільський) у повідомленні на тему «Фольклорні елементи в сучасній українській радянській поезії про Кармалюка» виділила дві групи поезії про народного месника: а) переспіви мотивів на теми кармалюківського фольклору, б) переосмислення традиційних образів, підхід до складної асоціативності, глибокого проникнення в дух, специфіку усної народної творчості таких письменників як П. Слободянюк, В. Семеновський, І. Драч, І. Глинський, В. Забаштанський, А. Бортияк, А. Німенко та ін.

Краєзнавець Т. А. Сис (Кам'янець-Подільський), виголосивши повідомлення «Перекази колгоспників Рихтецької Слобідки про кармалюцьких людей», поділилася досвідом пошукової роботи, познайомила присутніх з власними записами прозових творів «Стипи», «Пекуни», «Коваль Тимко», «Ганя».

Про полеміку на сторінках журналу «Современник» з приводу появи друком революційно-романтичних казок Марка Вовчка і зокрема про народного героя Поділля прочитали доповідь «Повість-казка» Марка Вовчка у російській критиці 60—70-х рр. XIX ст.» кандидат філологічних наук, доцент Є. І. Сохацька (Кам'янець-Подільський). Доповідачка підкреслила, що позитивна рецензія М. Салтикова-Щедріна на героїчні казки української письменниці мала принципове значення для відстоювання основних положень реалістичної естетики, а також послужила підтримкою для Марка Вовчка.

З доповіддю «Вивчення повісті-казки «Кармелюк» Марка Вовчка в школі» виступила Т. М. Косарева (Кам'янець-Подільський). Доповідачка розповіла про методи роботи на уроках з української літератури у 5 і 8 класах загальноосвіт-

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

ньої школи над твором Марка Вовчка. Дослідження здійснене у співавторстві з професором В. І. Тищенком.

Автор повідомлення «Вивчення образу Кармалюка в процесі позакласної роботи з літератури» Л. В. Третяк (Кам'янець-Подільський) узагальнила значний досвід позакласної роботи по вивченню історико-краєзнавчої Кармалюкіани, вказала на практичні можливості у цьому плані фольклорно-пошукового, науково-дослідного і літературно-критичного напрямів.

Окремі доповіді та повідомлення були підпорядковані розгляду лінгво-стилістичних аспектів фольклорних творів про народного ватажка. У виступі кандидата філологічних наук, доцента О. О. Чехівського (Кам'янець-Подільський) на тему «Мовностилістичні особливості повісті «Кармалюк» Марка Вовчка» основну увагу зосереджено на найтиповіших мовних засобах, почерпнутих письменницею з багатющої скарбниці українського фольклору (здрібнолі — пестливі форми, постійні епітети, тавтологічні вирази, компаративні фразеологізми, риторичні звертання, парні сполуки слів).

«Стилістична функція деминутивів у народних оповіданнях і легендах (на матеріалі збірника «Народ про Кармалюка») — доповідь Л. Г. Яропуд (Кам'янець-Подільський): Вона вказала, що для прозових творів про народного месника властиве широке і багатопланове використання мовних засобів, серед яких велику роль відіграють словотвірні, а носіями важливих семантико-стилістичних функцій тут виступають суфіксальні утворення.

Л. В. Мужеловська (Кам'янець-Подільський) виголосила повідомлення «Перифраза та її стилістичні функції у народнописемному мовленні (на матеріалі збірника «Народ про Кармалюка»), у якому зазначила, що в народнописемних творах про Кармалюка численні перифрази, різноманітні за семантикою та структурою, утворюють образну систему, тісно пов'язану з поглядами та почуттями народу.

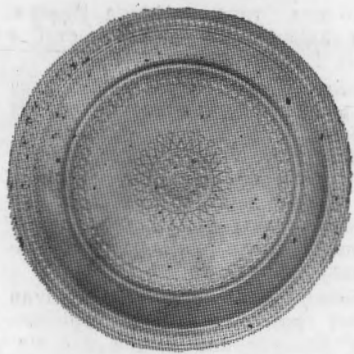
Тема повідомлення Я. М. Чопика (Кам'янець-Подільський) — «Означення-епітети в народних піснях про Устима Кармалюка». Автор підкреслив, що серед мовно-виражальних засобів пісень про героя-подолянина епітети-означення виконують художньо-естетичну функцію, зокрема функцію орнаменталізації та характеристики реалій дійсності.

Підсумовуючи роботу секцій на пленарному засіданні, учасники конференції відзначили змістовність більшості доповідей, підкреслили необхідність активізувати дослідницькі пошуки з тим, щоб легітувати і видати монографію про легендарного ватажка поневоленних мас; перевидати, відповідно поповнивши новими записами, збірник фольклорних творів «Народ про Кармалюка». Неодноразово наголошувалося також на піднесенні ролі вузької науки.

Матеріали конференції опубліковано у формі тез.

Т. І. КОЛОТИЛО,
І. В. РИБАК

м. Кам'янець-Подільський



З НАШОЇ ПОШТИ

ОКТАВИ ГОЛОСІЄВА

Незаперечна аксіома: народна творчість завжди була джерелом оновлення і розвитку культури, зокрема літератури. І як не згадати, що М. Т. Рильський ще в 50-і роки писав про необхідність видання серії творів для дітей та юнацтва, куди б увійшли легенди і міфи Стародавньої Греції, Вавилону, Єгипту, епос, саги, балади інших народів. Причому поет наголошував, що зробити це необхідно в доступній для юного читача формі.

У Голосієві на пагорбі розташована оселя Максима Тадейовича, де минули останні роки життя письменника. Нині тут літературно-меморіальний музей поета-академіка. А поруч Голосієвський ліс і осіння позолота, як сивина, непомітно вплітається в його віти. Цикл віршів «Голосієвська осінь», написаний поетом в останні роки життя, — це таємниця гармонійного єднання прозорої глибини людської душі і осінньої природи.

Почорніли заводі в озерях
І ясній стали разом з тим.
Від листків падаючих ніжний шерех
Заплітається в ранковий дим.

Тут і відлуння ліричної інтимності, такої характерної для ранніх збірок поета («Під осінніми зорями», «Синія далечинь», «Крізь бурю й сніг»), і зрілий талант, що дає наснагу образами, сконцентрованість думки. Осінь — це пора підсумків, пора жнив, пора звітів. Збірка «Голосієвська осінь» дала назву традиційним урочистостям, що восени проходить у музеї Максима Рильського.

Ще за життя Максима Тадейовича в його гостинну садибу приходили друзі, знайомі, учні, шанувальники таланту. Тому, коли поет Абрам Кацнельсон запропонував проводити свято поезії і пісні в будинку письменника, пропозицію радо підтримала Спілка письменників України і працівники музею. В один із осінніх днів 1970 року на невеличкому подвір'ї біля будинку зібралися численні гості. Перше свято «Голосієвської осені» відомий український письменник, лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка Платон Воронько відкрив такими словами: «Ми зібralися сьогодні в цій святковій хаті в Голосієвському лісі, зібralися

вперше, щоб надалі кожного року збиратися тут, об цій порі голосієвської осені, так натхненно оспіваної М. Т. Рильським. Що принесли ми на цей вечір — це справа кожного митця. Головне, пам'ятаймо, що ми прийшли до лютого українського поета Максима Рильського, прийшли не просто на гостину — на творчий звіт». Звучить голос поета у записі, він читає свої вірші.

Квітнуть троянди, виноградна лоза обвиває погруддя Максима Рильського, встановлене перед входом до музею. Приходять у затишний сад, вишуканий письменником, почесні гості з братніх республік Радянського Союзу та інших країн світу. Серед них — науковий співробітник Болгарського інституту фольклору та етнографії М. Живков, доцент кафедри української філології Варшавського університету Флоріан Неуважний, учасники першої на Україні наради перекладачів української літератури мовами народів СРСР — Нія Абесадзе з Грузії, І. Аузінь з Латвії, А. Саакян з Вірменії та інші.

Значна частина поетичної спадщини Максима Рильського присвячена темі дружби народів. Одним з перших поетів Радянської України увійшов він до мирного суцвіття літературного братерства письменників Союзу, продовжив кращі традиції творчого взаємообміну між народами. Поетичний перегук триває і в наш час. Його продовжили в Голосієві письменники Володимир Солоухін і Микола Гладков із Росії, Олексій Слесаренко з Білорусії, Георг Боде з Молдавії. Одне із свят «Голосієвської осені» було присвячене побратимові Максима Тадейовича — відомому поету Білорусії Якубу Коласу. В літературно-меморіальний музей у Києві приїхали поети Білорусії і співробітники Мінського літературного музею імені Якуба Коласа.

Перекладацька майстерня Максима Тадейовича стала школою для багатьох початківців-літераторів. Але немалий інтерес становлять для перекладачів вірші М. Рильського. Так, збірку «Голосієвська осінь» перекладали російською мовою О. Сурков, Л. Смеляков, М. Ушаков, Л. Вишеславський. Однією з перших подарувала читачам Росії твори Максима

Рильського лінгвістська поетеса Марія Комісарова. Вона була особисто знайома з українським поетом. З успіхом пройшли літературні читання, присвячені темі творчих і дружніх контактів М. Рильського з М. Комісаровою.

Приходять на день пам'яті і друзі поета, діляться своїми спогадами про незабутні зустрічі з ним. Науковці звітують про дослідження творчості Максима Тадейовича в радянському та зарубіжному літературознавстві. Поети і перекладачі читають свої твори.

Максим Тадейович був невтомним дослідником народної творчості. Шанував і любив він пісню. І нині приходять на традиційне свято в Голосієві творчі колективи. З концертами неодноразово виступали студенти Київської консерваторії ім. Чайковського, хор при Будинку вчених, артисти Київської філармонії, юні сопілкарі з Мар'янівки, вихованці музичної школи. Народні пісні і романси виконували Ніна Матвієнко, Сергій Козак,

співав думи вісімдесятирічний кобзарь Григорій Ткаченко.

Минулого року приїхали земляки поета — хор-ланка колгоспу «Заповіт Ілліча» села Романівки на Житомирщині. Лідія Шевчук, Антоніна Чуприна, три Ганни — Супрун, Субота, Пилипчук співали колись Максиму Тадейовичу, і тепер прозвучали його улюблені народні пісні «Далека, далека дорога...», «Ой повій вітре, та й буйнесенький...» та інші у їх виконанні. Співаючу Романівку називають колиською поета, тому сьогодні у Романівці створюється музей-садиба Максима Рильського.

На одному із свят Дмитро Павличко наголошував, що творчість поета сучасна нашій добі, сьогодні, вона виявляє й наші прагнення, наші почуття й потреби. Прощаючись із гостинною домівкою, гості несуть у серці велику вдячність творцеві за його могутній талант, за ці неповторні зустрічі.

Київ С. Я. ГРИЦАЙ

СПОГАД ПРО ЄГОРА МОВЧАНА

В травні цього року минуло дев'яносто років з дня народження відомого кобзаря Є. Х. Мовчана (1.V. 1898—22.III.1968). Він був одним із останніх незрячих славних бардів України¹. Добру славу як чудовий народний співець здобув Єгор Хомич за своє життя, але і після смерті пам'ять про нього не померкла. Належав він до прославленого харківського осередку кобзарів, з якого вийшли такі митці, як Г. Гончаренко, С. Пасюга, П. Древиченко, Г. Хоткевич, П. Гашенко, І. Кучугура-Кучеренко та до якого належить і автор цієї статті. Хоч усі названі кобзарі самі й не були харків'янами, а тільки приходили туди на заробітки з ближчих і далеких околиць Харкова, та назва така до нашого часу залишилась.

Відрізнялися ці кобзарі від інших тим, що володіли так званою зінківською наукою² гри на бандурі. Особливістю її є те, що як на басах, так і на приструнках грають обома руками, притиснувши інструмент до серця рівнобіжно тулуба. Ця «зінківська» наука, на мою думку, дає можливість розвивати техніку гри майже безмежно. Вона, певно, є продовженням тієї манери гри давніх гусярів, під пальцями котрих струни самі «князям славу рокоотаху».

На жаль, Єгор Хомич залишив цю так звану харківську техніку гри, бо подарована йому в повоєнні роки нова бандура, через свій хроматизм не давала можливості лівій руці грати на приструнках, але інструмент під час гри він притискував до серця, тобто «по-харківськи».

Пригадую, як він змовив вечером у своїй затишній кімнатці Будинку ветера-

нів сцени у Пущі-Водиці на околиці Києва розказував про своє життя та музичне навчання³. «До музики, — казав він, — я прагнув з малих дитячих років. Коли іноді, за проханням матері, доводилося трохи покрутити колишатку ліри старого діда-співця, який замандрував до нашої вулиці, то був найщасливіший у світі. Співи хлопців та дівчат я швидко перехоплював і майже всі їх знав, а особливо любив співи хору писарівської церкви, до якої у неділю і свята мене водила мати, або старша сестра Оксана. На подвір'ї тієї церкви, після обідні якесь сліпа панночка іноді влаштовувала для селян безкоштовні концерти, співаючи під фісгармонію псалми, її співи запам'ятались мені до цього часу».

Років дев'яти мене якось влаштували до харківської сліпецької школи-інтернату, де я майже весь час жив у музичному оточенні; школа мала свій сліпецький хор, у якому і я співав, та оркестр струнних інструментів, на котрі була багата наша школа. Інструменти були на схові у кімнаті, що звалась у нас «карцером», бо туди замикали на якийсь час хлопців за провини. Доводилося і мені там сидіти, та я і радий тому бував, бо за той час мав можливість перепробувати та пограти на усіх інструментах, що там зберігалися.

Сліпецька школа дала мені перші знання музичної грамоти, а головне — що там я навчився читати та писати. З вдячністю про неї згадую, жалкую, що не до кінця довелося там побути, бо княгиня Уварова, фундаторка цього інтернату, померла, а її спадкоємиці відмовили у допомозі школі-ін-

¹ В основу статті покладено виступ Г. К. Ткаченка на вечері з нагоди відзначення 90-річчя Єгора Мовчана, що відбувся в Києві 26 квітня.

² Назва «Зінківська школа» походить від м. Зінків Полтавської області.

³ Детальніше про своє знайомство з Є. Х. Мовчаном і про особливості його техніки гри Г. К. Ткаченко розповів у статті «Зустрічі з Єгором Мовчаном» // Народна творчість та етнографія, 1978, № 3.



М. М. Маловський.
Портрет Єгора Мовчана.
Тшч, перо. Київ. 1988.

тернату. І так вона і закрилася за браком коштів. А я повернувся вже підлітком до Писарівки. Вдома знали, що я тільки хочу стати музикантом, через те віддали мене у науку до відомого кобзаря С. А. Пасюги, що проживав не дуже далеко від нашого села.

По старосвітських, кобзарських звичаях спершу треба було одробити пану-майсафу декілька років, а тоді вже тільки навчатись грати. З сього почав і я, не зважаючи ні на яку погоду, ходив по селах, прохаючи «сліпому-невидющому». Одного разу в злу зимову хуртовину, не потрапивши додому, ледь не загинув. Добре, що проїжджі люди підібрали мене на дорозі занесеного снігом і майже неживого. Тяжко хворого забрала мене сестра додому.

Одужавши, я знов почав думати про бандуру, бо ходити з торбиною, просто жебрачить не хотілося. Прочувши, що в одного дядька на селі є аж дві бандури, ми з сестрою Оксаною, прихопивши трохи грошей, пішли до нього, чи не продасть він нам яку-небудь. Погравши на одній з них, він нам продав її, і ми швиденько повернулися додому. Оксана побігла на роботу у поле, а я, залишившись сам у хаті, почав, хвилюючись, пробувати бандуру. Вона була зовсім розстроена, я почав підтягувати струни, стрій не держався. Прокрутившись з нею кілька годин, употів, розхвилювався, не витримав і кинув її на долівку, потоптав у розпачі ногами, сів на лавку і заплакав. На ту мить убігав в хату Оксана, побачила все та й заголосила: «Ой Єгоре, що ж ти нароби? Ми ж за неї віддали свої останні гроші!».

Не ту бандуру наділив мені, сліпому, дядько, котру пробував.

Щоб виправдати себе перед своїми, понадавав я на себе все найстаріше, почепив торбину за плечі та й знов пішов по селах прохати «сліпому-невидющому».

Мандруючи по селах, прочув я, що один дід-столяр уміє робити бандури. Розпиту-

ючись у людей, найшов я того діда поблизу Охтирки. Прийшов до нього, та, уклонившись низенько, питаю:

— Кажали мені люди, що ви умієте робити бандури.

— Та робив колись.

— Може б, ви і мені, дідусю, зробили?

— Зроблю.

— А що вона буде коштувати?

— Іди заробляй побільш, а тоді видно буде.

Пішов я заробляти, та так уже старався, як міг.

Через кілька місяців, назбиравши аж п'ятнадцять карбованців, прийшов я знов до діда.

— Ну як, дідусю, зробили мені бандуру?

— Зробив, — каже, — ось вона, — та й провів пальцями по струнах.

У мене аж дух перехопило.

— А що, — кажу, — вам за неї? У мене, мабуть, і грошей не вистачить?

— Та що, — каже, — з тебе, бідолахи, взяти?

Я йому у ноги. Підхопивши мене, він сказав:

— Хай же щастить тобі з нею, мій голу-

бе. І справді з того часу почало мені щастить. Перш за все, я вже не жебрак, а якийсь співець. Хоч майже нічого й не грав на бандурі, тільки прибренькував щось до свого співу, а слухачам і те добре здавалось. У юнацькі роки голос у мене був добрий. Співав же я все те, що чував од С. Пасюги та сліпої панночки, додаючи до того пісні, що на той час були ходячі.

Грати на «дідовій бандурі» я навчився швидко, бо вона була зовсім проста — на двадцять струн — і підстроював я її по своєму голосу. І так ізжився з нею, що стала вона всім моїм життям. Мені здавалося, що грати на ній треба, обнявши її та притиснувши до свого серця. Півтонів на ній зовсім не було, а дерев'яні кілочки давали можливість у будь-яку мить перестроювати її.

Обійшовши з нею усі села навкруг Писарівки, навчившись уже добре грати, я кінець-кінцем потрапив аж до Харкова, обібрав там собі куточок біля університету та й співав студентам від щирого серця. У Харкові незабаром познайомився я з деякими кобзарями, став прислухатися до їхньої гри та співу, перекоплюючи від них те, що мені подобалося. Особливо багато допоміг мені сліпий кобзар Никоненко, котрому я і по сей день вельми вдячний.

На дідовій бандурі я грав довго, але минали роки і я побачив, що почали робити складніші інструменти — з багатьма басами та приструнками. Щоб не пасти задніх, я вирішив зробити і собі таку. Дістав шматок верби, сушив її більше року в зерні і борошні, щоб не порепалась. Та й замовив доброму майстрові. Бандура вийшла добра, голосна. І хоч вона була багато складніша від дідової, опанував я її швидко, а дідову залишив. На цій бандурі я грав усі роки, доки не подарували мені оцієї останньої, зовсім сучасної, з півтонами, на п'ятдесят струн. На сей час бандурну справу я знав уже добре, але тримання самого інструменту я залишив таким, до якого звик із самого початку, та мені здається він самим кращим, бо як голос, так і су-

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

провід ідуть в одному напрямі, а ліву руку прийшлося залишити тільки на басах, бо грати нею на приструнках через півтони стало неможливим, хоч користуватись цими півтонами майже не доводиться.

Сучасні бандури, хоч і голосні та багаті на струни, та дуже складні й важкі. Опанувати такою бандурою самому, так як вдалося мені, зовсім неможливо. Та й носити такий тягар від села до села я не зміг би. До того ж дороги вони дуже, і коли б такому бідоласі, яким був, забажалося придбати бандуру та самому навчитись на ній грати, то цього б не вдалося зробити.

А головне — що грають вони зовсім не так, як старосвітські, до котрих належала і моя перша ота «щасливая» дідова бандура.

Отак казав Мовчан, сумно зітхнувши.

Мені й досі наче вчувається голос і гра Єгора Хомича. Торкаючись натрудженною, натхненною рукою до струн своєї бандури, торкався він і до таємних струн наших сердець, розбуджуючи в них найкращі почуття.

Г. К. ТКАЧЕНКО

Київ

ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНІ МАТЕРІАЛИ В МУЗЕІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Ось уже понад чотири десятиліття йдуть люди до цієї садиби у буковинському містечку Путилі: тут колись народився і жив Юрій Адальбертович Федькович. З кінця минулого століття земляки великого письменника-демократа дбайливо берегли його оселю, по війні відбудували її, зруйновану 1944 року буржуазними націоналістами, спорудили поруч будинок і розмістили в ньому літературну експозицію, поставили на обійсті погруддя Федьковича. Тут нині його музеї.

Тож завітаймо нині сюди, у меморіальну садибу письменника, схилимось шанобливо перед його пам'яттю, торкнімось оком і серцем усього, що є в цьому справді народному музеї. Літературна експозиція представлена багатьма цінними експонатами, що висвітлюють путільські сторінки біографії Федьковича, розповідають про сучасне життя його краєв. Тут і фотографії старої батьківської хати, і автографи деяких творів, листів письменника і фотокопії їх, і окремі записані ним фольклорні матеріали, і найулюбленіші, найдорожчі для нього, буковинського Кобзаря, книжки Т. Шевченка та інших великих письменників. Чимало документів засвідчують активну діяльність Федьковича як педагога, захисника інтересів селян на так званих сервітутових процесах. Зібрані експонати дають змогу відчувти, яким напруженим, діяльним, тісно зв'язаним з народом було життя письменника, вони допомагають ще вище оцінити суспільну значимість його праці.

Якщо хочеш зрозуміти поета, їдь на його батьківщину, — ридив Гете. Щоб зрозуміти своєрідний Федьковичів світ, окрім багато чого іншого, треба неодмінно побувати в його хаті. Велика, дерев'яна, споруджена без жодного цвяха, зі стрімким дахом, з довгим ганком, хата ця вирізняється з-поміж сучасних будівель, що височать доккола. Відчиниш важкі тесані двері, переступиш через високий поріг — і, здається, потрапляєш у минуле століття, тебе обступляють красиві й невибагливі речі гуцулів, здається, тобі от-от вийде назустріч Юрій Адальбертович, а чи пролунає чудесна співанка його старшої сестри.

У просторих сінях вишикувались на помості діжі, або, як тут називають, бербе-ниці, на лавах — кошики, плетені з лози,

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

на стіні почеплено дерев'яне сідло, оздоблене різьбою, і гарпаник, тут же на оригінальній, зроблений з рога вішалці — сардак, обшитий хутром і кольоровими косицями.

Особливо вражає у Федьковичевому домі інтер'єр світлиці. Довжелезний, майже через усю хату стіл і такі ж довгі широкі лави, ліжко, скрині, піч, мисник. У глибині хати — письмовий стіл, полиця з книжками, на столі листи самого Ю. Федьковича і надіслані йому сюди, в Путилу, листи М. Драгоманова та К. Горбала. Обіч дверей — вішалка, за яку правлять розкішні оленячі роги, на ній неодмінні атрибути гуцульського побуту — чоловічий топіреш, жіноча палиця, тайстра, порожвниця, фляга для води, найвище — оздоблена пір'ям і квіткою Федьковичева крисаня і його ж кашкет, що лишився на сумну згадку про десятирічну виснажливу службу в царській армії.

Все в хаті свідчить про високі естетичні смаки господаря і тих сучасних його народних умільців, які вклали багато душі у виготовлення кожної великої і малої речі. Неможливо не зачудуватись красою розмальованих декоративних тарілей, писанок, розмаїттям і дивовижною свіжістю кольорів на килимах, рушниках, сорочках, жіночих запасах, подив викликає оздоблення всіх, навіть, здавалось б, непомітних для людського ока дерев'яних речей гуцульським орнаментом, виконаним плоскою різьбою та випалюванням.

В такій обстановці не могла не народжуватись музика: ліра та скрипка, що висять на стіні у цій же кімнаті, і трембіта — у сінях пам'ятають часи, коли грав на них господар — сам Федькович. У цій світлиці були створені його «Сафат Зінич», «Опришок», «Кобзар і жовніри», поменники, присвячені пам'яті Т. Шевченка, — одні з кращих творів «руського соловія».

Завітаймо ще й до кухні, певно, найтеплішого місця в домі у холодну зимову пору. Велика піч, обкладена полив'яними кахлями, своєрідне гуцульське начиння на ній, застелений простою дмотканною скатертиною стіл, скриня з одягом, на стіні — килими, в кутку — вбрана в рушник і завітчана зіллям ікона, поряд — писанки. Засушені материнка і м'ята вистелюють довгий сволок під самою стелею і сповнюють

хату особливим запахом. Кожна дерев'яна річ теж прикрашена художнім різьбленням, килими, рушники, кептар вражають колоритністю, кухонний посуд — простою і водночас вишуканістю, весь інтер'єр — продуманістю композиції. Як бачимо, музей-садиба Ю. Федьковича, пам'ятка насамперед історико-літературна, є водночас своєрідним музеєм народної архітектури, фольклору та етнографії Гуцульщини середини і другої половини XIX століття. Недарма Осип Маковей, один із найплідніших дослідників життя і творчості Ю. Федьковича, та й інші літературознавці витоки натхнення цього майстра бачили у

побуті гуцулів, їх минулому, фольклору. Виходимо з оселі Федьковича, згається, просвітлілими, з відчуттям, що побували коло життєдайного джерела. На подвір'ї криниця, з якої ще письменник пив воду, і стара модрина, якій теж понад сто років. Над нами небо високе, погідне, навкруг кипить, вирує життя; здійснюється найзаповітніше віщування поетової душі — народ творить свою велику долю.

Л. М. ГРУЗИНСЬКА,
О. О. ПОПОВИЧ

Чернівці

ВЧИТЕЛЬ КАМЕНЯРА

1986 року широко святкувалося тридцятиріччя з дня народження Івана Франка. Цей ювілей збігся з відзначенням стоп'ятдесятиріччя з дня народження гімназійного учителя каменяра Івана Григоровича Верхратського (1846—1919), який увійшов в історію вітчизняної культури як поет, біолог, фольклорист, етнограф, мовознавець і педагог.

Життя і діяльність І. Г. Верхратського вивчені зовсім мало. Тому значне зацікавлення викликало не так давно виявлена автобіографія вченого, яка нині зберігається у рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника АН УРСР. З неї, зокрема, довідуємося, що І. Г. Верхратський народився 26 квітня 1846 року в с. Більчому біля Заліщик (нині Більче Золоте Боршівського району Тернопільської області). (У першому виданні УРЕ помилково зазначено, що І. Г. Верхратський народився в м. Белзі Львівської області¹). Як зазначено в автобіографії, на другому році життя І. Г. Верхратський залишився напівсиротою (помер його батько), а на шістнадцятому році померла і мати. У тяжких матеріальних умовах він все ж закінчив гімназію та філологічний факультет Львівського університету. Працював І. Г. Верхратський у середніх школах, викладаючи природознавство, літературу і мови в гімназіях Дрогобича, Станіслава і Львова.

Саме під час вчителювання І. В. Верхратського в Дрогобицькій гімназії там навчався І. Я. Франко. Вже в молодших класах І. Франко зблизився з викладачем української та німецької мов Іваном Верхратським, який, зокрема, давав хлопцеві «Кобзар» Т. Г. Шевченка, «Русалку Дністрову», «Переяславську ніч» М. І. Костомарова та інші книги і журнали. Гімназист щиро захоплювався поезіями Т. Г. Шевченка. Творчість геніального Кобзаря найбільше сприяла пробудженню поетичного таланту юного І. Я. Франка. І. Г. Верхратський не лише познайомив гімназиста з «Кобзарем», але й подорожував разом з ним по галицьких селах, вчив його, як треба збирати народні пісні та легенди, знайомив з літературними новинками, чи-

тав свої вірші. І. Г. Верхратський зробив разом з І. Франком кілька екскурсій до Урича і Нагуевичів, де вони вивчали флору і фауну рідного краю, збирали фольклор.

Під впливом своїх вчителів, зокрема І. Г. Верхратського, І. Я. Франко розпочинає свою літературну діяльність. Він перекладає твори Гомера, Софокла, кілька пісень «Нібелунгів», «Королеводвірський рукопис» тощо. Пише оригінальні поезії, оповідання, збирає фольклор. За порівняно короткий час він зібрав понад 800 пісень, записи яких склали два великих зошити. Друкуватися І. Я. Франко почав під час навчання в останньому класі Дрогобицької гімназії у львівському журналі «Друг» (1874 р.).

І. Г. Верхратський тривалий час працював над вивченням місцевих особливостей народної мови. Досі мають наукову цінність його дослідження «Знадоби до словаря южноруського», «Говір замішанців», «Знадоби до пізнання угорсько-руських говорів», «Про говір галицьких лемків», «Де-що до говору буковинсько-руського», «Говір батюків» та інші. Здійснені І. Г. Верхратським дослідження народних говорів та побуту позитивно оцінив І. Я. Франко у статті «Літературна мова і діалекти», опублікованій у журналі «Літературно-науковий вісник» (1907, № 2). Тут він, зокрема, зазначає: «Для досліду тих діалектів зроблено у нас немало, маємо про них головні етнографічні та мовні дослідження, що назву лиш іменами Верхратського, Гнатюка, Шухевича...»

І. Г. Верхратський перший на Україні переклав з польської поеми Ю. Словацького «У Швейцарії» і «Батько зачумлених». Йому також належить переклад українською мовою твору І. А. Крилова «Лис і виноград». Його віршові твори входили до «Антології руської» (1881), до тодішніх читанок і збірників.

Чимало зробив учений для дослідження західноукраїнської флори і фауни. Його перу належать підручники для гімназій з ботаніки, зоології, мінералогії. І. Г. Верхратський заклав основи української термінології природничого циклу (Початки до уложення номенклатури й термінології природописної, народної, т. 1—6, 1864—79). І. Г. Верхратський — автор численних нау-

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

кових книжок, підручників для середніх шкіл, художніх творів і дослідницьких праць, що друкувалися переважно в Західній Україні окремими виданнями і в періодиці.

Вчений увійшов в історію української культури і як збирач усної народної творчості. У наш час окремі його записи входять у сучасні збірники фольклору. Зібрані ним зразки знайшли місце, зокрема, у

збірниках «Легенди і перекази», «Дитячий фольклор» та в інших. Загалом у науковій спадщині вченого особливе місце належить фольклорно-етнографічним записам. Вони, безперечно, заслуговують на окреме видання і глибоке дослідження.

Помер І. Г. Верхратський 29 листопада 1919 року у Львові.

В. І. КОМА

С. Купчинці на Тернопільщині

НА БАТЬКІВЩИНІ М. НОМИСА

В історію української фольклористики М. Номис (літературний псевдонім Матвія Терентійовича Симонова, 1823—1901) увійшов передусім як упорядник і видавець фундаментальної збірки народної творчості «Українські приказки, прислів'я і таке інше» (1864), яку високо оцінили видатні українські письменники і вчені як дореволюційного, так і радянського часу. Але творча спадщина і особливо біографія визначного фольклориста вивчені ще недостатньо. Тому, гадаємо, певний інтерес для вчених і ширшого кола читачів становитимуть матеріали про М. Номиса і його оточення, які автору вдалося зібрати в селі Зарозі, де народився і працював фольклорист.

Джерелом для цієї статті в основному є розповіді мого батька, який народився на початку 60-х років минулого сторіччя. Він не вмів читати, але навчився писати цифри, бо це йому було край необхідно у телярських роботах при розмітці деталей. Батько відзначався доброю пам'яттю і охоче розповідав про минуле, зокрема про своє село Заріг, про походження його назви, яка нібито пов'язана з особливостями його території. В тому місці, де розташоване с. Заріг, річка Оржиця під гострим кутом повертає майже в зворотному напрямі, створюючи ніби-то ріг. Поселення людей за цим вигином і дістали назву Заріг. В журналі «Киевская старина» серед матеріалів, об'єднаних назвою «Степова Лубенщина», я зустрічав замітку про це село. Походження його назви там пояснено так, як розповідав мені батько. Крім того, називаються прізвища перших поселенців, що збереглися і до цього часу.

Як розповідав батько, селяни здебільшого чумакували, серед чумаків, тривалий час верховодив Терешко Симонів. Про нього і його сина, який пізніше став відомим, як М. Номис, зберігся такий переказ. Якось при виїзді до Криму валка чумаків чекала Терешка, але він затримався — не міг знайти люльки. Щоб дружина скоріш поверталася в пошуках цієї конче потрібної чумакові речі, Терешко замахнувся на неї батоном і ненароком наніс непоправну шкоду маленькому немовляті, яке лежало у колісці. Матвійко, майбутній фольклорист, лишився одного ока. Як запевняв мене батько, люлька знайшлася — вона була в зубах Терешкових.

Відчуваючи велику провину перед сином, батько зробив все, що тільки міг, щоб син здобув вищу освіту. Матвій Терентійович закінчив філологічний факультет Петербурзького університету. Під час перебування

в Петербурзі він близько познайомився з Тарасом Шевченком та іншими українськими письменниками. З Пантелеймоном Кулішем вони були свояками. Дружинами їх були сестри Білозерські. Дружина П. Куліша (літ. псевдонім її Ганна Барвінок) була сестрою дружини Номиса.

Батько показував місце, де в Номиса була телярська мастерія. В ній він часто працював, а коли до нього приїздив П. Куліш, то теж телярував там. У Матвія Терентійовича було три дочки — Леся, Галя і Марія. Наш вчитель Кирило Данилович Слинко, який вчив грамоти селян десь близько півстотні років, був зятем Номиса, чоловіком його дочки Лесі. Кирило Данилович показував робочу куртку, в яку одягався П. Куліш, коли телярував у майстерні, фундамент, якої я бачив в дитинстві.

Старі діди розповідали, що в селі бував і Т. Г. Шевченко. Показували й місце, де він любив працювати, писати на старовинному кургані-могілі у степу поблизу села. Свідченням перебування в селі Т. Г. Шевченка, є і такий факт. Десь у кінці 20-х років деректору сільської школи Якиму Омеляновичу Бартошу надійшов лист від Остапа Вишні з проханням розпитати у старожилів села все, що вони знають про перебування автора «Кобзаря» у селі.

Під час відрядження в Запоріжжя у 1956 році мені довелося зустрітися з Я. Бартошем, він був тоді директором Верхньо-Хортицького педучилища. Але трапилося так, що часу для довшої розмови про лист О. Вишні, у нас не знайшлося.

Батько розповідав, що зустрічався з Матвієм Терентійовичем. Якось правитель господарства М. Номиса разом з іншими селянами взяв на косовицю і мого батька, тоді ще дуже молодого, та до того ще й невисокого зросту. До косарів підійшов Матвій Терентійович і, вказуючи на батька, виявив незадоволення, що на роботу взяли малого хлопця. Батько запевняв, що він був косар добрий, а подивившись, як він орудує косою, Матвій Терентійович похвалив батька і сказав, що не має претензії до правителя. Відзначав батько і те, що коли в село прибував М. Номис, то він особисто розв'язував конфліктні ситуації, які виникали в стосунках між селянами. До його порад ставилися з великою повагою. Для села Матвій Терентійович зробив багато: За власні кошти побудував лікарню, відвівши для цього ділянку своєї землі. Тут було закладено також парк. У Полтавському банку М. Номис відкрив рахунок, коштами з якого утримувалася

Нар. творчість та етнографія, 1988, № 5

¹ у другому виданні УРЕ місце його народження вказано правильно.

лікарня, виплачувалась зарплата лікарів, акушерці і допоміжному персоналу, купувалися ліки. Першим лікарем Матвій Терентійович запросив з Петербурга висококваліфікованого спеціаліста і активного громадського діяча Богдановича, здається, Олександра Івановича. Працював тут він десятки років. Його авторитет серед селян був виключно високий. На стіні в нашій хаті в рамці висіла фотокартка Богдановича, до якої ставилися надзвичайно шанобливо. Лікарня функціонувала до революції за рахунок асигнованих Матвієм Терентійовичем коштів, а потім утримувалась Радянською владою. Правда, після того як під час окупації фашисти її зруйнували, вона не була відбудована. Діяльність лікаря Богдановича лишила в історії села яскравий спогад. Він активно сприяв піднесенню авторитету в селі споживчої кооперації (створеної, можливо, за його ж порадою), яка не тільки звільнила селян від лабет спекулянтів, а й значно сприяла піднесенню культури села. Було створено і кредитне кооперативне товариство. В селі діяв зерновий склад з натуральних внесків селян для допомоги мешканцям на випадок неврожаю. Це був важливий засіб поліпшення життя бідноти. За рахунок прибутків кооперативу, побудовано сільську «народну бібліотеку-читальню». Вона мала порівняно багатий книжковий фонд, журнали і газети. Тут за певним графіком працював читальний зал і регулярно видавалась література читачам. Роль і значення цього закладу в житті моїх земляків і мене особисто досить значне.

В селі лишалися дві дочки Матвія Терентійовича — Леся і Галя. Обидві вони одружилися з сільськими хлопцями. Чоловік Лесі, про якого вже згадувалось, закінчив в Одесі курси підготовки вчителів. В початковій школі, де було три класи, він одночасно вів заняття з усіма учнями. Леся і Кирило мали одну дочку Манюту (Марію), яка закінчила Інститут шляхетних дівчат у Києві. Жила у селі до Великої Вітчизняної війни. Під час війни разом з чоловіком Борисом Олександровичем Данилевським евакуювалась у Куйбишев, де викладала французьку мову в одному з вузів. 1950 року, перебуваючи в своєму селі, я зайшов провідати свого вчителя Кирила Даниловича, в якого зустрівся і познайомився з Марією Кирилівною, що саме приїхала з Куйбишева. У неї було два сини. Один — інвалід від народження, а другий загинув в роки Вітчизняної війни на Україні.

Друга дочка Матвія Терентійовича — Галя, що теж одружилася з хлопцем із нашого села В. О. Половиною мала трьох синів. У роки колективізації сім'я була розкуркулена і вислана з села. Був розкуркулений і вчитель Кирило Данилович, але хтось із селян, що був на радянській роботі за межами села, довідався про цей акт безчестя (вчителі, за існуючим положенням, розкуркулюванню не підлягали) і домігся того, щоб його повернули в село і те, що зберіглося із його майна, теж віддали йому.

Третя дочка Матвія Терентійовича Марія стала дружиною брата Миколи Кібальчича. Він навчався в чоловічій гімназії м. Лубен,

коли там директором був М. Номис. Марія із своїм сином і внуком приїздила в наше село влітку на відпочинок. Я був зовсім малим, але пам'ятаю, як син Марії, його звали Воля (не Володя, а саме Воля), на велосипеді возив свого маленького сина. Наскільки пригадую, приїздили вони в село з Катеринослава (Дніпропетровська).

Як відзначають краєзнавці Лубенська чоловіча гімназія під керівництвом М. Номиса стала значним осередком прогресивних настроєних педагогів. Лубни — це і батьківщина О. Г. Шліхтера — відомого громадського діяча-ленінця. Там діяла Скаржинська — поміщиця, яка немале своє багатство спрямувала на громадсько-корисні справи. В с. Круглику біля Лубен вона створила культурний центр, подібний до того, як у нашому селі. В с. Тернах за три кілометра від Лубен — Скаржинська побудувала ремісниче училище, де навчалась молодь із міста й навколишніх сіл. Скаржинська виділила значні кошти на допомогу політемігрантам з Росії за рубежем. За ініціативою В. І. Леніна в пореволюційний період Скаржинській була призначена персональна пенсія.

Якось уже в повоєнні роки мені довелося відвідати Лубенський історико-краєзнавчий музей. На чільному місці в ньому під рубрикою «Видатні лубенці» побачив портрет М. Т. Симонова, а от, на жаль, в с. Зарозі про нього чомусь забули. Та і в томі «Історії» міст і сіл республіки про Полтавщину в сторінці, відведеній селу, не згадується М. Номис.

Моя мати розповідала, що працюючи на поденній роботі по прибиранню хати в сім'ї Галі — дочки М. Номиса, вона зустрічалася там з Ганною Барвінок. До моєї матері у неї виник інтерес. Під час роботи мати співала. Домовились, що в неділю мати співатиме пісні, слова і музику яких Ганна Барвінок запише.

В нас зберігалась книжка П. Куліша «Досвітки» — збірка його віршів, подарована матері. Даруючи книжку, поетеса говорила матері, що коли виростуть діти, то нехай читають її, а поки що даватимеш тим, хто вже вміє читати.

В 1926 році, навчаючись в агропрофшколі, створеній на базі колишнього ремісничого училища в Тернах (вона звалася Лубенською), на заняттях з садівництва керівник профшколи Анатолій Аристархович Кондратенко розповідав нам про І. В. Мічуріна і відзначав, що високоцінував доробок Данилевського. Цікаво, що в період колективізації Данилевський не зазнав утисків. У нього було два сини: Борис — юрист, закінчив Петербурзький університет, працював адвокатом в Оржінці до самої війни, а другий син — відомий художник, вчитель Оржицької середньої школи до самої смерті.

Рідне мое село, його історія, люди, що там жили і живуть — це клітинка організму нашого суспільства і дуже важливо знаходити те в житті села, його традиціях, що входить складовою, невіддільною частиною в життя республіки, країни, її культури.

К. Л. ЛІСНИЧИЙ

Київ

БЕЛЕНКОВА І. Я., кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського інституту мистецтв

ОХРИМЕНКО П. П., доктор філологічних наук, професор Сумського педінституту, автор праць «Народна сатира і гумор Великої Вітчизняної війни» (1945), «Білоруська література і фольклор» (1962), «Білоруська усна творчість» (1966, у співавторстві) та ін.

ФЕДУРАК О. К., кандидат мистецтвознавства, заступник директора ІМФЕ 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: графіка як вид образотворчого мистецтва» (1983), «Зарубіжне мистецтво» (у співавторстві, 1980) та ін.

ХАЙ М. Є., викладач музичної студії при Будинку культури м. Броварів Київської області.

ЧЕПЕЛИК В. В., кандидат архітектури, завідувач кафедри рисунка Київського інженерно-будівельного інституту.

НА ОБКЛАДНИЦІ: І с. — А. П. Волкова. Жар-птиця. Папір, гуаш. Херсонська обл. 1987. Фото-репродукція В. С. Полоха. 4 с. — П. П. Печорний. Мир землі моєї. Глина, ангоби, глазури. Київ. 1987. Фото О. М. Галицького. НА ТИТУЛІ: В. Л. Корчинський. На полонині. Витинанка. Київ. 1988. У РУБРИКАХ: Зразки сучасних орнаментів українського народного різьблення.

НАУКА И СОВРЕМЕННОСТЬ. 3. Новые горизонты советской науки и культуры (передовая). ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. 13. Чепелик В. В. Харьковский центр творцов народного стиля в архитектуре. 21. Хай М. И. Музыкальные инструменты бойков. 29. Беленкова И. Я. Фольклористическая деятельность А. И. Стеблянка. 35. Охрименко П. П. Предания и легенды о месте последней битвы Наливайко. ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ. 40. Розуменко Ю. Г. Этнографическая деятельность П. З. Рябкова. 43. Щербак И. М. Возвратить красоту людям. 46. Кожоляк Я. И. Традиционная народная одежда украинцев северной Буковины. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ. 52. Барабан Л. И. Народные театры Киева. ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ. 56. Недашковская Г. Ф. Коралы в народном убранстве. 58. Пархоменко И. В. Образец золотого шитья XVI в. ОЧЕРКИ, ЭТЮДЫ. 61. Скуратовский В. Т. Сколько веков кусту? ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ, ФОНДОВ, РЕДКОСТНЫХ ИЗДАНИЙ. 65. Борисенко В. К. Этнографическое наследие художника Ю. Ю. Павловича. 70. Грицик М. И. Архивные материалы фольклориста Мелитона Бучинского. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. 74. Ефремова Л. А. Издание работ выдающегося ученого. 75. Пазяк Н. М. Труды о фольклоре Великой Отечественной войны. 77. Степовик Д. В. Школа поиска. 81. Станкевич М. Е. Самобытная пластика Антона Штепы. ХРОНИКА. 83. Вертий А. И. Празднование юбилея кобзаря Егора Мовчана. 86. Колотило Т. И., Рыбак И. В. Научная конференция, посвященная Устиму Кармалюку. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. 88. Гриций С. Я. Октавы Голосеева. 89. Ткаченко Г. К. Воспоминание о Егоре Мовчане. 91. Грузинская Л. М., Попович А. А. Фольклорно-этнографические материалы в музее Юрия Федьковича. 92. Хома В. И. Учитель Каменяра. 93. Лисничий К. Л. На родине М. Номиса.

IN THIS ISSUE

SCIENCE AND THE PRESENCE. 3. Fedoruk O. K. New Horizons of the Soviet Science and Culture. FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 13. Chepelyk V. V. The Kharkiv Society of Creators of the Folk Style in Architecture. 21. Khai M. J. Musical Instruments of Boiki. 29. Belenkova I. Ya. Folkloristic Activity of O. I. Steblyanko. 35. Okhrimenko P. P. Stories and Legends about the Place of the Nalyvaiko's Last Battle. TRIBUNE OF YOUNG RESEARCHER. 40. Rozumenko Yu. H. Ethnographic Activity of P. Z. Ryabkov. 43. Shcherbak I. M. To Return Beauty to People. 46. Kozholyanko Yu. I. Traditional Folk Cloths of Ukrainians in the North Bukovyna. PROBLEMS OF AMATEUR TALENT ACTIVITIES. 52. Baraban L. I. Folk Theatres in Kiev. CULTURE MONUMENTS. 56. Nedashkovska H. F. Corals in Folk Decoration. 58. Parkhomenko I. V. A Piece of Delicate Embroidery on Silk or Atlas (Haptovana Vyshyvka) of the 16th Century. ESSAYS, SKETCHES. 61. Skurativsky V. T. How Old is the Bush? FROM COLLECTIONS, FUNDS, RARE EDITIONS. 65. Borysenko V. K. Ethnographic Heritage of Yu. Yu. Pavlovich, an Artist. 70. Hrytsyk M. I. Archives Materials of the Folklorist Meliton Buchynsky. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 74. Efremova L. O. Edition of Works Written by the Outstanding Scientist. 75. Pazyak N. M. Folk-Lore Works about Legends of the Great Patriotic War. 77. Stepovyk D. V. School of Searching. 81. Stankevych M. E. The Original Plastic Arts of Anton Shtepa. NEWS ITEMS. 83. Vertij O. I. Celebration of Egor Movchan (a Kobza Player) Anniversary. 86. Kolotylo T. I., Rybak I. V. The Scientific Conference, Dedicated to Ustym Karmalyuk. FROM OUR MAIL. 88. Hrytsai S. Ya. The Holosievian Octaves. 89. Tkachenko H. K. Reminiscences of Egor Movchan. 91. Hruzynska L. M., Popovych O. O. Folk-Lore and Ethnographic Exhibits in the Yuri Fedkovych Museum. 92. Khoma V. I. Kamenyar's Teacher. 93. Lisnychy K. L. In the M. Nomy's Motherland.



Є. Д. Веляник. Декоративний пласт «Троїсті музики». Шамот, солі, глазури. С. Кременці Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. 1983.

