

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№2 1989





*М. І. Компанець. Тарас Шевченко.
Літографія. Київ. 1985.*



НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№ 2 (216) 1989
березень-квітень

ОРГАН ІНСТИТУТУ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРУ
ТА ЕТНОГРАФІИ
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

175-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

- 3 Чепелик В. В. Первісток народного архітектурного стилю Шевченкової доби
10 Півненко А. С. Історія спорудження пам'ятника Т. Г. Шевченку в Харкові
16 Найден О. С. Скульптурна Шевченкіана Володимира Лупіичука

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

- 25 Березовський І. П. Визначний діяч української культури (До 150-річчя з дня народження П. П. Чубинського)
30 Супрун Н. О. Гнат Хоткевич — теоретик і практик кобзарського мистецтва

ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

- 37 Сілецький Р. Б. Форми сільських поселень в українських Карпатах (XIX — початок XX ст.)
39 Самойленко І. І. Києво-Межигірський фаянсовий завод

ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

- 43 Попова Л. М. Деякі аспекти українського народного іконопису XIX ст.

ПУБЛІКАЦІЇ

- 48 Недрукований розділ з фольклористичної праці М. І. Костомарова. Вступна стаття і коментарі Пінчука Ю. А.

ВАМ, ВЧИТЕЛІ

- 54 Уманець В. А. Методи навчання сольфеджіо та нотної грамоти
НАРИСИ, ЕТЮДИ

- 61 Гуць М. В. На добродійних концертах
65 Пазяк Н. М. Новорічні пісенні віншування

- 67 *Топорков А. Л.* Фундаментальне дослідження класичного епосу
 69 *Ткаченко А. О.* ...А буквально — любислів
 71 *Скрипка В. М., Давидюк В. Д.* До джерел білоруської фольклористики
 74 Книги з фольклористики, етнографії та питань народного мистецтвознавства за
 1987 рік

З НАШОЇ ПОШТИ

- 80 *Заставецький Б. І.* Пам'ятники і пам'ятні місця Т. Г. Шевченка на Тернопільщині
 83 *Бугаєвич І. В.* Шевченкові кобзи
 85 *Пригородський В. М.* З переказів про Ликеру Полусмакову
 88 *Танана Р. В.* Пісня на Тарасовій горі

ХРОНІКА

- 91 *Будіаський П. І.* Грінченківська конференція
 92 *Осюнько В. Я.* До джерел народної мудрості
 93 *Польський І. М.* Відзначення ювілею Гната Хоткевича у Харкові
 94 *Гриб А. Є.* На обласному вернісажі

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

О. Г. КОСТЮК,
(головний редактор)

Л. Ф. АРТЮХ,
В. Б. ВРУБЛЕВСЬКА,
Ю. Г. ГОШКО,
С. Я. 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. ФЕДОРУК,
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. Скурятівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
 Художні редактори *А. С. Заць, М. І. Стратілат*
 Технічний редактор *Н. Є. Любич*
 Коректор *М. М. Кацун*

Здано до набору 10.02.89. Підп. до друку 16.03.89. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-від. 12,13. Обл.-вид. арк. 11,35+вкл. 0,37—11,72. Тираж 4250 пр. Зам. 09-19. Ціна 90 к.

Київська друкарня наукової книги, 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 2(216), январь—февраль, 1989. Научно-популярный журнал Института искусствознания, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского 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. Типография научной книги, 252030 Киев 30, ул. Ленина, 19.



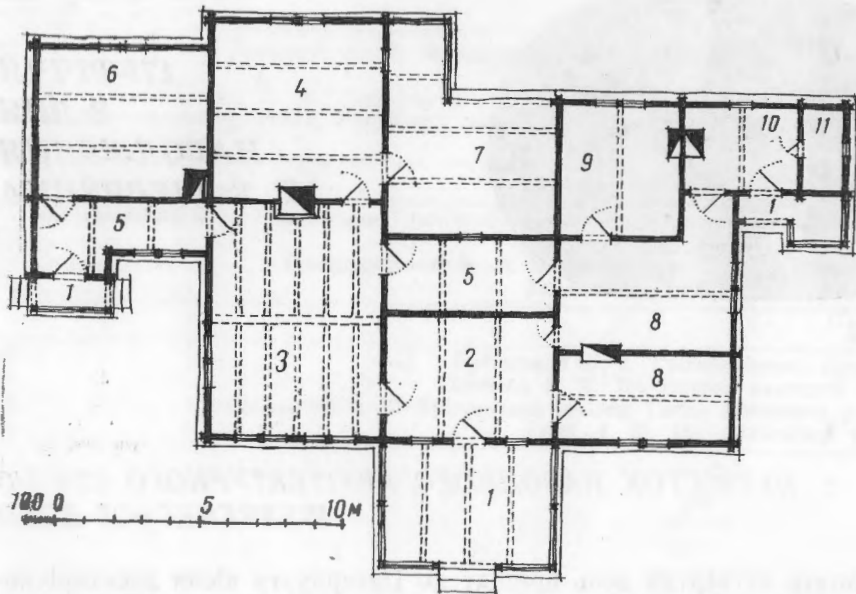
175-РІЧЧЯ
З ДНЯ
НАРОДЖЕННЯ
Т. Г. ШЕВЧЕНКА

ПЕРВІСТОК НАРОДНОГО АРХІТЕКТУРНОГО СТИЛЮ
ШЕВЧЕНКОВОЇ ДОБИ

На двадцять четвертий день приїзду до Петербурга після десятирічного заслання в своєму «Журналі» Т. Г. Шевченко записав: «Вечер провів у Галагана. Он прочитав описання свого будинка...»¹. Здавалося б, цей малозначимий епізод з біографії великого поета і художника не вартий особливих коментарів. Але його розгляд в контексті епохи і в подальшому розвитку вітчизняної культури свідчить про інше. В той вечір, присвячений далеко не ординарному явищу, було зроблено важливий крок у розвитку новітнього напрямку української національної архітектури, основу якої складали традиції, про що саме тоді Тарас Григорович висловив свою принципову думку.

Архітектура нашого народу, як могло тоді здаватись, ще у XVIII ст. завершила свій шлях. Українське архітектурне барокко згасло в 1760-і роки, а народна традиція монументального будівництва, придушена указом 1803 року, за яким звернення до форм народної архітектури стало неможливим, була загнана в рамки самодіяльного селянського будівництва і не мала жодних перспектив на майбутнє. Це підтверджувала тогочасна практика міського будівництва, обмеженого приписами класицизму. На початку XIX ст. ампір в архітектурі набуває імперативного характеру, стає єдино можливим проявом творчості, завдяки пануючій моді та офіційним настановам влади. Проте з утвердженням романтизму в світовій літературі й мистецтві, особливо з 1830-х років, в архітектурі розпочинається активний процес накопичення стильових змін. Щоправда, до нас він докочується з двадцятирічним запізненням. Прогресивно мислячі діячі починають критично оцінювати архітектурний стиль імперії — ампір, досить згадати скептичні висловлювання з цього приводу Т. Г. Шевченка, Л. М. Жемчужникова та ін. Навіть останні з визначних ампіристів, як К. Ф. Шінкель у Німеччині або К. І. Россі в Росії, іноді зраджують своїм класицистичним уподобанням і не уникають готичних форм. Зовсім не випадково М. В. Гоголь малює готичні фасади для будинків на батьківській садибі, а потім пише панегірик цьому екзотичному стилю середньовіччя. У романтизмі поряд з готикою зростає зацікавлення мавританською, арабською, індійською архітектурою, їх народними традиціями в побуті й мистецтві. Те, що приваблює новаторів, не можуть скути обридливі академічні канони, воно несе в собі щось живе, свіже, незвичне. Якщо для Джорджа Байрона і Ежена Делакруа — це арабістика, а потім своє середньовіччя, Проспера Меріме — іспанські та чорногорські мотиви, а потім Франція XVI ст., А. А. Бестужева-Марлінського чи М. Ю. Лермонтова — кавказькі теми і своя рідна старовина та найближчі часи, то для К. Ф. Ри-

¹ Шевченко Тарас. Повне збір. творів в трьох томах. — К., 1949, т. 3. — С. 265.



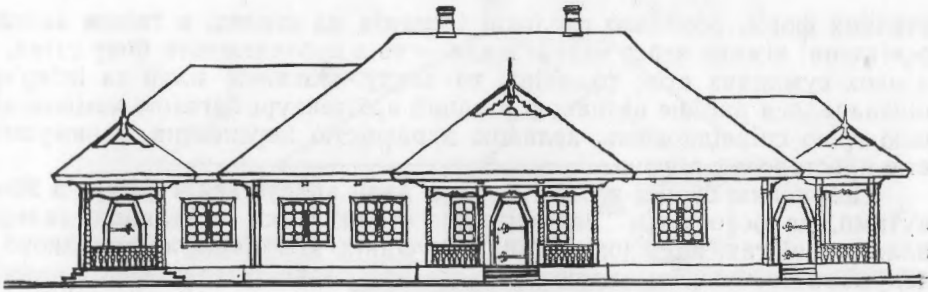
План «будинку для гостей» у Лебединцях (архітектор Є. І. Червинський, 1854—1856 рр.).
Реставрація В. В. Чепеліка. 1. Ганок. 2. Вестибюль (сіни). 3. Вітальня. 4. Кабінет.
5. Коридор. 6. «Кунацька». 7. Піддашшя. 8. Опочивальня. 9. Дівоча. 10. Кухня.
11. Комірчина.

леєва і раннього М. В. Гоголя — українська козаччина. Вона приваблює і молодого Т. Г. Шевченка, Є. П. Гребінку, П. О. Куліша, М. І. Костомарова та інших. Література впливає на мистецькі смаки українського народу, його художні традиції, готує ґрунт для відродження всієї національної культури.

До нашої архітектури хвиля нових уподобань долинає в середині 1850-х років, початок яким поклав невеликий дерев'яний будинок для гостей, споруджений в селі Лебединцях у 1854—1856 роках. Г. П. Галаган, міркуючи, яким би зробити цей дім, перебирає можливі варіанти: швейцарське шале, англійський коттедж, російська ізба, нарешті (о диво-дивне!) — українська хата? Щаслива думка, що з'явилась у цього власника кількох сіл (з тисячами кріпаків) і палаців, споруджених в аристократичному класицизмі, безумовно, була навіяна першими успіхами нової української літератури. В описі будинку, прочитаному Т. Г. Шевченкові, він підкреслив надію: «выстроить дом малороссийский, в котором ожили бы стены так, как ожил язык наш в речах наших поэтов»². Отже саме поезія, пройнята народними традиціями, й спонукала архітектуру до необхідності вивчати народні скарби, осмислювати їх і розвивати.

Звернувшись до молодого петербурзького академіка архітектури Є. І. Червинського (1820 рік народження), що був родом з України, Г. П. Галаган обговорює проект майбутнього дому. Разом з ним він їздить по селах, оглядаючи хати і залишки тих старшинських будинків XVII—XVIII ст., в яких найбільше проявилися народні уподобання. Таким, зокрема, був надзвичайно цікавий своїми формами дім XVIII ст. в Липовому, на садибі військового інженера, топографа й історика О. І. Рігельмана (1720—1789 рр.), автора «Літописного повісткування про Малу Росію, її народ і козаків...», опублікованого 1847 р. То була виразна за своїми формами будівля, накрита солом'яним дахом з чудовою галереєю на причілку і вікнами, оздобленими фігурними наличниками. Спорудив її 1721 р. полковник Г. І. Галаган — предок Г. П. Галагана. І хоч цей дім з Липового вирізнявся своєю архітектурою, так само, як і будинок з Покорщини чи досить відомий опис суботівського

² Письмо Г. П. Галагана о малороссийском будынке в селе Лебединцы Прилуцкого уезда // Киевская старина.— 1904.— Т. 86.— С. 17.



Головний фасад «будинку для гостей» у Лебединцях.
Реставрація В. В. Чепелика.

будинку Б. Хмельницького та сотника Чарниша з повісті П. О. Куліша, або Лизогуба з Седнева, кам'яниця І. С. Мазепи з Батурина, чи П. Л. Полуботка з села Боровича, жоден з них не був узятий за зразок. З певністю можна сказати, що в основу будинку для гостей покладено класичний приклад народної архітектури — хату на дві половини, але її планувальне і об'ємно-просторове вирішення було розвинуте і збагачене. Досить широко відомі планування кам'яниці Лизогуба в Седневі чи Чернігові та канцелярії Київського полку в Козельці, на яких виразно позначився план хати на дві половини, проте дім у Лебединцях дуже відрізняється як від першовзірців, так і від перелічених старшинських будинків XVII—XVIII ст., насамперед новими рисами, викликаними іншим призначенням споруди. Цього не зрозуміли дослідники; недостатньо обізнані з архітектурою українського житла, вони зводили цей будинок ледь не до рівня копії давньої хати³.

Хоч зовнішній вигляд будівлі начебто це підтверджував: солом'яна стріха з м'яким обрисом силуету, побілені стіни, призьба. Але в ній не знайшли повторення ні селянська хата, ні житло старшин позаминулого сторіччя. Дім для гостей відзначався комфортом, який задовольняв вишукані вимоги «уродзоних», створював образ, здавалося б, старовинний, але у своїй суті новий.

План і фасади включали три з'єднані між собою частини. Найбільша середня мала великий вхідний ганок з шістьма різьбленими стовпчиками, названий Г. П. Галаганом рундуком, хоча, мабуть, слово рундук більше годиться для круглих або ж багатокутних у плані споруд. Далі йшли великі сіни, точніше вестибюль, за ними — перехід, що з'єднував ліву і праву частини, з тильного боку на парк виходило велике піддашшя у вигляді лоджії з різьбленими стовпчиками. Ліворуч від вестибюля знаходилась велика світлиця з чудовою грубою. Різьблені сволоки, прикрашені написами, великі спарені вікна з різьбленою крученої форми напівколонкою, а також стильні меблі надавали залі особливої урочистості. Вона була головним приміщенням будинку. За світлицею розташована вітальня, хід з якої вів на піддашшя (лоджію). Ліворуч від цієї групи приміщень знаходилась суто чоловіча кімната, названа господарем кунацькою. Вона мала невелику галерею і ганок. Останні три приміщення складали ліве крило будинку, на головному фасаді трохи відсунуте назад. Праворуч од сіней були дві опочивальні та дівоча кімната, а поряд з нею — кухня, хижа і ганок, що утворювали праве крило будівлі.

Більшість кімнат мали великі спарені вікна, стелю тримали різьблені сволоки. Усі приміщення відзначались продуманим співвідношенням частин. Просторова композиція споруди позначена великою функціональністю і значною невимушеністю рішення. В ній не було жодного натяку на сільські примітиви, усе було вишукане, витончене, мистецьки досконале. При обході приміщень вражало розмаїття перспектив інтер'єрів, зміна напрямів руху, різноманітність і багатство сприйняття пла-

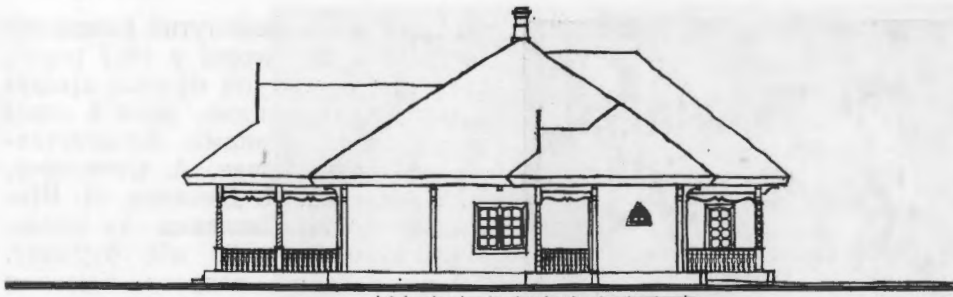
³ Див.: Чапенко М. П. З історії шукань національного стилю в архітектурі України // Питання історії архітектури та будівельної техніки України.— К., 1959.— С. 294.

стичних форм, особливо сволоків і трямів на стелях, а також зміна в освітленні кімнат через великі вікна — то з протилежного боку стіни, то з двох суміжних стін, то зліва, то ззаду. Загалом план та інтер'єри відзначалися раніше незнаною в нашій архітектурі багатоманітною грою співвідношень, великою виразністю перспектив, невимушеною просторових рішень.

Незвичним було й те, що загалом план вписується в фігуру з 20-ма кутами, де основними елементами стали ганки, піддашся, галереї, влаштовані так, що з них не видно сусідніх. Це також не випадкова, а задумана особливість композиції, яка раніше не зустрічалась в українській архітектурі. Ієрархія приміщень за площею — від великої зали (46,3 кв. м) до крихітної хижі при кухні (3,0 кв. м), ранжирування за своєю значимістю ганків і галерей, зіставлення різних за розмірами вікон також свідчили про високий фаховий рівень розробки архітектури будинку. Виразність плану надзвичайно чітка і рядом своїх якостей нагадує славнозвісну віллу Сакуру в Кіото, яку визнають перлиною японської архітектури, на той час зовсім невідому не тільки на Україні чи в Росії, але і в Європі. Будинок для гостей у Лебединцях мав чудовий, сповнений гармонії план, де ліва і права частини утворювали дивовижну ритмічність форм, варіюючи одну і ту ж тему, ледь помітно відрізняючись одна від другої, завдяки чому композиція набувала майже музичного звучання. Дивує також і близькість розмірів прогонів між стінами (десь 5,68 м), через що кожен з них стає художньо-композиційним (але не конструктивним) модулем побудови плану. В цьому бачимо співзвучність тогочасним і навіть новітнім пошукам раціоналістів, які у своїх творах, в абсолютній більшості прикладів, піднялися лише до розуміння імперативного диктату конструктивного модуля (Д. Пекстон, В. Гропіус, Ле-Корбюз'є) і лише зрідка окремі великі майстри змогли осягнути цінність художньо-композиційної модульності (Ф. Л. Райт, Л. Міс-Ван-Дер-Рое). Дивно, що в плані будинку є наближення до великих знахідок архітектури того часу.

На перший погляд, будинок здається симетричним. Потім розрізняєш, що ліве крило трохи переважає праве, що чоловіча половина будинку ледь помітно домінує над жіночою. Останнє дозволило автору надати композиції фасаду тонко розрахованої дисиметрії. На тильному (парковому) фасаді завдяки контрастному протиставленню об'ємів дахів, площин стін і розмірів вікон асиметрія підкреслена сильно. Зовнішній вигляд будинка був надзвичайно мальовничим і вражаюче несподіваним для сучасників: дерев'яні рублені стіни, побілені, ще й оперезані знизу призьбою, великі вікна, розчленовані на майже квадратні шиби, різьблені стовпчики ганків, граціозні напівфронтони на даху і м'яка, похила солом'яна покрівля даху, що чудово вписувала будинок в оточуючий його великий липовий гай. Вхідні двері мали традиційно українську шестикутну трапецієподібну форму, а внутрішні — напівокруглий верх і чудові ковани завіси. Здавалось, автор майстерно зібрав воедино усі кращі зовнішні мистецькі прикмети народної архітектури північної Полтавщини і південної Чернігівщини, немовби склав першу енциклопедію народного будівельного смаку. Але, якщо у вирішенні деталей і фрагментів фасадів та оздобленні інтер'єрів він спинився на минулому досвіді й підсумував його, то у розв'язанні внутрішнього простору, плануванні приміщень, розробці художньо-конструктивної схеми будівлі та в її загальній композиції набагато просунувся вперед.

Ось як своєрідно була реалізована неоднозначна і певною мірою суперечлива програма Г. П. Галагана, що включала два керівні положення: «Дом сей сооружен для оживления предания о жизни предков в памяти потомков» (напис на бічній поверхні сволока у великій світлиці); 2) «выстроить дом малороссийский, в котором ожили бы стены так, как ожил язык наш в речах наших поэтов» (вислів з галаганового опису будинку). Архітектор повністю виконав програму в усій її двоїстості, але якщо традиційне кидалось в око, то нове потребувало роз-



Бічний фасад (причілок) «будинку для гостей» у Лебединцях.
Реставрація В. В. Чепелика.

криття за допомогою аналізу, що стало можливим лише в наш час. Л. М. Жемчужников писав, що архітектура будинку сподобалась сучасникам і одразу знайшлися бажаючі наслідувати її, проте від того часу не збереглося жодної подібної споруди, яка могла б своїм мистецьким рівнем хоча б наблизитись до розглянутої. Для подальшої реалізації прогресивної (другої) частини тези Г. П. Галагана та її розвитку потрібні були інші часи й обставини. Такі умови з'явилися майже через півстоліття, коли розпочалося зведення будинку Полтавського губернського земства за проектом В. Г. Кричевського (1903—1908 рр.). Той незбагнений і досі належно не оцінений мистецький чотирнадцятилітній марафон створить надзвичайне явище — новітній український народний стиль архітектури, що зростає на ґрунті розвитку цінностей народного будівництва, переосмислених відповідно до досягнень нової будівельної техніки і нових мистецьких течій 1900-х років. Будинок Галагана з'явився як провісник народностильової архітектури України ХХ ст. Не можуть применшити його ролі ні суперечності, ні вади; архітектурні досягнення привертатимуть увагу багатьох митців, коли виникне необхідність створення народностильової архітектури. Перша згадка про нього з'явиться через 40 років після спорудження у книзі, присвяченій ювілею Колегії Павла Галагана⁴, і замітка В. Василенка⁵, які посилили зацікавлення спорудою. 1904 року був опублікований опис будинку, підготовлений ще 47 років тому Г. П. Галаганом і прочитаний ним у 1857 році Т. Г. Шевченку⁶. Саме з того часу будиночок Галагана набуває значення етапного твору для кожного, хто починає вивчення новітнього українського народного стилю в архітектурі з метою історико-теоретичного осмислення цього непростого явища, чи для створення нових споруд. Зокрема, його вивченням займався В. Кричевський (з початку 1900 р.), який виконав його детальні обміри і багато малюнків, С. Тимошенко (в 1907 р.), К. Широцький (з 1908 р.), Д. Дяченко (з 1909 р.) зробив обміри, малюнки та прочитав доповідь у Петербурзькому інституті цивільних інженерів, М. Шумицький (з 1911 р.), який, значною мірою повторюючи опис Г. Галагана, опублікував два нариси⁷. З початку століття дім не функціонував за своїм призначенням, усе більше руйнувався. 1912 року згоріла, зроблена за історичними взірцями, його чудова брама. Дізнавшись про це, студентське товариство «Громада» Петербурзького інституту цивільних інженерів на чолі з Д. М. Дяченком запропонувало Полтавському земству перенести цей пам'ятний дім у Полтаву, на садибу губернського земст-

⁴ Див.: Степович А. 25-летие коллегии Павла Галагана.— К., 1896.— С. 184—187.

⁵ Див.: Василенко В. «Панський будинок» в д. Лебединце Прилуцкого уезда Полтавской губернии // Киевская старина.— 1895.— Т. 49.— № 6 (июнь).— С. 115—116.

⁶ Див.: Письмо Г. П. Галагана о малороссийском будинке в селе Лебединцы Прилуцкого уезда // Киевская старина.— 1904.— Т. 86.— С. 1—7.

⁷ Див.: Шумицький М. Галаганівський будинок // Рідний край.— 1914.— № 1.— С. 8—10; Його ж. Старинний дом для гостей в имени Г. П. Галагана в селе Лебединцы Прилуцкого уезда Полтавской губернии // Зодчий.— 1915.— № 25.— С. 247—251.



Загальний вигляд «будинку для гостей» у Лебединцях. Фото 1900-і рр.

ва⁸. На жаль, покинутий напризволяще, будинок згорів у 1917 році⁹.

Присвячена цій будівлі література досить солідна, хоча й неоднозначна за оцінками. Апологетична група включає А. Степовича, В. Василенка, Д. Дяченка, М. Шумицького, М. Павленка та інших. Вони були в захваті від будинку, бачачи в ньому яскраве втілення мистецьких уподобань народу в архітектурі. Навіть такий видатний майстер як В. Кричевський відчув силу його впливу на власній творчості. На замовлення відомого літературного і громадського діяча, редактора журналу «Рідний край» М. Дмитрієва він спорудив у 1905

році один з дуже цікавих будинків у Ярьсках, в архітектурі якого були помітні впливи лебединського дому. В. Г. Кричевський неодноразово його замальовує та експонує на виставках 1911—1912 рр. у Києві, 1913 р. в Харкові. Певні впливи даної споруди можна знайти в роботах К. Мощенка, М. Шумицького, Д. Дяченка та інших.

Друга група митців і критиків, визначаючи досягнення в архітектурі лебединського дому, підкреслювала його вади (Л. Жемчужников, К. Широцький, Г. Родіонов). Важливою є оцінка Л. М. Жемчужникова, який у своїх спогадах, вперше опублікованих у 1905 р., віддавши належне позитивним якостям будинку, критикуватиме, те, що було в ньому від старого, та ще й панського. Він закличе митців вивчати народну творчість у хатах, меблях, човнах, вишивках та іншому і, на основі вивченого, йти вперед у своїх пошуках¹⁰. Він покаже приклад, надихнувши в 1856 році академіка архітектури І. В. Штрома на проектування вже не дерев'яного, а цегляного будинку для Олександра де Бальмена, брата відомого Якова де Бальмена, офіцера і художника, друга Т. Шевченка, першого ілюстратора його творів, якому великий поет присвятив поему «Кавказ». Олександр де Бальмен хотів спорудити для себе будинок у селі Линовиці. Для нього розробили проект І. В. Штром і Л. М. Жемчужников; останній підкреслив, що це був перший проект кам'яного будинку в українському народному стилі, проте, чи його здійснили, він не знав, але вважав цей варіант більш вдалим, ніж дім Є. Червинського і Г. Галагана.

Третю групу критиків складають ті, хто дав негативну оцінку будиночку Галагана: Г. В. Головка (1939 р.), О. Г. Молокін (1940 р.), Г. О. Лебедев (1954 р.), М. П. Цапенко (1959 р.). Найбільш гостро висловився останній, який звинуватив авторів у запозиченні ними архітектури гоголівських старосвітських дідичів, стилізації архаїчних форм, що начебто було зумовлене дилетантським уявленням і стало лише претензією на український стиль. Цей автор вказав на, як йому здалося, іронічний відгук про цей будинок Т. Г. Шевченка¹¹. У ґрунтовній праці з історії українського мистецтва іншим мистецтвознавцем було вказано, що будинок є лише нагадуванням хати козацької старшини часів Запорізької Січі і неточно перекладено слова Т. Г. Шевченка з російської та оцінено дім Галагана як витівку¹². В наведених та й в інших випад-

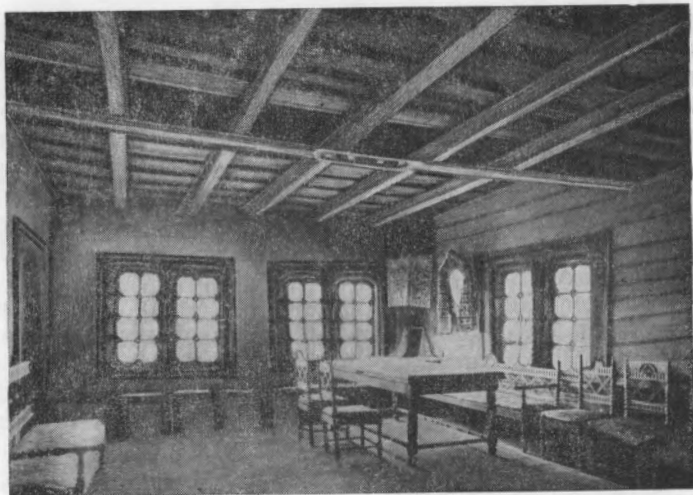
⁸ Див.: Пам'ятник української старовини // Рада.— 1914, 24.І.— № 19.— С. 3.

⁹ Див.: Павленко М. Пам'ятник української культури. Будинок Грицька Галагана в Лебединцях // Глобус.— 1926.— № 22.— С. 429.

¹⁰ Див.: Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого.— Л., 1971, 3-е изд.— С. 209.

¹¹ Див.: Цапенко М. П. З історії шукань національного стилю в архітектурі України.— С. 294.

¹² Див.: Історія українського мистецтва в шести томах.— К., 1970, т. IV, кн. 2.— С. 30—31.



Интер'єр вітальні «будинку для гостей» у Лебединцях.
Фото. 1900-і рр.

ках недоброзичливі критики довільно трактують оцінку, висловлену великим поетом і художником, спотворюючи її на догоду своїм замовникам. Оскільки це питання здається досить важливим, необхідно навести слова Т. Г. Шевченка без фальсифікацій, а не так, як це робили названі дописувачі.

У щоденнику Т. Г. Шевченко записано: «19 апреля 1858. Вечер провел у Галагана. Он прочитал описание своего будынка, збудованого им в старом малороссийском вкусе в Прилуцком уезде. Барская, но хорошая и достойная подражания затея»¹³. Тут кожне слово вимагає уваги, зокрема згадка про старий стиль («вкус») та оцінка архітектури. Слова ці настільки виразні, а оцінка класово орієнтована і точна, що тільки люди з великим досвідом фальсифікації могли їх перевернути. І до того ж це робили з явним бажанням применшити цінність архітектури даної споруди.

Те, що Т. Г. Шевченко написав не стиль, а «вкус», повністю виправдане, бо ж це дійсно було перше свідоме звернення до форм національної архітектури. Це слово «вкус» будуть ще довго застосовувати, аж до 1910-х років, коли вже стане виразно помітно, що це не просто «вкус», а художній напрям, коли з'явиться ряд видатних творів, а загальна кількість споруджених будинків перевалить за кілька сот, тоді почнуть з більшою упевненістю говорити про стиль і для цього будуть усі підстави¹⁴. Термін «старий» або старовинний застосовуватимуть для підкреслення якості стилю, розуміючи під цим протиставлення новому, тобто такому, що ще не наблизилося до вищої межі досконалості. Коли ж близько 1912 року стане зрозуміло, що цей стиль перейняв досягнення нового часу, з'явиться термін — новий український архітектурний стиль, неоукраїнський чи новоукраїнський, або народний стиль і, нарешті, український архітектурний модерн. Саме ці терміни й набудуть поширення як у фаховій, так і популярній пресі. Разом з тим ніхто не зможе довести, що в будинку Галагана не було запозичень із старого, вони там були, та ще й у немалій кількості, про це вже йшла мова. Але необхідно розрізняти там і те нове, що з'явилося в його архітектурі — форми були ще старими, а просторове вирішення — новим. Не випадково Т. Г. Шевченко сказав, що це «барская... затея», бо в будинку характерно проявилась певна класова обмеженість, адже він був для панів, їхніх розваг, що й визначило кількість кімнат, їх при-

¹³ Шевченко Тарас. Повне збір. творів в десяти томах.— К., 1963, т. 5.— С. 231.

¹⁴ Показовим прикладом упередженості було закінчення згаданої статті М. П. Цапеленка, де він, всупереч фактам, твердив, що і на початку ХХ ст. не те, що українського архітектурного стилю, але навіть ніякого напрямку не було створено.

значення і розміщення. Але ж слідом за словом «барская» йшло інше, що не може не сприйматись, як утвердження: «хорошая и достойная подражания затея». Чи був ще десь випадок, коли б поет-демократ, ворог усього панського, так відгукнувся про «барскую затею»? При цьому зазначив, що вона не лише хороша, але й гідна наслідування. Отже, це була не випадкова, а виважена, осмислена як з класового, так і з художньо-мистецького боку думка Титана, який заклав підвалини новітнього національного мистецтва живопису й графіки і зміг осягнути необхідність майбутнього розвитку своєрідного напрямку української архітектури¹⁵.

Розгляд архітектури будинку з усіма її суперечностями набуває особливої ваги, коли дізнаємося про фактичні спроби пов'язати назву нового стильового напрямку з іменем Т. Г. Шевченка, що мали місце в 1900-і роки: народний стиль — шевченків стиль, характерні для нього шестикутні, трапецієподібні двері називали шевченковими дверима. Поодинокі спроби такого поєднання ставали свідченнями того, що люди, навіть не знаючи про оцінку Т. Г. Шевченка, серцем відчували глибинний зв'язок між виявом свого національного обличчя і в літературі, і в архітектурі. Отже діалектичне судження Т. Г. Шевченка стає знаменним дороговказом для архітекторів і художників, для тих, хто проектує, чи затверджує проекти і провадить будівництво в народних архітектурних формах, хто впливає на зодчество. Сьогодні, у час загального відродження національної культури, слова Т. Г. Шевченка набувають особливої актуальності, їх вже не можна ні замовчувати, ні спотворювати. Вони повинні бути належно витлумачені при висвітленні естетико-теоретичної спадщини великого Прометея нашого народу і при неупередженому розгляді історії формування української архітектури XIX—XX століть.

В. В. ЧЕПЕЛИК

Київ

¹⁵ Щодо російського слова «затея», то його в даному контексті перекладати, як «вігадка» чи «вітівка» неприпустимо; тут більш доречними будуть слова — замір, задум, замисел, або навіть — справа, діло.

ІСТОРІЯ СПОРУДЖЕННЯ ПАМ'ЯТНИКА Т. Г. ШЕВЧЕНКУ В ХАРКОВІ

Ідея створення пам'ятника Т. Г. Шевченку в Харкові має свою довготривалу історію.

Першим пам'ятником великому поетові є бюст¹ роботи В. Беклемішева (1898 р.), виконаний на замовлення шанувальників А. і Х. Алчевських і встановлений у 1900 р. на території їх маєтку, в садку². На жаль, через декілька місяців напередодні 40-річчя з дня смерті поета він був знятий за наказом місцевої влади.

Питання про спорудження пам'ятника Т. Шевченку в пресі не порушувалося довгий час, хоча на період 1900-х років припадає активне обговорення громадськістю ряду пам'ятників — В. Каразіну, О. Пушкіну, В. Жуковському, М. Гоголю, М. Лермонтову, Г. Квітці-Основ'яненку, М. Кропивницькому. Ідея встановлення пам'ятника Т. Г. Шевченку в Харкові широко обговорювалася тільки в 1909 році. В 1908 р. вона була викликана всеросійською підпискою на пам'ятник поету в Києві. Полтавське губернське земство, яке її відкрило, звернулось до

¹ Нині знаходиться в Державному музеї Т. Г. Шевченка в Києві.

² В нарисі М. В. Чернової «Пам'ятник Т. Шевченку в Харькове» (Харьков, Прапор, 1978) автор називає рік відкриття 1899 (с. 4), що суперечить повідомленню в газеті «Южный край» про одержання бюста «на днях» восени 1900 р. Див.: Бюст Т. Г. Шевченко // Южный край.— 1900.— 13 ноября.

харківського з проханням їх підтримати грошовим асигнуванням та організацією комітету по збору пожертвувань у повітових земствах³.

У цей же час у Харкові професор М. Сумцов, гласний Міської Думи, який був ініціатором ідеї вже встановлених пам'ятників О. Пушкіну (1904), М. Гоголю (1906) та В. Каразіну (1907), звернувся до міської управи з пропозицією спорудити бюст Г. Квітці-Основ'яненку та внести до міського кошторису необхідну суму, починаючи з 1910 року. А першого січня цього ж року члени Українського Клубу в Києві відкрили підписку на пам'ятник Г. Квітці-Основ'яненку в Харкові. Про місце встановлення та його характер було повідомлено в статті «Український сквер» в газеті «Рада» від 24 вересня 1910 р. Передбачалось його спорудити в Мироносицькому сквері (нині — Парк Перемоги), де мав бути і пам'ятник Т. Г. Шевченку. Це повідомлення привабило українського скульптора М. Паращука, який на той час жив у Мюнхені. Набувши майстерності в художніх закладах Кракова, Мюнхена, Парижа (в останньому був переможцем багатьох конкурсів), він майже не відомий на Україні, про що зазначає в листі до М. Сумцова від 10 жовтня 1910 року. Виклавши коротко свій творчий шлях, М. Паращук цікавиться можливістю взяти участь у конкурсах на обидва пам'ятники⁴.

Але думка про створення пам'ятника Т. Г. Шевченку в Харкові так і не знайшла в ті роки подальшого розвитку, тому що всі сили і увага громадськості були скеровані на результати Міжнародного конкурсу на проект пам'ятника поетові для Києва. Як відомо, в третьому міжнародному конкурсі в грудні 1912 р. брав участь і М. Паращук.

26 лютого 1911 р. громадськість Харкова відзначала 50-річчя з дня смерті Т. Г. Шевченка. На ознаменування цієї дати гласними Міської Думи була подана в міську управу заява з пропозицією відзначити дату такими заходами: «1) асигнувати 150 карбованців на придбання портрета Шевченка для міського музею; 2) назвати ім'ям поета нову вулицю... 3) створити фонд імені Т. Г. Шевченка в 2 тис. крб. із внесенням його в кошторис 1911 р. і проценти з цієї суми видавати щорічно за кращі твори студентам з української історії, літератури та етнографії України... 4) установити в Харковіobelіск-колону з рельєфом Тараса Шевченка і облицювати в українському стилі. З цієї метою асигнувати по 1000 крб. щорічно, починаючи з 1911 по 1914 рік, тобто до дати сторіччя поета...»⁵. Міська управа прийняла рішення реалізувати всі пункти заяви.

Пропозиція обрати для пам'ятникаobelіск-колону надійшла від М. Сумцова. Вона була мотивована бажанням позбутись композиційного штампу та дорожнечі⁶. Для М. Сумцова формаobelіску — давнього символу сонячного проміння — якнайбільше відповідала образному ладу поезії поета-гуманіста, «у віршах якого яскраво світить сонце правди і любові»⁷. Він запропонував облицюватиobelіск з рельєфним портретним зображенням Т. Г. Шевченка в орнаментальній рамі «у вигляді рушників» білою мармуровою або теракотовою плиткою⁸. В такій композиції М. Сумцов вбачав традиції українського народного мистецтва: «Світлому образу великого поета буде радісно дивитись на світ в такому близькому і рідному йому оточенні»⁹. Стосовно місця встановлення пам'ятника, він запропонував «просторе місце на повороті від вокзалу з Александрівської вулиці на Єкатеринославську» (нині з Черво-

³ Див.: Підписка на пам'ятник Шевченку // Утро.— 1900.— 7 сентября.

⁴ Див.: ЦДІА УРСР, ф. 2052, оп. 1, од. зб. 897, арк. 1.

⁵ К юбилею Т. Г. Шевченко // Южный край.— 1911.— 2 февраля.

⁶ Встановлені на той час бюсти О. Пушкіну та М. Гоголю роботи одеського скульптора Б. Едуардса виконані за одним композиційним принципом (коштували місту 6 тис. крб.).

⁷ Сумцов Н. Ф. К чествованию памяти Т. Г. Шевченко // Южный край.— 1911.— 4 февраля.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

ноармійської на вул. Свердлова — А. П.)¹⁰. Але при обговоренні (червень 1911 р.) цього питання на засіданні міської садової комісії був обраний Миколаївський сквер (на колишній Миколаївській площі — нині площа Рози Люксембург).

Треба зауважити, що кожна річниця вшанування пам'яті Т. Г. Шевченка мала різний характер. Цікавим був шевченківський вечір, влаштований 6 березня 1911 р. в Народному будинку в Харкові. Як повідомляє невідомий автор, «на сцені був вміщений бюст¹¹ поета, прикрашений зеленню. Побіля бюста — хор в національних костюмах»¹². Оформлення сцени доповнювала «красива сумна» картина «Думи мої, думи»¹³ молодого художника Е. Штейнберга. Вона зображала замисленого Т. Г. Шевченка, а також його літературних героїв — запорожців, гайдамаків, хлопців і дівчат на тлі степу та Дніпра.

Реалізація задуму М. Сумцова щодо пам'ятника Т. Шевченку в Харкові не набула конкретних заходів через ряд перепон з боку царського уряду — прикладом тому є історія спорудження пам'ятника поету в Києві, що широко висвітлена в науковій літературі. Але бажання громадськості Харкова увічнити пам'ять поета в своєму місті не послаблювалась і це питання не знімалось з порядку денного. На жаль, конкурс так і не був оголошений, напевно, через брак коштів, хоч знаходились ініціатори, які пропонували збудувати пам'ятник на громадських засадах. Так, у 1912 р. в ілюстрованому додатку до газети «Южный край» на суд читачів виносився проект (модель) пам'ятника Т. Г. Шевченку скульптора М. М. Сабо¹⁴. На сторінках цієї ж газети від 19 серпня вміщена стаття «Пам'ятник Т. Г. Шевченку в Харкові» невідомого автора, який детально виклав зміст проекту, а також поради скульптора щодо можливості його встановлення та місця розташування¹⁵. Проект становить пагорб-могила, всередині якої мав бути музей-читальня з прикметами народного побуту, з експонатами, що ілюстрували б творчість поета-художника. Праворуч од входу до музею — дівчина, що сидить на камені і плете вінок з польових квітів. Це втілення образу України. Ліворуч — мольберт, на якому барельєф з образом Христа в терновому вінку — копія з картини Т. Шевченка¹⁶. Над входом — кобза, притулена до гілки калини. Нижче напис: «Батькові — Україна». Вхід і підмурок повинні бути облицьовані грубим каменем з різними на них цитатами з біографії та поезії Т. Шевченка. Пагорб-могила, як своєрідний п'єдестал, мав увінчуватися фігурою поета, який стоїть замислений, вдивляючись у далечінь. У стиснутій в кулак правій руці — олівець, у лівій — книга. За задумом скульптора, ці атрибути повинні розкрити творчий момент. Одягнений Шевченко в український селянський одяг. Місце встановлення пам'ятника передбачалось на підвищенні з відкритим простором навколо.

Судячи з опису проекту, пам'ятник відзначався дрібністю форми, насиченістю деталей. Образ поета-художника, борця-мислителя був невиразний. Тому зрозуміла нищівна критика, звернена на адресу проекту пам'ятника Т. Шевченка, з боку відомого літературознавця М. Плевака, який вважав його профанацією мистецтва.

Протягом наступних передреволюційних років питання про спорудження пам'ятника поету далі обговорень, рішень і постанов не посува-

¹⁰ Там же.

¹¹ Можливо, це був один з «типових» бюстів, про одержання яких Українським курстарським складом було повідомлення в хроніці // Южный край.— 1911.— 9 марта.

¹² Шевченковский вечер в Народном доме // Южный край.— 1911.— 8 марта.

¹³ Місцезнаходження цієї картини невідоме.

¹⁴ Сабо Микола Миколайович — скульптор другої половини XIX—початку XX ст. Він був одним із організаторів художньо-промислового музею в Харкові (1886 р.), а не засновником його, як сказано в книзі «Пам'ятники Т. Шевченку» А. Німенка (К., 1964.— С. 27, прим. 2).

¹⁵ У названій книзі А. Німенка використаний зміст статті, але з деякими помилками (с. 28).

¹⁶ Зі слів автора вищезазначеної статті, картина на той час знаходилась у збірній Філонової в Харкові. Після Жовтня її колекція ввійшла до Художнього музею.

лося. У червні 1913 р. на засіданні Миської Думи міською управою було порушене питання про спорудження трьох пам'ятників — Т. Шевченку, М. Лисенку та Г. Квітці-Основ'яненку. Вносилися пропозиція про обрання комісії для розробки умов конкурсів на три пам'ятники та про дозвіл збору пожертвувань на пам'ятник Т. Шевченку в Харкові й Харківській губернії. Був складений попередній кошторис у сумі 50 тис. крб. Імовірно, що пропозиції так і не були затверджені, бо у вересні того ж року гласний М. Михальський звернувся до міської управи із заявою про прискорення справи: «1) щоб запобігти втраті часу, порушити терміново клопотання про дозвіл збору пожертвувань в Харкові й губернії на пам'ятник Т. Г. Шевченку, сторіччя з дня народження якого настає та 2) винести на порядок денний найближчого засідання Думи вибори п'яти членів комісії по спорудженню пам'ятників Шевченку, Квітці-Основ'яненку у Лисенку»¹⁷.

Незважаючи на палке бажання громадськості спорудити пам'ятник Т. Шевченку в Харкові, збір пожертвувань так і не було дозволено¹⁸. Створена при Миській Думі особлива комісія напередодні ювілею поета — 100-річчя з дня його народження, розробила лише програму вшанування пам'яті Т. Шевченка 26 лютого 1914 р., що складалась з урочистого засідання та літературно-музичного вечора, кошти з якого передбачалися передати до фонду на спорудження пам'ятника Шевченку в Харкові.

В січні 1914 р. харківський скульптор Г. Риха запропонував міській управі безкоштовно виконати ескіз та модель пам'ятника поету. На 2-ій виставці Українського художньо-архітектурного відділу літературно-художнього гуртка, що відкрилась у березні того ж року, експонувались роботи скульптора: Т. Г. Шевченка (ескіз), 4 фрагменти пам'ятника поету, представлені на конкурсі в Києві, і проект пам'ятника Т. Г. Шевченку для міста «Е»¹⁹. Слід зауважити, що Г. Риха був учасником і третього міжнародного конкурсу на проект пам'ятника Т. Шевченку в Києві в 1912 р.²⁰ Це свідчить про те, що скульптор плідно працював і в його творчому доробку було чимало проектів пам'ятника Т. Шевченку. Мабуть, проект для міста «Е» він передбачав для Харкова. На жаль, у рецензії на виставку²¹ його роботам зовсім не приділено уваги. Однак, можливо, саме цьому скульптору (або М. Сабо, який запропонував свій проект в 1912 р.) належить авторство горельєфного поясного зображення Т. Шевченка, що завершує фасад колишнього Селянського будинку (архітектор Б. Корнієнко, 1912 р.). Композиційний принцип — традиційний. Портрет замкнений в овальну, дещо видовжену нішу, утворену високим ліпним бордюром-обрамленням, декорованим вінком та гірляндами з двох боків, що завершують композицію фасаду будинку. Протиставлення фронтального розвороту плечей і різко повернутої голови надає композиції деякої рухливості. Вираз обличчя суворо-величний, сповнений легкого смутку. Говорити про стилістику портрета Т. Шевченка важко, бо пізніші нашарування фарби нівелювали її особливості, що, однак, не виходять за рамки академічного трактування. І портрет, і мотиви декоративних ліпних прикрас — невід'ємної частини архітектурних фасадів кінця ХІХ — початку ХХ ст. дають можливість встановити час виконання композиції — 1912—1914 рр.²² Враховуючи

¹⁷ О памятник Шевченко // Южный край.— 1913.— 12 сентября.

¹⁸ Міністерство внутрішніх справ дозволило збір пожертвувань на пам'ятники М. Лисенку та Г. Квітці-Основ'яненку.

¹⁹ Див.: Каталог 2-й виставки Українського художественно-архітектурного отдела Харьковского литературно-художественного кружка.— Харьков, 1914.— С. 15.

²⁰ У книзі А. Німенка подано фото з проекту пам'ятника Т. Шевченку 1912 р. (с. 16).

²¹ Див.: *Губер С.* На виставке лит.-худож. кружка // Утро.— 1914.— 9 марта.

²² Автором статті «Ленінський план монументальної пропаганди на Україні» в Історії українського мистецтва (К., 1967, т. 5.— С. 42) І. Вроною цей бюст Т. Шевченка датується непереконливо 1920-м роком і приписується без будь-яких посилань невідомому (можливо неіснуючому) скульптору С. Дзюбі. Те, що стилістика портрета і взагалі композиція не вписується в 20-і роки, видно неозброєним оком. Та й в іменному покажчику (с. 445) немає ніяких біографічних даних цього скульптора,

унікальність портрета з погляду скульптурної іконографії образу Т. Шевченка в архітектурно-декоративній пластиці дореволюційного часу, бажано порушити питання про його реставрацію.

Подальший розвиток ідеї спорудження пам'ятника Т. Шевченку в Харкові був пов'язаний з радянським періодом. 24 лютого 1919 р. Тимчасовий робітничо-селянський уряд затвердив програму вшанування 105-ї річниці з дня народження Т. Г. Шевченка. Передбачалось видання біографії та деяких портретів поета, одноденної газети і художніх плакатів²³, а також оздоблення міста художніми таблицями та триумфальними арками²⁴. Крім того, було доручено Відділу Мистецтв оголосити конкурс на пам'ятник Т. Г. Шевченку. Ось деякі пункти з умов конкурсу²⁵: «1) Пам'ятник повинен відобразити особу батрацького народного поета Т. Шевченка та його значення для українського пролетаріату. В інших відношеннях тема цілком вільна; 2) Проект повинен бути представленим в скульптурі або рисунку; 3) Розмір пам'ятника в проекті — два арш. висоти... 6) Премії: перша — 15 тис. крб., друга — 7 тис. крб., третя — 3 тис. крб... 8) Премійовані проекти стають власністю УРСР... 10) Термін подачі проектів — 15 квітня 1919 р.»

Чи відбувся цей конкурс, даних немає. Відомо, що в тому ж році на Привокзальній площі Харкова був відкритий, але незабаром знятий, бюст Т. Шевченка роботи скульптора Б. Кратка, повідомлення про що є в пресі²⁶.

До вирішення питання про спорудження пам'ятника Т. Г. Шевченку повернулись тільки після громадянської війни в зв'язку з 60-річчям з дня смерті поета. Постановою Президії ВУЦВК від 26 лютого 1921 р. про святкування пам'яті Т. Г. Шевченка було затверджено серед інших заходів спорудження «у всіх губерніяльних і повітових місцях, а також великих селах пам'ятника Т. Шевченкові»²⁷.

Як же відгукнулася на цю постанову громадськість Харкова? За ініціативою Основ'яно-Холодногорського Райнаркому та Райнаросвіти при участі робітників Першого Державного машинобудівного заводу та місцевих культурно-освітніх закладів на площі перед Робітничим театром 1-го травня було споруджено тимчасовий пам'ятник Т. Г. Шевченку. Передбачалось у майбутньому його відлити в бронзі на машинобудівному заводі, якому було ухвалено присвоїти ім'я поета (нині це завод ім. Т. Г. Шевченка), а також перейменувати Основ'янську вулицю на вулицю Шевченка. Але в 1925 р. Основ'янська вулиця була названа Щедринською. Це обурило громадськість і службовець О. Харченко звернувся до редакції газети «Вісті» з проханням розв'язати це питання. Завдяки його листу ми й довідалися про пам'ятник Т. Шевченку²⁸. Проте, який він і хто його автор, у листі, на жаль, не говориться. Якщо взяти до уваги, що в цей час плідно працювала, звертаючись до образу Т. Шевченка, Е. Блох, то можна пов'язати виконаний тимчасовий пам'ятник з її авторством. О. Харченко з'ясовує причину назви вулиці, заводу і спорудження пам'ятника на честь поета. Вона, на його думку, полягала в тому, що Основ'янський робітничий район за своїм національним складом на 90% — українці й ім'я Шевченка вони зв'язували

за винятком інших ініціалів Дзюби — П. С. Така розбіжність на сторінках однієї книги дає право на серйозні сумніви щодо існування такого скульптора. Тим більше, що в «Словнику художників України» (К., 1973) імені цього художника немає. До речі, в революційні роки у Харкові працював скульптор П. В. Дзюбанов, ім'я якого в дореволюційний час ніде не згадувалось, але, напевно, потребує мистецтвознавчої розвідки.

²³ К годовщине Шевченко // Известия временного Рабоче-Крестьянского правительства Украины и Харьковского Совета Рабочих Депутатов, 1919, 25 февраля.

²⁴ Див.: ЦДАЖР, ф. 166, оп. 1, од. зб. 52, арк. 101.

²⁵ Див.: ЦДАЖР, ф. 166, оп. 1, од. зб. 52, арк. 138.

²⁶ За ленинським планом. Документи, матеріали, спогади. Упорядник Л. В. Владич. — К., 1969. — С. 36.

²⁷ Постанова Президії Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету про святкування пам'яті Т. Г. Шевченка // Вісті, 1921, 26 жовтня.

²⁸ Харківський міський державний архів, ф. Р-1, оп. 22, од. зб. 861, арк. 171.

в визвольним соціальним рухом²⁹. Відносно спорудження постійного пам'ятника, то «ідею цю робітники носять в душі і незабаром це питання буде поставлено на порядок денний»³⁰.

Чим закінчилась ця історія з пам'ятником, невідомо. Тим більше, що починаючи з 1925 р. активно обговорювалось питання про спорудження до 10-ої річниці Великого Жовтня пам'ятника Артему, на який був оголошений всесоюзний конкурс.

Але ідея створення пам'ятника Т. Шевченку не була забута і 1929 р. на засіданні Президії Харківського окрвиконкому було ухвалено спорудити пам'ятник: «Зважаючи на роллю столиці Харкова в національно-культурному будівництві і зосередження в ньому історичних пам'ятників революційних діячів української національної культури, вважати за потрібне на відзначення пам'яті Тараса Григоровича Шевченка, збудувати пам'ятника його імені в м. Харкові. Доручити Комітетові негайно ж опублікувати Всесоюзний конкурс на проект пам'ятника»³¹.

20 вересня 1929 р. на засіданні секретаріату Харківської Ради робітничих та червоноармійських депутатів XII скликання, присвяченому спорудженню пам'ятника Т. Г. Шевченку, було ухвалено: оголосити конкурс не пізніше десятого жовтня; скульптор має вкласти в пам'ятник основну ідею — Шевченко поет-революціонер, борець за національне і соціальне визволення України; за кращі проекти присудити чотири головних премії — п'ять, три, дві і одну тисячу карбованців, та чотири заохочувальні по 500 крб. кожна; затвердити місце для спорудження пам'ятника на площі Тевелева (нині площа Радянської України). На початку вересня було обрано інше місце — Гірка Науки (нині Університетська Гірка); включити до складу журі представників громадських, професійних організацій та спеціалістів України; для забезпечення пам'ятника кращим проектом замовити ще спеціальним художнім об'єднанням і видатним скульпторам СРСР; урочисто відкрити пам'ятник сьомого червня 1930 року³². Але, як відомо, відкриття пам'ятника Т. Шевченку передувало декілька конкурсів, на яких дістав схвалення проект пам'ятника роботи російського скульптора М. Манізера.

Задовго до його відкриття в плані реконструкції Харкова та його благоустрою (жовтень 1933 р.) мала місце думка про спорудження пам'ятника Т. Шевченкові в сквері, який вирішили розбити на місці Основ'янського базару³³. Можливо, він мав бути не таким масштабним³⁴, на відміну від пам'ятника Т. Шевченкові, який будували в той час за проектом М. Манізера в міському саду імені П. Постишева (нині парк ім. Т. Г. Шевченка), відкриття якого відбулося 24 березня 1935 року.

Цей пам'ятник завершив затяжний період пошуків вирішення образу великого українського поета. Зважаючи на наявність наукових праць про нього, ми не проводили мистецтвознавчого аналізу, а намагались розв'язати скромніші завдання — дослідити, по можливості, спорудження пам'ятника Т. Г. Шевченку в Харкові від самого початку. Запропонований матеріал, безперечно, повністю не вичерпує тієї теми.

А. С. ПІВНЕНКО

Харків

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Там же, ф. Р-1, оп. 22, од. зб. 1291, арк. 15.

³² Харківський міський державний архів, ф. Р-1, оп. 18, спр. 119, арк. 1-2.

³³ Там же, ф. Р-1, оп. 18, спр. 119, арк. 7.

³⁴ Задум так і не був здійснений.

Творчість Володимира Лупійчука дещо не вписується в коло тих стильових принципів, що на сьогодні стали традиційними для української народної скульптури, хоча стикається з ними окремими гранями. Проте вирізняється притаманними лише їй рисами.

Стиль — певна спільність засобів вираження, заснована на загальній єдності суспільно-історичного змісту. В скульптурі в різні часи (від найдавніших) варіювалося кілька статурно-стильових принципів, що з часом перетворювалися на канони. Співвідношення об'єму і пропорції народжували «важкі» та «легкі» стилі, а з ними — і певну естетику модулів, канонів, як от грецький канон Поліклета або римський канон Вітрувія.

Щодо цього українська народна скульптура має низку власних стильових ознак, певний естетичний модуль, який становить спільну «системну якість» творчості таких різних, художньо самостійних різьб'ярів-скульпторів та гончарів-скульпторів як П. Верна, А. Штепа, В. Свида, І. Орисик, С. Чайка, М. Міняйло, І. Гончар, О. Залізник, Г. Пошивайло, О. Селюченко, К. Нечипорук. Якщо узагальнено окреслити спільну «системну якість» їх творів, тобто виділити риси, що стосуються принципів традиційно-канонічної естетики української народної скульптури, то насамперед можна назвати її об'ємну повноту, округлість, композиційну компактність, міцну збитість важкуватих постатей, відсутність (здебільшого) легких витончених деталей або дрібних «документальних» подробиць, плавний перехід об'ємних пропорційних форм, насичених матеріальною вагою, в міру напружених та майже ніколи не досягаючих ефекту перенапруги.

Це типова селянська фольклорна скульптура, створювана руками, яким знайомий важкий підземний хід лемеха, що ріже землю на скиби. Тому, мабуть, народна скульптура більше тяжіє до тих матеріалів, які людина використовує у «побутовому» житті — глини та дерева і майже байдужа до каменю, що в землі є інородним тілом, та до металу, який застосовується для обробки дерева. Отже в образах цієї скульптури також передається опосередкований образ землі, її могутньої плоти, плавних вигинів та підвищень типового ландшафту, образ міцності та стійкості людини на землі. Найбільш яскраво і талановито все це виражають скульптурні композиції А. Штепи, Г. Пошивайла, М. Міняйла. Та й у роботах усіх згаданих майстрів воно виявлене в достатній мірі. В творах В. Лупійчука ці традиційні ознаки теж присутні, однак вже не як головні, а як певний генетичний субстрат. Наявність останнього в багатьох роботах скульптора набуває значення контексту, тоді як визначальні принципи багато в чому не узгоджуються з тим каноном, про який ішла мова вище. Тут стикаємося як з творчою своєрідністю майстра, його власним світобаченням, так і з фактом втілення ним давніх народних традицій. Однак не тих, що канонізувалися в скульптурних творах відомих народних майстрів, а інших — скоріше змістовно-світоглядного, а не матеріально-формального типу.

Варто порівняти скульптурні композиції В. Лупійчука і А. Штепи («Колядка», «Розстріл», «Пряля»), В. Свида («Іду в партизани», «На полонину»), щоб побачити їх внутрішню спорідненість у відчутті скульптурної форми, та зовсім інше її витлумачення в першого. При тому, що А. Штепа належить до майстрів «наївного» плану, а В. Свида досконало володіє професіональними художніми засобами, в їх композиціях є спільне тяжіння до компактності; перевага округлих форм, вертикально-горизонтальна рівновага в об'ємах постатей, від чого останні, що мають за сюжетом рухатися, діяти, подані в дещо статичній замкнутості в собі, ніби наповнені масою спокою і, отже, дія, набуваючи доцентрового спрямування у внутрішні сфери матеріалу, стає умовно-образним виявленням епічного змісту композицій. Тут, якщо вдатися до віддалених аналогій, маємо справу з статичним майолівським

скульптурним монументалізмом. Натомість у В. Лупійчука переважає динамічне і трепетне роденівське начало.

В. Лупійчук сповідає вертикальні доміанти в пропорціях. Коли ж композиція вирішується горизонтально («Та за ралом спотикатись...»), то виглядає надмірно подовженою, певною мірою набуває фризowego характеру, незвичайного для традиційної народної скульптури. Головне у В. Лупійчука — дія, рух, жест, порив. Скульптор прагне зображати героїв у стані внутрішньої напруги думок, душевних і фізичних сил, або в критичну мить найвищого прояву їх почуттів, емоцій, у визначальний героїчний та трагічний момент людського життя. Цим завданням підпорядкований принцип побудови сюжетних сцен та епізодів. Їх реалізації сприяють прийоми статуарного вирішення людських постатей, іконографічної персоніфікації та історичної типізації героїв. Цими ж завданнями продиктований індивідуально-авторський спосіб обробки матеріалу (дерева), його ритмо-динамічної активізації та орнаментально-декоративної гри, документальної деталізації, виділення історико-часових, національних, та місцево-етнічних прикмет. Зрештою, все те, що надає матеріальній скульптурній формі якості художнього образу. Це образ, в якому виражене авторське індивідуальне переживання історичного часу. Разом з тим в ньому виявлені загальні народотрадиційні критерії співвідношення уявного і реального, типового і конкретного в зображенні.

Однак, перш ніж визначити змістовні та художні властивості цього образу стосовно художніх та історичних реалій поезії великого Кобзаря, українського фольклору, розглянемо в порівняльному ракурсі принципи втілення шевченківської тематики у В. Лупійчука та в творчості інших народних скульпторів; коротко охарактеризуємо деякі психологічні критерії народного фольклорного сприйняття конкретних зображень людини, критерії, що становлять одне з відгалужень світоглядно-художньої традиційності.

В перші повоєнні роки відомий народний скульптор-різьбяр П. Верна створив композиції за творчістю Т. Г. Шевченка «Мені тринадцятий минало» та «Перебендя». Обидві позначені симетрією, акцентованим статичним узгодженням пропорцій, традиційною узагальнюючою обробкою поверхні. Остання, при наявності чіткої деталізації та відсутності різких переходів і контрастних стикань площин, досягає ефекту фактурно-об'ємної цілісності скульптур. «Перебендя» — епічний, велично-монументальний образ народного співця, сліпого кобзаря, який в історичних думках та піснях виражав народні настрої та сподівання, чие мистецтво в періоди численних лихоліть було духовною опорою народу. Однак, образ співця подається автором поза конкретним історичним часом. Це об'єктивно-епічний та узагальнено-типізований образ співця. «Нейтральний», спокійний, величний вираз обличчя, відсутність допоміжних деталей акцентують важливий якісний момент змісту — відокремленість образу від сучасності певною «епічною дистанцією» (М. Бахтін). Це типовий фольклорний образ, що об'єктивно належить як історичному минулому, так й історичному сучасному.

Інакше трактований образ народного співця в скульптурі В. Лупійчука «На могилі кобзар сидить і на кобзі грає» («Перебендя» Т. Г. Шевченка). Тут вже в самій назві — «На могилі...» — вказане місце, де відбувається дія. Кобзар В. Лупійчука сидить на могилі, на крутому пагорбі, вкритому довгою степовою травою, під кремезним хрестом. Бурхливі хвилі трави нагадують збиті й закручені вітром язички полум'я. Цей спіральний рух ніби підхоплений постаттю кобзаря з різко відкинutoю рукою, з виразно вирізьбленими зборками-зморшками на шароварах і сорочці, з міцною подовженою шиєю, «сліпим» гнівно-натхненним обличчям і волоссям, що як і трава, підхоплене і закручене вітром. Тут у стильовій виражальній мові скульптури присутній момент напруженого стрімкого руху вгору; образ кобзаря поєднаний з образами вітру і вогню. Лише важкий, дещо асиметричний хрест, непохитний, як пам'ять, стримує цей рух, вносячи у скульптуру певне епічне начало.



В. В. Лупійчук. Катерина.
Дерево, різьблення.



В. В. Лупійчук. Я різав все, що паном
звалось.
Дерево, різьблення.

Отже, у В. Лупійчука наявне прагнення уникнути фольклорно-епічної умовності образу народного співця. Натомість, подолавши просторово-часову історичну відстань між минулим і сучасним, подати цей образ в ситуаційно-подієвій вірогідності, «оживити», як один з ключевих народних образів, створених поетичним генієм Т. Г. Шевченка, і водночас, як цілком реальну особистість, зафіксовану в піднесеній миті найвищого духовного самовираження.

Ці властивості творчості В. Лупійчука стануть більш наочними, якщо порівняти його *Перебендю* з композицією «Кобзар» народного скульптора-різьб'яра М. Міняйла. Під могутнім дубом з кремезним округлим стовбуром та важкою компактною кроною сидить старий сліпий кобзар. Обіч нього: з одного боку — Т. Шевченко похилив голову у сумній задумі, з другого — хлопчик-поводир. Композиція симетрично завершена та вертикально-горизонтально врівноважена. Вона, як і мотивні композиції старовинних народних вишивок та розписів, заснована горизонтально на замкнутому тричастинному структурно-симетричному принципі з центральною фігурою (дуб і кобзар) і парно-симетричними боковими постатями (поет та хлопчик-поводир). До того ж, масивна основа, орнаментована дубовим листям, та важка крона дерева становлять вертикальну рівновагу двох матеріальних форм, які є початком і завершенням мотиву. Тут загальна замкнутість і симетрична врівноваженість знов-таки виводять скульптурний образ із сфери конкретного часу в якісну історико-часову сферу «епічної відстані». Як і у П. Верни, образ кобзаря тут умовно-узагальнений, типізований. Він містить у собі домінанту давніх скульптурних образів східнослов'янського язичництва. Тому у П. Верни та М. Міняйла кобзарі фактично не співають. Вони оточені щільним епічним мовчанням. Водночас у В. Лупійчука скульптура так вирішена композиційно та ритмічно-фактурно, що відчуваемо в ній звучання живого слова Т. Шевченка та голос співця-кобзаря. Це — історичний голос особливого поліфонічного звучання, яке увійшло в поетичний світ Т. Шевченка, відгомін якого присутній в багатьох творах В. Лупійчука з шевченківського циклу.

Колись автор даної статті чув як Григорій Тютюнник висловлювався про народний спів, зокрема кобзарський. Справжній народний спів, — говорив він, — в принципі не милозвучний — не від кларнету, а від органу, густий, порепаний, шкарубкий та пошерхлий, як долоні тих жінок-матерів, що всю осінь до зими працювали на буряках. А щодо кобзарського співу, то я більше вірю не налитим оперним голосам, якими



В. В. Лупійчук. Заспівали козаченьки пісні тій ночі. Дерево, різьблення.



В. В. Лупійчук. Козак та бандурист. Дерево, різьблення.

співають деякі з них, а «розбитому» трохи хрипкому, старечому голосу-колишнього кобзаря. В ньому є щось від щелестіння сухої осінньої трави при дорозі. Він мудріший на почуття. Таким його зробила історія та кобзарська дійсність: кобзарі на дорогах під дощами та холодними вітрами застужували свої голоси...¹. Таким голосом співає Перебендя В. Лупійчука. Скоріше, мабуть, виголошує один з тих гнівних речитативів про страждання або героїчне минуле народу, які ставали імпровізаційними компонентами багатьох українських історичних дум.

Якщо порівняти композицію П. Верни «Мені тринадцятий минало» та В. Лупійчука на цю тему, то знову бачимо принципово різні тлумачення скульптурного образу. У П. Верни малий Тарас зображений серед ягнят, розташованих парно-симетрично навколо нього. Отже — компактна збитість композиції і певна ситуаційна нейтральність образу, узагальненого, відстороненого від конкретної дії. У В. Лупійчука навпаки: композиція позбавлена формальної компактності, вівці, «як живі», пасуться окремою групою, Тарас зображений у дії — зосереджено щось пише або малює в зошиті. Отже — певна ілюстрована ситуаційна «натурність», «оживленість» скульптурного образу. Проте ці властивості становлять не лише індивідуальний стильовий принцип В. Лупійчука. Вони, як вже зазначалося, історично пов'язані опосередкованими внутрішніми зв'язками з давнім фольклорним сприйняттям зображень, зокрема портретних.

Українське селянське мистецтво в своїй традиційній основі не знало портретних зображень. Вони були чужі й незрозумілі общинному фольклорному середовищу. Щоправда, антропоморфні скульптурні статі здавна побутували серед хліборобів як обрядові атрибути. Це — «Масляниця», що проводилася повсюдно; широко розповсюджені «Морена», «Купала» або «Купайло»; Чернігівська лялька «Іван»; відомий на Поділлі та Поліссі «Колодій»; ляльки — «кукли» «Криниці» — слов'янські богині родючості; численні обереги з дерева та глини, які «охороняли» зерно, хату, садибу, дітей, худобу від злих сил, уособлювали померлих предків тощо. Ці зображення, родовід яких сягає найдавніших ранньоземлеробських часів, стали художньо-образною домінантою сучасної народної скульптури. Свідомо уникаючи питання про зображення на іконах, книжкових мініатюрах, у церковних розписах, лубочні

¹ Ці думки були висловлені відразу ж після одного з концертів фольклорної музики в Будинку літераторів.



В. В. Лупійчук. На могилі кобзарь сидить і на кобзі грає.
Дерево, різьблення.



В. В. Лупійчук. Мені здається, що се я...
Дерево, різьблення.

зображення та канонічні картини, як от «Козак Мамай», зазначимо, що портретні образи, тобто зображення приватних осіб або відомих історичних постатей, почали з'являтися на Україні приблизно (цей факт ще остаточно не з'ясований) наприкінці XV — на початку XVI ст. В народному середовищі сприйняття цього жанру набуло особливого фольклорного характеру, коли портрет розцінювався як сакралізований «живий», «оживлений» адекват конкретної людини. Такий давній «спосіб думання» зафіксований у народних лірично-побутових піснях, де йдеться про малярів (іноді не місцевих, а з «чужої сторони») та «готування портрету». В цих піснях, як зазначає В. Білецька, «відображення не розрізняється з оригіналом і розуміється здебільшого, як живе, як утворення другого оригіналу»².

Дівчина в пісні промовляє до милого, що коли б знала про розлуку з ним, «То я б собі була малярика найняла», «Личенько змалювала, брівоньки пером написала, кучері позавивала»³. Зауважимо, що тут перенесення функції дії (малювання) на дівчину (враження, що не «малярик» малює, а вона сама) суто фольклорного характеру, і отже, побутова деталь — найняти «малярика» — стала другорядною, допоміжною. Водночас головні функції зосереджуються в центральному персонажі — дівчині. Вона портрет милого «на бумазі звила, на стіні прибила» коло ліжка, щоб «...спати лягати з милим розмовляти», «Вночі проснуєш та й наговорюєш». У весільній пісні дівчина, яка має назавжди піти з рідної хати, благає батька зробити її портрет:

Звели мене та й намалювати
У сіночках та й на одвірочках,
У світлонці та й на кубочку,
Як сную голубочку.

Дівчина впевнена, що з цим портретом якась її жива частина залишиться в батьковій хаті:

Куди йтмеш та й на мене глянеш,
А з ким станеш, мене згадаєш...

² Білецька Віра. Мотив портретного зображення в українських піснях // Етнографічний вісник. Кн. 3.— К., 1928.— С. 138.

³ Тут і далі уривки з пісень взяті з вказаної праці В. Білецької.

Тобто глянеш не на портрет, а саме «на мене глянеш».
Інша пісня:

Ой там на горі
малювали малярі,
малювали, рисували
чорні брови мені

— Ой мати моя,
позич мені таліяра
викупити чорні брови
в молодого маляра

або малярі:

...Один пише на бомазі
Другий на китайці.
Ісписали змалювали
Дівці чорні брови.

Тут також — ототожнення портрету з живою людиною та фольклорний принцип заміни цілого його часткою — «чорні брови».

В. Білецька вважає, що таке ставлення до портрету, свідчить про залишки в свідомості народу елементів первісної магії, в якій «на послугі» було малярське мистецтво⁴. Можна уточнити, що таке ставлення є наслідком перенесення функцій обрядово-магічного зображення на портретне. Навіне «оживлення» портретів також становить архетип давніх уявлень про потойбічне життя предків, про їх періодичне повернення в цей світ.

Згадуючи померлу матір, дівчина говорить:

Буду я, моя матінко, малярів наймать,
Та буду свою матінку малювать.

Про «оживлені» портрети на скульптурні зображення на Україні (здебільшого в західній її частині) як атрибути чаклування, об'єкти матеріалізації потойбічних сил та відгомін «похоронного ритуалу вищих класів» писали К. Широцький, М. Сумцов, В. Гнатюк. З їх досліджень дізнаємося, що колись за домовиною несли портрет померлого, або на боці самої домовини писали портрет небіжчика, робили подібну до померлого воцану постать. Навіть мала місце заміна портрету живим образом, коли за труною йшов чоловік, схожий на небіжчика та в його одязі. Тому в давнину боялися писати портрети з живих людей. З них одягалося все «долічне» — одяг, руки, аксесуари. Обличчя ж дописувалося вже, коли людина вмирала.

Серед селян уявлення про портрет, як про «щось живе», заволодівши чим можна зробити шкоду оригіналові, зазначає В. Білецька, зберігалось досить довгий час. Тому на селі з підозрою ставилися і до фотографування. Фотографічне зображення, як вважалося, може змінити людину, забрати її душу⁵. Ці досить стійкі уявлення про портретне зображення людини, як її «оживлення» (не лише символічне, а й матеріально-фізичне), коли той, хто зображає, одержує владу над зображеним, походять від родових стадіально-рівневих космологічних уявлень, поширених серед багатьох народів. Фантастичне сприйняття зображень як живих адекватів, які робляться з метою спілкування з об'єктом у його відсутність (більшість «портретних» пісень саме цьому присвячена) або повернення померлої людини, принаймні якоїсь її частини, з потойбічного світу (сюди також вплітається елемент викупу: «викуплю чорні брови...» як захисної дії), успадковане від принципів родових відносин з їх міфологічним мисленням. «Коли таке мислення прагне зрозуміти навколишню природу, то родові відносини одушевлених істот прямо переносяться на весь навколишній світ, так що весь світ начебто є величезною родовою общиною»⁶. Серед ознак такого мислення, яке в рудиментах і понині зберігається в народному середовищі, одним з найсуттєвих є поняття «міфологічного часу» (О. Ф. Лосев), фантастичне

⁴ Там же.— С. 140.

⁵ Там же.— С. 143; щодо цієї теми також див.: Корольчевский Д. А. Народное предубеждение против портрета. Волшебное значение маски.— СПб., 1892.

⁶ Лосев А. Ф. Античная философия истории.— М., 1977 — С. 31.

для сучасної людини узагальнено-родове сприйняття часу як живої істоти.

Значимо, що в українських народних піснях час (минулі роки) «персоніфікується» у подвійному образі ріки (Дунаю) і квітки, яка пливе за течією, або зображується у вигляді живих істот (років), що ситуаційно матеріалізуються на мості (калиновому, буковому тощо) і які можна наздогнати. Отже, фольклорне «оживлення» портретних зображень становить пізніші залишкові фактори «міфологічного часу». На зображення конкретної людини механічно переносилися функції божества з народного язичеського пантеону, тобто зображення фольклоризувалося. Цими ж закономірностями можна пояснити виготовлені зображень (скульптурних) конкретних людей для чаклунських маніпуляцій з метою завдання шкоди оригіналам. За В. Гнатюком, цей обряд був поширений на західних землях України ще на початку ХХ ст. «Беруть віск, житній хліб або глину та виліплюють з них фігурку на подобу тієї особи, до якої чують злість і ненависть»⁷. Аналогічні дії мали місце в античному Римі, в західноєвропейських країнах епохи середньовіччя та пізніших часів, що зафіксовано у численних документах, піснях, легендах. Фактор фольклорного «оживлення» портретних зображень міцно увійшов у народну свідомість ще й через численні варіанти «схоластичної» легенди «Про благочестивого живописця»⁸, у змісті якої (українські варіанти) простежується християнсько-язичеський дуалізм народного сприйняття віри. В різних варіантах цієї легенди (західноєвропейських середньовічних та українських) портретні зображення, всупереч законам часу, матеріалізуються і діють як живі істоти в реальному просторі.

Мета цього екскурсу — глибше зрозуміти творчість В. Лупійчука, бодай гіпотетично намітити витоки її фольклорної традиційності, в якій момент «оживлення» становить одну з досить виразних рис. Особливо це стосується окремих образів, узятих з поетичного світу Т. Шевченка, які подаються не в позачасовому, узагальненому вигляді, а набувають конкретно-ситуаційної матеріалізації, сприймаються «як живі» і цим вражають глядачів, хвилюють їх. Однак те, що в давнину сакралізувалося народною уявою, в творчості сучасного народного скульптора набуває художньо-естетичного значення. Отже, в його творах історична, поетична та фольклорна дійсність минулого постає перед нами в емоційно-піднесеному історико-романтичному або історико-трагічному освітленні.

Протягом останнього часу можемо відзначити два помітних явища в образотворчій шевченкіані: серія ліногравюр Івана Матіяша (народився під Львовом, нині живе в Ленінграді)⁹ та скульптурна серія В. Лупійчука. Якщо І. Матіяш з невичерпного поетичного та філософського світу великого Кобзаря прагне відтворити мотиви фольклорно-символічної буттєвості, то В. Лупійчук насамперед звертається до історико-подієвих реалій цього світу, що надає творам характеру певної ілюстративності. Однак остання не тільки не приховується автором, а навіть підкреслюється: назвами творів служать строфи, цілі уривки з поезій Т. Шевченка. В цьому — один з факторів «оживлюючої» естетики В. Лупійчука, який, поєднуючи скульптурні образи з конкретним текстовим матеріалом, акцентує їх ситуаційну активність (трагічну, ліричну, героїко-монументальну) і свідомо уникає зображення їх у стані узагальнено-статичної, підсумкової замкнутості. Цей прийом продикуваний насамперед циклічним характером творчості майстра, коли кожна окрема композиція має сприйматися не як закінчене ціле, а як певна його частина, яким є історично осмислений нашим сучасником світ шев-

⁷ Гнатюк Володимир. Людські фігурки з воску // Записки наукового товариства ім. Шевченка. Том СХХVIII.— Львів, 1919.— С. 212.

⁸ Див.: Сумцов Н. Ф. Легенда о благочестивом живописце // Киевская старина, 1894, № 10.— С. 20—24.

⁹ Див.: Найден О. С. Шевченківський цикл гравюр Івана Матіяша // Нар. творчість та етнографія.— 1987.— № 5.— С. 89—91.

ченкової поезії. Скульптури, об'єднані живим звучанням шевченкового слова, змістовно доповнюють одна одну, діалогічно спілкуються між собою та з глядачем. У цьому народні традиції сакрально-комунікативного сприйняття портретних зображень дістають нове якісне втілення, стають художнім фактом сучасної дійсності.

Якщо полишити нашу упередженість до термінологічних категорій, то творчість В. Лупійчука можна визначити як таку, що має неофольклорний характер, тобто по-новому осмислює зображальні фольклорні традиції і, поєднуючи їх з елементами професіонального образотворчого реалізму, висловлює індивідуально-авторське ставлення до історичних подій, творчості великого Кобзаря. В цьому — один з шляхів продуктивного розвитку національно-народних традицій у наш час. Ілюстративність скульптурних образів В. Лупійчука — в їх активній просторовій дієвості. Двічі зображуючи Катерину — улюблений жіночий образ Т. Шевченка, В. Лупійчук обидва рази відтворює кульмінаційні події в її трагічному житті: підступну зраду коханця («Та шпорами коня в боки: чого утікаєш?») і відчай самотньої жінки з немовлям у засміженому полі (Свище полем завірюха; Іде Катерина...»). Портретні зображення Т. Шевченка знов-таки пов'язані з кульмінаційними фактами біографії Кобзаря: героїчним стражданням за долю скривдженого народу («Караюсь, мучуся... але не каюсь!») та підсумковою оцінкою прожитого життя («Ми не лукавили з тобою, Ми просто йшли; У нас нема зерна неправди за собою!»). Однак зміст цих творів не вичерпується лише їх ілюстративним номіналом. Автор, наш сучасник, вкладає в нього елемент загальнолюдської буттєвості і цим самим наближає скульптурні образи до сучасності з її болючими проблемами добра і зла, правди і неправди, людяності та антилюдських звіриних інстинктів. Це стосується і таких творів В. Лупійчука як «Нічого кращого немає...», «На панщині пшеницю жала», «Мені здається, що се я, Що це ж та молодість моя», «Виглянуло над Чигрином сонце із-за хмари...», «Споконвіку Прометей там орел карає», «За тином слухала Ярина...»

Сильне враження справляють скульптури В. Лупійчука, присвячені оспіваній Т. Шевченком історичній темі козацького руху на Україні. Створюючи загалом героїко-романтичні образи козаків, В. Лупійчук уникає, однак, їх поверхової ідеалізації та бурлескно-етнографічної стилізації. Козаки в нього — суворі, гнівні, часом страшні в своїй люті до ворогів, часом лірично-сумні — справжні лицарі народної віри та людської правди, захисники батьківської землі від загарбників та поневолювачів. Водночас у козацькій темі одержав найкраще вираження народний сакрально-комунікативний принцип портретного «оживлення». Тут навіть є образ козака з могили («І на спис похилився, Став на самій могилі»), поданий у портретному, підкреслено «живому» вигляді з усіма аксесуарами одягу та зброї. В «живій» ситуаційній активності постають образи козаків у таких творах, як «Отакий то наш отаман...», «Гамалія по Скутарі по пеклу гуляє», «Та іноді старий козак...», «Я різав все, що паном звалось». Підсумковим щодо козацької тематики Т. Г. Шевченка є триптих В. Лупійчука «Заспівали козаченьки пісню тієї ночі», де принцип «оживлення» майстерно поєднаний з умовно-узагальнюючою традиційністю народної скульптури і, отже, народжується велично-епічний, достеменно шевченківський образ-символ гордих та мужніх воїнів.

У творчості В. Лупійчука значне навантаження несе обробка поверхні скульптур. Вона змінюється залежно від змісту твору та характеру його образності. Проте є певні постійні прийоми, що виявляють почерк саме цього майстра. Основний з них — майже штрихова, графічна обробка поверхні дерева, що дозволяє авторові при необхідності посилювати елемент візуальної вірогідності образів та своєрідно використовувати в окремих композиціях пейзажні мотиви. Скульптор робить це тактовно, майже ніколи не втрачаючи почуття міри. У таких скульптурах як «Свище полем завірюха; Іде Катерина», «На могилі Кобзар сидить...», «Мені тринадцятий минало...», «Споконвіку Прометей

там орел карає...», «Мені здається, що се я...» відчуття краєвиду, стану навколишньої природи має образне значення, активізує ситуаційне «оживлення» персонажів. Однак найяскравіше втілення «пейзажне» начало дістає у творах фольклорно-ліричного характеру. Це триптих «Вечір на Івана Купала» (частини «Біля річки» та «Біля ватри»), де визначальним є образ пишного розквіту «язичеської» природи середини літа, і композиція «Лукаш і Мавка» (за Лесею Українкою), де мелодія Лукашевої сопілки звучить в таємничій гушавині поліських лісів.

В. Лупійчук залежно від образного завдання створюваної скульптури в одних випадках виявляє природні властивості дерева як матеріалу, в інших — підпорядковує його своєму задумові.

Володимир Лупійчук — народний майстер, художник із власним творчим сприйняттям і філософським осмисленням історичної дійсності в минулому та сучасному аспектах. Його шевченкіана — помітне явище в сучасній українській художній культурі.

О. С. НАЙДЕН

Київ



Перед сінокосом.
Етнографічний колектив з с. Кривопілля Верховинського р-ну
Івано-Франківської обл.
Фото. 1987.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОВУТУ

ВИЗНАЧНИЙ ДІЯЧ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (До 150-річчя з дня народження П. П. Чубинського)

В сузір'ї славних імен діячів народознавчої науки на Україні зіркою першої величини сяє ім'я Павла Платоновича Чубинського — палкого ентузіаста і активного організатора вивчення культури трудового народу, визначного фольклориста, етнографа, статистика і поета. Важливий внесок зробив П. Чубинський і в справу збирання та вивчення фольклору, традиційно-побутової культури, господарського життя російської Півночі.

Павло Платонович Чубинський народився 27 січня 1839 року на хуторі біля м. Борисполя Переяславського повіту Полтавської губернії (нині — Київської області) в небагатій дворянській родині. Навчався в 2-й Київській гімназії. У 1861 році закінчує (із ступенем кандидата по юридичному факультету) Петербурзький університет і повертається на Україну. Переймаючись ідеями визвольного руху, який тоді активно розгортається в країні, П. Чубинський захоплюється вивченням життя і побуту народу, співробітничав в українських виданнях (таких, як журнал «Основа», «Киевские губернские ведомости», «Черниговский листок» та ін.), друкує на їх сторінках нариси й дописи етнографічно-краєзнавчого характеру, пробує свої сили як поет.

Ще на студентській лаві П. Чубинський виявляв інтерес до звичаєвого права на Україні. У подальшому цей інтерес дедалі поглиблювався й міцнів. На сторінках «Киевских губернских ведомостей» (1862 р.) він виступив зі спеціальною методичною розробкою — «Програма для изучения народных юридических обычаев». А дещо раніше на сторінках «Черниговского листка» (1861, № 8) П. Чубинський опублікував статтю «Несколько слов об обычае и о значении сказок, пословиц и песен для криминалиста», де знайшли виразне відбиття погляди автора на фольклор як цінне джерело вивчення конкретного, повсякденного життя народу. Подібні ж думки (погляд на фольклор як важливе пізнавальне джерело, визнання необхідності точної фіксації його, підкреслення також важливості відзначення особистого ставлення оповідача, співака до відображуваних у творі подій, необхідність виявлення конкретних фактів, покладених в основу твору і т. ін.), висловлював П. Чубинський також в своїй статті, опублікованій в журналі «Основа» (1861, кн. 10). Наслідком усіх цих зацікавлень була поява важливої, побудованої на українському етнографічному матеріалі, праці, яка, щоправда, була опублікована пізніше, — «Очерк народных юридических обычаев и понятий в Малороссии» (СПб., 1869).

Повернувшись на Україну, П. Чубинський цілком поринув у вир громадського життя, відверто виявляв співчуття й симпатії до знедоленого селянства, яке і в пореформені роки потерпало від утисків та сваволі помещиків, закликав селян до активної боротьби за кращу долю. Своєю бунтівливою вдачею, волелюбними настроями та революційними

висловлюваннями П. Чубинський незабаром накликав на себе гнів місцевого поміщика, вірного царського сатрапа Ф. Ф. Трепова. Це спричинилось до того, що в 1862 році П. Чубинський без суду й слідства, без пояснення причин був висланий в адміністративному порядку до Архангельської губернії,— в повітове місто Пінегу, віддалене від губернського міста за 200 км.

Становище П. Чубинського як політичного засланця з самого початку полегшилось тим, що губернатором у м. Архангельську був тоді демократично настроений урядовець М. І. Арандаренко, який раніше працював у Полтаві і був особисто знайомий з родиною Чубинських. П. Чубинський був призначений на посаду судового слідчого м. Пінеги і всього повіту, проте за ним було встановлено таємний нагляд поліції «по внеслужебним действиям»¹.

У жовтні 1863 року новий архангельський губернатор М. М. Гартінг переводить П. Чубинського (не без впливу свого попередника) до губернського міста на посаду секретаря статистичного комітету, а згодом — наступного року — призначає його ще й чиновником особливих доручень. Усе це значно полегшувало становище П. Чубинського як політичного засланця, забезпечувало йому можливість безперешкодного пересування у межах широкого регіону і встановлення контактів з культурними діячами цього краю. Ще перебуваючи в м. Пінезі, він зустрівся й заприятелював з висланим із Полтави істориком О. І. Строїніним². Пізніше П. Чубинський також близько сходитьсь з харків'янином, українським етнографом П. С. Єфименком та його дружиною, пізніше — відомим українським істориком О. Я. Єфименко. До речі, П. Єфименко підготував на той час великий збірник «Народні юридичні звичаї Архангельської губернії», використавши при цьому й ряд спостережень П. Чубинського в галузі звичаєвого права на Україні. П. Чубинський взяв активну участь у сприянні друку цієї праці П. Єфименка, а пізніше опублікував на неї окрему рецензію³.

П. П. Чубинський і сам тоді — як секретар статистичного комітету, а згодом — і редактор «Архангельських губернських ведомостей» та начальник газетного столу (була й така посада в губернському відомстві), — реалізуючи свої давні нахили, активно включився в історико-краєзнавчу роботу і надихав на цю справу багатьох інших людей, які оточували його. Цьому в немалій мірі сприяла й особиста палка вдача П. Чубинського як самовідданого етнографа-краєзнавця. Один з його сучасників згадував про П. Чубинського, зокрема, в роки його перебування на Півночі, як про «людину високоталановиту, різнобічно освічену, енергійну, привітну, красномовну і з напрямком за своїм переконанням у вищій мірі чесним»; він справляв на людей, що «стикалися з ним, зачаровуюче враження, наслідком чого, звичайно, бувало те, що люди з задатком доброї волі й чесною праці віддавалися йому цілковито»⁴.

Самовіддана праця П. Чубинського в ділянці вивчення етнографії й статистики російської Півночі звернула на себе увагу багатьох наукових товариств. Саме в цей час він був обраний членом-кореспондентом Московського товариства сільського господарства, членом-співробітником Вільного економічного товариства, а пізніше — членом-співробітником Російського географічного товариства, дійсним членом Товариства аматорів природознавства, антропології та етнографії при Московському університеті. У цей час П. Чубинському була присуджена Російським географічним товариством перша Срібна медаль «на визнання особливої вдячності за корисні його праці, повідомлені товариству»⁵.

¹ Киевская старина.— 1903.— № 7—8.— С. 230.

² Див.: Ротач П. Літературна Полтавщина.— Архів України.— 1970.— № 5.— С. 102.

³ Куницкий А. С. Украинский этнограф Павел Платонович Чубинский (1839—1884).— Сов. этнография.— 1956.— № 1.— С. 78.

⁴ Киевская старина.— 1903.— № 7—8.— С. 234.

⁵ Киевская старина.— 1884.— № 2.— С. 344.

Обсяг етнографічно-статистичної роботи, проведеної П. Чубинським у роки заслання на російській Півночі, справді вражаючий. Одноденний перепис населення м. Архангельська 22 грудня 1863 року з ґрунтовними статистичними висновками, вивчення соляного, рибного промислу, хліборобства, льонарства, торгівлі поморів з норвезьким населенням, обробка щетини, смококурний промисел, звичаєве право, завдання і шляхи поширення освіти серед місцевого населення — усе це лише частина тієї величезної краєзнавчої роботи, що її провів тоді П. Чубинський на Півночі⁶. Чималий внесок зробив він у той час і у вивчення матеріальної культури, побуту, фольклору карельського народу⁷.

1865 року відзначалось 100-річчя з дня народження М. В. Ломоносова. Бурхливу діяльність у справі організації й проведення цього свята на батьківщині славетного вченого розгорнув і П. Чубинський. За його активною участю в селі Курострівка Холмогорського повіту Архангельської губернії було відкрито Ломоносовську школу і порушено клопотання про встановлення Ломоносовської премії в архангельській гімназії⁸.

Перебуваючи на службі в адміністрації Архангельської губернії, П. Чубинський одержав (з дозволу міністра внутрішніх справ) пропозицію Російського географічного товариства і Вільного економічного товариства обстежити стан хлібної торгівлі й продуктивності цієї галузі господарства у Північно-Двінському басейні. З цією метою П. Чубинський обстежив (з квітня по жовтень 1867 р.) сім російських губерній (Архангельську, Вологодську, Олонецьку, Новгородську, Костромську, В'ятську й Пермську), внаслідок чого знову було зібрано величезний і цінний фактичний матеріал. Це ще більш посилило репутацію П. Чубинського як «досвідченого, ділового й старанного дослідника в царині статистики й етнографії»⁹.

Важливе значення діяльності П. Чубинського на Півночі у роки його заслання неодноразово відзначалось і його сучасниками, й дослідниками пізнішого часу. Та й сам П. Чубинський цілком усвідомлював вагу своїх праць для загальноросійської науки. В одному з своїх листів він зазначив: «Сім років я трудився на півночі для російської науки... Я працював на півночі невтомно і довів мою любов російському народові»¹⁰.

Будучи силоміць відірваним від рідного краю, учений, проте, постійно линув думкою до нього; усвідомлюючи своє підневільне становище політичного засланиця, він усім серцем поривався на Україну. В одному з віршів Чубинського, написаному в перші роки заслання (вірш «На Різдво»), знаходимо такі хвилюючі, зворушливі рядки, пройняті



М. М. Маловський.
Портрет П. П. Чубинського.
Туш, перо. Київ, 1987.

⁶ Киевская старина.— 1884.— № 5.— С. 138—142.

⁷ Див.: Разумова А. П. Из истории русской фольклористики: П. Н. Рыбников, П. С. Ефименко.— М.-Л., 1954.— С. 98—100.

⁸ Разумова А. П., цитов. праця.— С. 100.

⁹ Киевская старина.— 1884.— № 2.— С. 344—345.

¹⁰ Там же.— С. 349.

невимовною тугою автора за батьківщиною, яку він ніжно, з синівною любов'ю називає «ненька», «матуся» (вірш має підзаголовок: «До матусі»):

З-над Білого моря З далекого краю, Тобі, моя ненько, Привіт засялаю.	Весела і люба Рідненька хатина, Привітна і мила Далека Україна.
Ой тяжко, ой важко Сей день проводити Далеко від роду, Від рідної хати.	Та — горенько тяжке — Я волі не маю І думою тільки До дому витаю ¹¹ .

Про те, що П. Чубинський, перебуваючи на засланні, ні на хвилину не забував свого рідного краю, з нетерпінням чекав повернення на батьківщину, свідчать також спогади його сучасників, котрі близько стикалися з ним у той час. «Як справжній син України, відірваний від неї, — писав один з них, — П. П. Чубинський палко любив свою батьківщину, говорив про неї з захватом і з захопленням; вдома, поза службою, його часто можна було бачити в малоросійському вбранні»¹².

Нарешті довгожданий день звільнення настав. У березні 1869 р. П. Чубинський вийшов у відставку. Йому було дозволено проживати як у столицях, так і в південно-західному краї. В січні 1870 р. П. Чубинський був нагороджений Російським географічним товариством другою Срібною медаллю за уже згадуване дослідження «Очерк народных юридических обычаев и понятий по гражданскому праву в Малороссии», що було виконане автором ще в студентські роки як дисертація для одержання кандидатського ступеня.

Ще на початку 60-х років Російське географічне товариство мало намір провести широку експедицію в південно-західні губернії для збирання статистичних і етнографічних матеріалів. Проте у зв'язку з повстанням у Польщі (1863 р.) та через брак належного керівника, який би міг упоратись із таким важливим завданням, цим планам тоді не судилося здійснитись. Тепер, з поверненням 1869 року П. Чубинського на Україну, створились реальні можливості для практичного здійснення цих планів.

За завданням Російського географічного товариства П. Чубинський розгорнув активну організаторську роботу: склав і розповсюдив спеціальну широку програму для збирання різноманітного матеріалу з сфери традиційно-побутової культури, збудив інтерес широкої громадськості, залучив багатьох місцевих краєзнавців до цієї роботи. Активно допомагали їй відомі культурні діячі — учені, письменники, композитори.

Основну увагу Чубинський зосередив на вивченні культури основного етносу українських губерній — Київської, Подільської та Волинської, а також місць розселення українців на інших територіях: у білоруському Поліссі, Підляшші, на Холмщині, в Сідлецькій та Гродненській губерніях. Розширюючи межі обстежуваної території, П. Чубинський додатково охопив також частину Полтавської губернії й Бессарабії.

Упродовж двох років (1869—1870) П. Чубинський здійснив три експедиційні поїздки, обстеживши при цьому кілька сот населених пунктів (сіл, хуторів, містечок та міст) 54 повітів південно-західного краю¹³, а всього одержав різними шляхами цікавий етнографічно-статистичний матеріал з понад 70 повітів¹⁴.

Наслідком цієї експедиції була поява величезної (аж у семи томах!), фактично першої у вітчизняній науці серед видань подібного

¹¹ Сопілка Павлуся.— К., В типографіи губернского управления, 1871.— С. 18—19.

¹² Киевская старина.— 1903.— № 7—8.— С. 239.

¹³ Куницький А. С. Цитов. стаття.— С. 79.

¹⁴ Див.: Указатель к материалам, собранным г. Чубинским в «Трудах этнографическо-статистической экспедиции...». Составлен Чеславом Багенским.— Казань, 1900.— С. XV—XVII.

роду праці — «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (СПб., 1872—1878), яка була надзвичайно високо оцінена у вітчизняній та європейській науці й принесла заслужену славу П. Чубинському. Це широке, ґрунтовне видання докорінним чином зміцнило й піднесло авторитет української етнографічної науки¹⁵.

Винятковість цієї семитомної праці як значної події у вітчизняному народознавстві впала в око багатьом сучасникам Чубинського. Так, відомий вчений-славіст І. І. Срезневський відзначав, що даний збірник як за багатством фактичного матеріалу, так і з «суто зовнішнього погляду», у порівнянні з іншими «збірниками різного роду, що стосуються цього ж краю, повинен посісти перше місце»¹⁶. Ще більш захоплену оцінку «Трудов...» П. Чубинського дав О. М. Веселовський: «Перед такою величезною роботою, що відкрила науці силу-силенну нових даних, руки критика повинні б опуститись соромливо»¹⁷.

Таку ж високу оцінку праці П. Чубинського дали й інші вчені у пізніший час. Так, М. Ф. Сумцов уже в 1914 р. відзначив: «Труды» Чубинського... як були раніше, так і нині залишаються найбільш капітальним здобутком української етнографії, закріплюючи тим самим за П. П. Чубинським велику славу гідного сина свого народу, людини з чистим, благородним серцем і з великими історичними заслугами»¹⁸.

Значною мірою пророчими, досить промовистими були слова видатного українського вченого Ф. К. Вовка: «Слід, залишений ним (П. Чубинським.— І. Б.) в етнографії України, такий великий, заслуги його такі значні, що їх вистачило б і на кількох професійних учених. До нашого часу, тобто більше як через 30 літ, його збірник містить величезний, досі майже не опрацьований і не використаний наукою матеріал, якого вистачить ще досить надовго»¹⁹.

Визнаючи великі заслуги Чубинського перед вітчизняним народознавством, Російське географічне товариство ще в 1873 року нагородило його Золотою медаллю, за «ті невсипущі труди, котрим російська наука зобов'язана зібранням величезного матеріалу для вивчення побуту, юридичних звичаїв та народного життя південно-західного краю»²⁰. Згодом (1875 р.) Золоту медаль було присуджено Чубинському і на міжнародному конгресі в Парижі. А пізніше (у 1879 р.) за поданням Петербурзької Академії наук плідна діяльність П. Чубинського була відзначена також Уваровською премією²¹.

Проведена Чубинським етнографічно-статистична експедиція на Правобережній Україні фактично підготувала твердий ґрунт для створення у Києві окремого Південно-Західного відділу Російського географічного товариства (ця ідея ще раніше виношувалась у середовищі прогресивних вітчизняних вчених). В 1873 році за активною участю П. Чубинського такий осередок і справді був відкритий. Душею цього відділу, його фактичним керівником став П. Чубинський. І хоч цей осередок проіснував недовго (в умовах нового наступу самодержавства на український визвольний рух його було в 1876 р. закрито), він згуртував навколо себе багатьох прогресивних учених, письменників, культурних діячів, здійснив ряд цінних фольклорних і етнографічних видань, вписав світлу, важливу сторінку в історію української етнографії на досить складному етапі її розвитку²².

¹⁵ Ширше про експедицію, очолювану П. Чубинським, див., напр.: *О. Куницький, К. Чубинська*. Перша етнографічна експедиція на Правобережну Україну // НТЕ.— 1971, № 6.— С. 66—70.

¹⁶ Отчет о двадцать втором присуждении наград графа Уварова.— СПб., 1880.— С. 162.

¹⁷ Там же.— С. 169.

¹⁸ Памяти П. П. Чубинского (1839—1884). Сборник статей. Издание журнала «Украинская жизнь».— М., 1914.— С. 3.

¹⁹ Там же.— С. 29.

²⁰ Куницький А. С. Цитов. стаття.— С. 80.

²¹ Там же.

²² Ширше див.: *Кравець О. М.* Південно-Західний відділ Російського географічного товариства // НТЕ.— 1973, № 2.— С. 60—66. Див. також: *Савченко Ф.* Заборона українства 1876 р.— Харків-Київ, 1930.

Після закриття відділу Чубинський, зацьковуваний реакціонерами, не міг продовжувати на Україні свою улюблену роботу, якій віддав кращі роки свого життя, і був змушений переїхати до Петербурга, де зайняв досить скромну посаду діловода в міністерстві шляхів сполучення, поєднуючи основну роботу із завершенням видання своїх «Трудов». Згодом Чубинський занедужав. Деякий час проживав у Петербурзі, а потім переїхав на Україну. Помер П. П. Чубинський 26 січня 1884 року.

Основний внесок Чубинського в українську народознавчу науку — це передусім зібраний і опублікований ним величезний фактичний матеріал. Проте чимале значення мають численні спостереження та висновки вченого в різноманітних ділянках традиційно-побутової культури народу²³. Помітний внесок зробив Чубинський у вивчення звичаєвого права на Україні²⁴. Необхідно підкреслити чітко усвідомлюване, глибоко патріотичне спрямування діяльності П. Чубинського та його однодумців, прогресивних учених-народознавців України й Росії. Як слушно відзначають радянські вчені, «створені Чубинським і його колегами в дуже важких умовах самодержавного гніту й переслідування з боку реакції наукові праці є гідним пам'ятником їх самовідданої праці для вітчизняної науки й культури. Вихід у світ семи томів етнографічних матеріалів «Трудов» експедиції, як і інших праць Південно-Західного відділу, був відчутним ударом по русифікаторській політиці самодержавства і показав усьому світу, що український народ є сформованою нацією, яка має багату духовну культуру»²⁵.

Відзначення 150-річчя з дня народження видатного українського етнографа П. П. Чубинського — добра нагода для нового, глибокого осмислення його наукової спадщини у повному її обсязі й багатогранності. Пильне, глибоке вивчення внеску цього славнозвісного вченого в скарбницю національної культури, правдиве висвітлення його яскравого, подвижницького життя, патріотичної діяльності — важливе завдання сучасної народознавчої науки.

І. П. БЕРЕЗОВСЬКИЙ

Київ

²³ Куницький А. С. Цитов. стаття.— С. 78—84.

²⁴ Див.: Лебединский И. В. Павел Платонович Чубинский и его труды по обычному праву // Памяти П. П. Чубинского (1839—1884).— М., 1914.— С. 4—8.

²⁵ Куницький А., Чубинская Е. К столетию первой экспедиции Русского географического общества на Украину.— Изв. Всесоюзн. геогр. о-ва, т. 10, 1971, № 2.— С. 159.

ГНАТ ХОТКЕВИЧ — ТЕОРЕТИК І ПРАКТИК КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Кобзарська діяльність Гната Хоткевича (31.XII. 1877—8. X. 1938) була надзвичайно багатогранною і перспективною. «Я дав цілу нову галузь мистецтва — кобзарське мистецтво. Я підвів під нього науковий фундамент...»¹ — цими словами Хоткевич узагальнив результати своєї праці, яка розпочалася ще у роки, коли учнем Харківського реального училища (1887—1894), а потім студентом Харківського технологічного інституту (1894—1900) він систематично збирав, записував та вивчав музичний фольклор Харківщини, Полтавщини і Чернігівщини. XII археологічний з'їзд (Харків, 15—27 серпня 1902 р.) став особливо важливим моментом у житті молодого Хоткевича. На цей час він вже був відомий у Харкові не тільки як письменник і організатор Робітничого театру, але і як концертуючий бандурист і художній керівник етнографічних пісенних та інструментальних колективів. Підготовчий Комі-

¹ Центральний державний історичний архів УРСР у Львові.— Ф. 688, оп. 1, спр. 305, с. 21.

тет археологічного з'їзду під головуванням Д. І. Багалія² розробив програму збирання відомостей про кобзарів і лірників Лівобережної України³, а організацію кобзарського концерту, який був приурочений до з'їзду, доручив Г. Хоткевичу. У процесі підготовки до з'їзду Г. Хоткевич зібрав великий матеріал про народну музичну культуру Слобожанщини⁴, провів численні репетиції з кобзарями і лірниками Харківської, Полтавської та Чернігівської губерній.

На основі зібраних у процесі підготовки матеріалів проф. М. Ф. Сумцов виступив на з'їзді з завіткою про кобзарів і лірників Харківської губернії, В. В. Іванов — з повідомленням «Артилі незрячих, їх організація та сучасне становище», а Г. М. Хоткевич — з доповіддю «Дещо про українських бандуристів та лірників» і великим (у 3-х виділеннях) етнографічним концертом⁵. «Громом прогрімів цей вечір по Україні і приніс з собою багато наслідків. Це був початок нової ери в житті кобзарів...», — так згодом писав Хоткевич про події 1902 року⁶. Позитивні відгуки на кобзарський концерт і виступ Хоткевича надрукувала преса⁷. Завдяки клопотанням Ради з'їзду перед міністром внутрішніх справ про підтримку незрячих кобзарів дещо поліпшилося їх становище. Г. Хоткевич з цього приводу відзначив: «... загальне покращення умов кобзарського промислу сталося як результат самого виступу кобзарів... — А головне — це просто вже дихав 1905 рік»⁸.

Попередня робота Г. Хоткевича по підготовці наукової доповіді і концертного виступу на з'їзді мала комплексний характер. Значною мірою вона базувалася на чіткій науковій системі поглядів на кобзарське мистецтво і шляхи його вивчення. Уявлення про цю систему можна скласти на основі друкованих і рукописних праць Г. Хоткевича. Цільова спрямованість системи виявляється на трьох рівнях: на науковому — в розкритті музичного мислення народних виконавців, на практичному — в реалізації ідеї художньої популяризації творів кобзарської творчості, на ідеологічному — в запереченні думки про вимирання кобзарського мистецтва в добу імперіалізму, в діяльності, спрямованій на поліпшення соціального становища кобзарів.

У концерті на з'їзді Хоткевич показав кобзарів, об'єднаних в дуети, тріо, а також з лірниками і тріостою музикою (2 скрипки і басоля). Так уперше в історії української музичної культури народна інструментальна музика була представлена у формі фольклорно-етнографічного оркестру, який став предтечею сучасного оркестру українських народних інструментів. В подальшому Хоткевич часто демонстрував аналогічні ансамблеві виступи, що мало значення для розвитку не тільки кобзарського виконавства, але і для всієї української народної інструментальної музики.

Науково-теоретичні принципи системи визначаються народною виконавською практикою, яка включає категорії «народний виконавець» і його «творча робота». «Фізіономія» українського козака-бандуриста, як зазначає Хоткевич, формувалася на тлі козацького періоду націо-

² Робота Комітету тривала два з половиною роки. За цей час відбулося 24 його засідання.

³ Програма для збирання свідень о кобзарях и лирниках. (К XII археологическому съезду в Харькове). — К., 1900.

⁴ У своєму виступі на з'їзді він констатує: «...в Харківському, Богодуховському та почасті лише в прилягаючих повітах в мене записані 28 бандуристів і 37 лірників» // *Етнографическое обозрение*. — 1903. — № 2. — С. 101.

⁵ В історії етнографічних концертів України це був третій концерт такого роду. Перший був організований 1873 року Г. П. Галаганом, що привіз у Київ кобзаря О. Вересая; другий — 1875 року М. В. Лисенком, який продемонстрував у Києві функціонуючі на Україні музичні інструменти. — Див. у кн.: *Бахтинський Ф. Десятий історично-етнографічний концерт на Україні*. — К., 1928.

⁶ *Хоткевич Г.* До історії кобзарської справи // *Червоний шлях*. — 1927. — № 5. — С. 182.

⁷ Газети «Южный край» і «Харьковские губернские ведомости» (обидві за 21 серпня 1902 р.), журнали «Литературно-научный вестник» (Львів, 1902, кн. X. — С. 54—56) і «Етнографическое обозрение» (Москва. — 1903. — № 1. — С. 115).

⁸ *Хоткевич Г.* Воспоминания о моих встречах со слепцами. Твори в 2-х томах, т. I. — К., 1966. — С. 482.

нальної історії, який був найвищою мірою «сприятливою епохою для проявлення музичного духу народу», а призначенням музичного інструмента старокозацького бандуриста було «виражати глибокі душевні порухи, співати про горе»⁹. Історичні події, пов'язані з гайдамачиною, руйнуванням Запорізької Січі та закріпаченням селян, безперечно, відбилися на мистецтві українського кобзаря. Коли ж не стало самих козаків і кобзар-козак перестав бути їх співаком, на зміну йому прийшов незрячий кобзар, який почав співати здебільшого про минуле. На початку ХХ століття український кобзар і лірник, за характеристикою Хоткевича, — це «забитий нащадок славних батьків», який, однак, незважаючи на інші умови свого існування, є єдиним охоронцем «деяких залишків старовини»¹⁰. Така загальна художня характеристика народного виконавця-кобзаря (бандуриста), яка дана Хоткевичем в історичному русі і конкретизована на прикладах виявлених у трьох губерніях кобзарів.

Категорія «музичний інструмент» досліджується Хоткевичем в єдності з категоріями «народний виконавець» та його «репертуар». При цьому еволюція кобзи (бандури) розглядається у зв'язку з розкриттям «генеалогічного дерева» українських кобзарів і регіональних засобів гри на інструменті. Через лінгвістичні дані (порівняння загальних назв однотипних різнонаціональних музичних інструментів), органологічні (порівняння ергономії лютнеподібних інструментів різних народів в їх еволюції), а також користуючись іконографічними джерелами багатьох народів і епох, Хоткевич приходить до таких висновків відносно українського музичного інструмента бандури:

1. Інструмент типу лютні, який складається з тієї чи іншої форми резонатора, грифа, струни (струн), був запозичений слов'янами із загальнолюдської матеріально-культурної колицки.

2. До українців триструнний інструмент типу лютні прийшов у далекі часи і почав зватися кобзою — здавна розповсюдженою у багатьох народів назвою.

3. Еволюція української кобзи відбувалася в напрямку збільшення кількості струн, округлення корпусу, на якому згодом розташувалися приструнки, та скорочення грифу за рахунок його розширення. В результаті таких змін, що проходили вже на українському ґрунті і творчими силами народних виконавців, кобза стає типовим національним музичним інструментом.

4. Назву «бандура» кобза дістала ще до появи на ній приструнків, і це було зумовлено загальноєвропейським поширенням слова типу «пандора» на лютнеподібні інструменти.

5. Наслідком еволюції, на думку Хоткевича, став торбан, який українці називали «панською бандурою» у зв'язку з побутуванням його серед козацької старшини.

6. Бандура — інструмент український, не запозичений від англійців, як про це писав О. С. Фамінцин¹¹. Національним інструментом бандура стала завдяки винаходу українцями приструнків — коротких струн на корпусі, що зробило її інструментом, якому немає аналога в жодного народу.

7. Кобза — бандура — торбан є одним інструментом на різних ступенях еволюції.

На час відкриття ХІІ археологічного з'їзду народна діатонічна бандура мала нескладну номенклатуру, а народні виконавці володіли обмеженим арсеналом типових варіантів гри на ній. Вважаючи народну бандуру «не тільки здобутком минулих часів, наслідком культурної роботи минулих століть, але і інструментом сьогоdnішнього дня, знаряддям впровадження музичної культури в широкі маси населен-

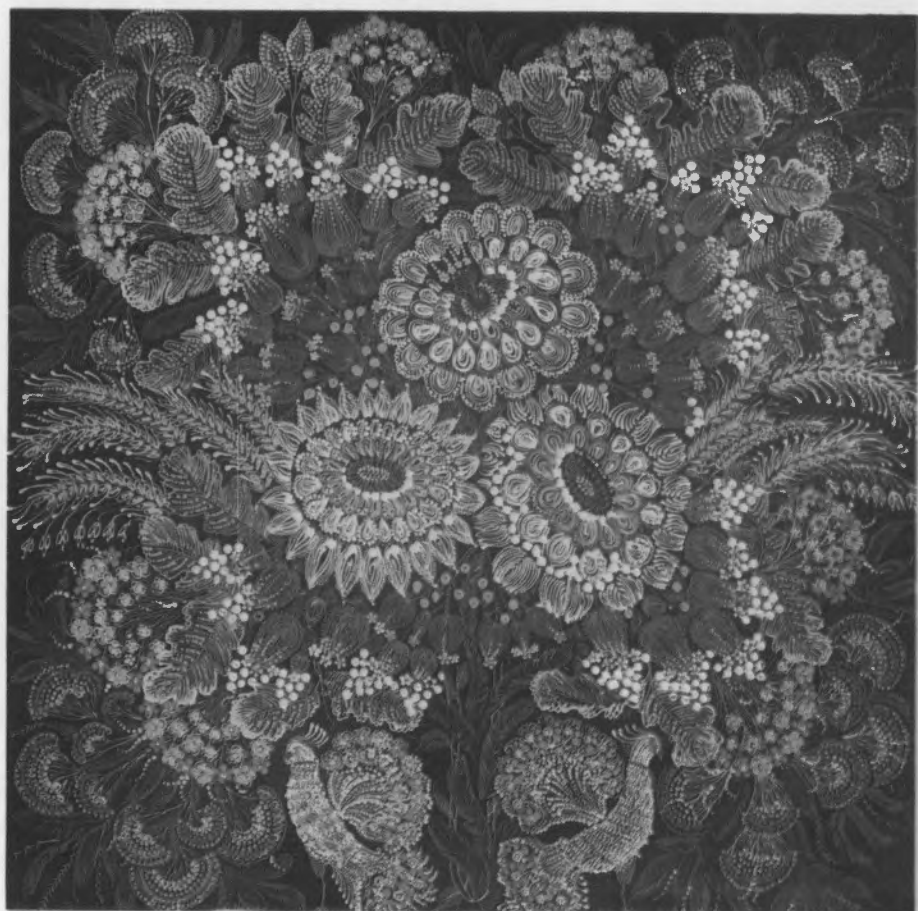
⁹ Етнографическое обозрение.— 1903.— № 2.— С. 90, 88.

¹⁰ Там же.— С. 93.

¹¹ Фаминцын А. С. Домбра и сродные ей музыкальные инструменты.— СПб., 1891.— С. 98.



*І. М. Гончар. Дума про Тараса.
Картон, темпера. Київ, 1976.
Фоторепродукція В. П. Дєдова.*



*Т. Ф. Гордова. Благослови, земле.
Папір, темпера. Черкаси, 1986.
Фоторепродукція В. С. Полюха.*



*І. М. Гончар. Веснянки.
Картон, темпера. Київ, 1973.
Фоторепродукція В. П. Дедова.*

ня»¹², Хоткевич ставить завдання музикантам його покоління вирішити три питання щодо її удосконалення: обрати тип гри, стабілізувати інструмент та винайти хроматизм.

На кобзарях-представниках трьох губерній — Хоткевич знаходить три індивідуальні регіональні типи гри на бандурі і зупиняється на харківському типі як найбільш багатому виконавськими можливостями.

Виявивши усю масу можливих на харківській бандурі колористичних і віртуозних прийомів гри, він опановує їх і тим самим закладає основи естетики концертно-бандурного виконавства. Відносно стабілізації бандури, Хоткевич стоїть на позиції необхідності загального засвоєння харківського типу гри на ній. Питання хроматизації бандури вирішується Хоткевичем на рівні теоретичного і практичного експериментування. Пошуки хроматизації, на його думку, треба вести, зосереджуючи головну увагу як на збереженні своєрідності бандури, так і на створенні для неї певним чином «її» репертуару. Підсумком багаторічної роботи Хоткевича по удосконаленню строю бандури стало винайдення ним пристосування для зміни строю музичних щипкових інструментів типу бандури. Винахід підтверджується авторським свідоцтвом № 28768 від 27 квітня 1927 року, яке видано Ленінградським Комітетом по винахідництву¹³. Паралельно з Хоткевичем і після його смерті здійснювалися пошуки шляхів хроматизації бандури й іншими майстрами України. Таким чином, сучасна «концертуюча» бандура, яка успішно репрезентує народне і професіональне музичне мистецтво на сценах багатьох міст світу, яка увібрала і розвинула живі традиції історії і культури народу, є колективним здобутком творчих зусиль цілого ряду поколінь музикантів минулих епох і нашого часу.

Репертуар харківсько-чернігівсько-полтавського кобзаря початку ХХ ст. Хоткевич вивчає у контексті загальної системи «народна виконавська практика» і диференціює його на: історичний (думи, історичні пісні), релігійно-моралістичний (псалми), побутовий (колядки, весільні, чумацькі, бурлацькі пісні, танцювальні мелодії), гумористично-сатиричний (жартівливі і сатиричні пісні). У розробках, присвячених характеристичні українських кобзарів і лірників, Хоткевич дає відомості про «музичні залишки старовини». При цьому слідує старанний порівняльний аналіз репертуару кобзарів кожної губернії паралельно з художньою характеристикою (теж порівняльною) кожного типу кобзаря.

На археологічному з'їзді найбільшою кількістю кобзарів була представлена Харківська губернія¹⁴, Полтавська — Михайлом Кравченком (1858—1917), на думку Хоткевича, одним з кращих кобзарів того часу, Чернігівська — Терентієм Пархоменком (1872—1911). Цього чернігівського кобзаря Хоткевич характеризує як «зовсім новий», з великим майбутнім тип бандуриста¹⁵. Формування такого типу концертуючого виконавця базується на тому, що, запозичивши «кобзарську науку» від досвідченого «кобзарського вчителя», він надалі розширює свій репертуар завдяки творчому спілкуванню з професіональними музикантами¹⁶ і придбанню збірників і пісенників, з яких за допомогою письменого поводири творчо «переймає» старі пісні.

Тісне творче співробітництво «інтелігентного» кобзаря, яким був сам Хоткевич, з народними традиційними виконавцями сприяло, поперше, формуванню концертуючого типу кобзаря, який підняв традиційне мистецтво на вищий рівень художнього функціонування, по-друге, — становленню професійного виконавця-кобзаря, який виводив старовинний інструмент з локальної сфери побутування на концертну

¹² ЦДІА УРСР у Львові.— Ф. 688, 1, 269.

¹³ Там же, ф. 688, оп. 1, спр. 298.

¹⁴ З чотирьох харківських кобзарів згодом став одним з кращих концертуючих народних виконавців «висуванець» з'їзду Іван Кучеренко (Кучугура-Кучеренко, 1874—1943), якому 1925 р. було надано почесне звання народного артиста УРСР.

¹⁵ Етнографическое обозрение.— 1903.— № 2.— С. 97.

¹⁶ Відомо, що Т. Пархоменко значно поповнив свій репертуар від М. В. Лисенка, О. Г. Сластіона та самого Г. Хоткевича, спілкувався з А. Малинкою, проф. М. Н. Сперанським.

естраду, по-третє,— появи колективної виконавської кобзарської практики — ансамблевої і капельної.

Досліджуючи традиційне кобзарське мистецтво, Хоткевич керувався певними художньо-естетичними і морально-етичними принципами, які визначалися прогресивними вимогами часу. Вони були спрямовані на комплексне пізнання кобзарської виконавської культури, що з самого початку зумовило її майбутнє життя і розквіт.

Комплексне пізнання кобзарського мистецтва як живого пласту української музичної культури проходить крізь весь творчий шлях Хоткевича. Актуальність цього процесу зумовила прагнення виявити кобзарів, які знаходяться у важкому становищі, протиставити реальність існування їх самих і їх репертуару думці про зникнення кобзарства на Україні¹⁷.

Концертуючи з 1895 року, вже на початку ХХ ст. Хоткевич сформувався як виконавець нового типу, який об'єднував у собі риси народного і академічного музикування. Народного, оскільки, запозичуючи у кобзаря традиційний музичний інструмент, репертуар, спосіб, манеру та прийоми виконання, він виступає як народний музикант. Однак творчий характер такого запозичення дає можливість підняти кобзарське народне виконання на висоту публічного концертування. Звідси — орієнтація на академічну професіоналізацію і популяризацію локального мистецтва усної традиції, що дає право назвати новий тип виконавця професіоналом у загальноприйнятому значенні цього слова. Крім того, всебічний підхід до бандури і народної виконавської практики формує музиканта, який органічно об'єднує сильні якості органіста, дослідника, віртуоза, інтерпретатора та імпровізатора. Саме до такого типу виконавця і належить Хоткевич-бандурист. Органологічні нововведення, які він впроваджував, дали йому можливість значно посилювати інструментальне начало при виконанні думно-пісенного репертуару, що підносило роль як самого супроводу, так і самостійних інструментальних інтермедій. А це останнє сприяло розширенню кола традиційних жанрів кобзарського репертуару за рахунок модернізації виконання, наприклад, думи або історичної пісні, які перетворювалися у фантазії-імпровізації на тему відомої мелодії чи сюжету, а також за рахунок збільшення кількості авторських пісенно-інструментальних текстів.

Загальноновизнаний віртуоз, Хоткевич володів величезним діапазоном технічних і кантиленно-виразових виконавських засобів — і традиційних, і вироблених ним самим. Починаючи з 1899 р., з'являються відгуки на його концертні виступи, а з 1906 р. галицька і буковинська преса систематично пише про «бандуриста з України», називаючи його «відомим», «славетним», «видатним», відзначає віртуозність виконання, тонкий художній смак, артистизм та музичність, приємний рівний і гнучкий баритон, добру вокальну дикцію¹⁸. Талановитим співаком-кобзарем називав Хоткевича Іван Франко¹⁹. Авторитетну оцінку давали його грі незрячі кобзарі²⁰.

Поряд з ускладненням технічних і виражених засобів Хоткевич індивідуалізує сам процес виконання творів кобзарського репертуару, що сприяє становленню його власної інтерпретаторської концепції. В ній канонічні прийоми виконання зливаються із зростаючим мисленням теоретика і композитора. Є підстави думати, що Хоткевич не нотував повний текст виконуваного твору народної творчості, отже, кожний такий твір можна уявляти композицією, у якій при відсутності суворої детермінованості музичного процесу синтезуються стабільні і мобільні елементи музичної форми.

¹⁷ Етнографическое обозрение.— 1903.— № 2.— С. 101.

¹⁸ Діло.— Львів.— 1906.— 16, 24, 27 берез.; Кобринська Н. Український бандурист. Вибрані твори.— К., 1958.— С. 388—389.

¹⁹ Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 33.— К., 1982.— С. 12.

²⁰ Хоткевич Г. Твори в 2-х т. Т. 1.— К., 1966.— С. 506.

До джерел репертуарного накопичення Хоткевича-виконавця відносяться народна кобзарська виконавська практика, український пісенно-інструментальний фольклор, професійна українська музика та власна композиторська творчість. Значний жанровий обсяг цього матеріалу, який включає думи, історичні пісні (козацькі, гайдамацькі), побутові (чумацькі, любовно-ліричні, гумористичні та сатиричні), танцювальні інструментальні мелодії, власні бандурні композиції. Ступінь інтенсивності репертуарного накопичення був різний у певні періоди творчої діяльності Хоткевича: найбільш значний — до 1902 року, коли музикант мав тісні співтворчі контакти з народними виконавцями, найменший — у роки еміграції (1906—1912), коли він був позбавлений можливості спілкування з ними. Але саме в цей період широко розгорнулася його виконавська, пропагандистська та організаторська діяльність у галузі кобзарства. У радянський період процес репертуарного накопичення у виконавській роботі Хоткевича набуває дещо іншого спрямування. Захоплений активною участю в будівництві культурного життя молодой Української радянської республіки, він багато сил, досвіду, знань віддає справі становлення капели бандуристів, у зв'язку з чим його діяльність спрямовується на нові форми реалізації власних науково-теоретичних, виконавських та композиторських досягнень.

Педагогічна діяльність Хоткевича-музиканта пов'язана з 12-річним періодом роботи в Харківському музично-драматичному інституті (з 1925 р.), де він створив перший у вузівській музичній практиці України клас бандури і став засновником професійної школи кобзарського мистецтва письмової традиції. Зближенню навчального процесу з живою практикою інструментального музикування сприяв організований Хоткевичем студентський квартет бандуристів і складений для нього репертуар. Учнями і послідовниками Хоткевича стали В. Кабачок (майбутній організатор класу бандури в Київському музичному училищі і консерваторії), Л. Гайдамака та Л. Фількенберг (лауреат Всесоюзного, 1939 року, конкурсу виконавців на бандурі харківського типу). Наслідком закладеної Хоткевичем спадкоємності можна вважати класи бандури, які існують нині у всіх ланках музичної освіти України.

Результатом комплексної роботи митця в галузі кобзарства стала створена ним 1929 року в Полтаві студія бандуристів, при якій він був керівником півторарічного курсу навчання. Реорганізована 1930 року у зразкову капелу бандуристів УРСР, вона через чотири роки була об'єднана з Київською і тепер відома у всьому світі як Державна заслужена капела бандуристів УРСР. Одним з кращих репертуарних номерів капели є героїчна поема Г. Хоткевича «Байда».

Отже, кобзарська діяльність Хоткевича мала теоретичні і практичні досягнення. На жаль, ми не маємо в своєму розпорядженні узагальнюючої праці Хоткевича, якою, очевидно, було дослідження з лаконічною назвою «Бандура», що стало підсумком сорокарічної праці на ниві кобзарства, але не дійшло до нас²¹. Ті ж роботи Хоткевича по кобзарству, які збереглися в рукописних варіантах, більшою частиною фрагментарні, не завжди завершені і становлять скоріше величезний підготовчий матеріал до передбачуваної монографії, ніж завершене дослідження. Нечисленні друковані роботи цінні величезним колом поточних і майбутніх проблем. Проте розгляд теоретичних робіт Хоткевича в комплексі з його практичними здобутками дає можливість правильно оцінити значення цього діяча у розвитку кобзарства. Так, організаторські роботи Хоткевича сприяли утвердженню системного методу дослідження бандури, початку пошуків шляхів її реконструкції, появі нового погляду на історію кобзи-бандури (розділи монографії «Музичні інструменти українського народу», присвячені кобзі і бандурі; руко-

²¹ Про цю роботу Хоткевич згадує в листі 1937 року до президента АН УРСР, називаючи її «підсумком того, що було зроблено до наших днів». — ЦДІА УРСР у Львові. — Ф. 688, оп. 1, спр. 332. — С. 23.

писи «Бандура та її можливості» (1907)²²; «О значенні бандури»²³. Крім того, вони відкрили шлях до становлення професійного педагогічного напрямку в кобзарстві (теоретичні розділи двох підручників гри на бандурі, виданих відповідно в 1909 і 1930 рр.). У цих роботах Хоткевич показав себе сильним, принциповим і послідовним організатором. В них він представив кобзу в системі історичного розвитку загальнолюдського музичного інструментарію, дав критичний аналіз поглядам О. Фамінцина на генеалогію кобзи-бандури і, нарешті, вперше в історії кобзарства узагальнив власний виконавський досвід і вийшов на навчальну орієнтацію²⁴.

У музично-етнографічних роботах (лекційного, мемуарного та епістолярного характеру) Хоткевич продовжив лінію соціологічного й історико-етнографічного досліджень кобзарства, початок яким був покладений його попередниками і сучасниками — О. Русовим, В. Горленком, О. Сластіоном, М. Сперанським, А. Малинкою, О. Пчілкою, М. Сумцовим. Розгортанню дослідницької роботи в цій галузі сприяла поява праць про українські народні думи М. Сумцова і П. Житецького. У музично-критичних і організаторських розвідках автори вперше серйозно заглиблюються у питання музичної форми дум, ладово-інтонаційної основи української мелодії в порівнянні її з мелодіями інших народів²⁵, досліджують речитації кобзарів різних генерацій за музично-граматичними ознаками²⁶, висловлюють думки про походження кобзи-бандури²⁷, роблять докладний опис експедиційно-польових робіт із зауваженням відносно природи народної пісні і традиції її виконання²⁸.

Такі дослідники як Лисенко, Сперанський і особливо Колеса глибоко вивчали музичні особливості думного репертуару кобзарів. Таким теоретизуванням Хоткевич займався мало, але як музично обдарований практик безпомилково визначав особливості процесу інтонування фольклорних творів, легко засвоював їх і відтворював, виходячи з власної концептуальної інтерпретації. Таким чином, заглиблюючись у соціологічні, історико-етнографічні, організаторські та виконавські аспекти у пізнанні кобзарства, він розробляв їх теоретично, постійно перевіряючи свої висновки на практиці. Подібно Сластіону, вникаючи в питання виконавства, саме Хоткевич втілює ідею перенесення кобзарського народного виконавства з сфери усної традиції в галузь концертного відтворення із збереженням особливостей усної передачі. Конкретне втілення на практиці теоретичних ідей Хоткевича сприяло формуванню нового способу функціонування бандури і нового типу соліста-бандуриста, колективних форм бандурного виконавства і бандурного репертуару, який включав аутентичні і первинні форми його виконання, а також — педагогічного напрямку в кобзарському мистецтві.

Н. О. СУПРУН

Ровно

²² Там же, ф. 688, оп. I, спр. 190.

²³ Там же, ф. 688, оп. I, спр. 269.

²⁴ Крім вказаних підручників, були надруковані практичні їх частини у вигляді вправ на всі види техніки штрихів.— Г. Хоткевич. Підручник гри на бандурі. Ч. II. Вправи.— 1929; 1931.

²⁵ Лисенко Н. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполненных Вересаем.— К., 1874; Колеса Ф. Мелодії українських народних дум. I, II серія // Матеріали до української етиології, т. XIII.— Львів, 1910; т. XIV, 1913.

²⁶ Та ж робота Ф. Колесси.

²⁷ Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Кобза, бандура // Кобза й кобзарі.— Полтава, 1907; та ж робота Ф. Колесси.

²⁸ Сластіон О. Мелодії українських дум і їх записування // Рідний край.— К., 1908.— № 41.



ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

ФОРМИ СІЛЬСЬКИХ ПОСЕЛЕНЬ В УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТАХ (XIX — початок XX ст.)

Питання про форми сільських поселень в Українських Карпатах XIX — початку XX ст. висвітлене в етнографічній літературі недостатньо. В працях іноземних та вітчизняних учених дорадянського часу, де розглядалися типи планування сільських населених пунктів горян, переважали описовість, фрагментарність та абсолютизація географічних чинників як визначальних у процесі генезису форм поселень. При цьому дослідниками ігнорувалися соціально-економічні умови. Хибними були також принципи класифікації форм поселень, оскільки вони ґрунтувались на основі геометризму. Нерозробленість термінології часто проявлялося в отождненні форми поселення з типом розселення.

Ряд буржуазних дослідників пов'язували побутування в Українських Карпатах певних типів планування сільських поселень з іноетнічними впливами, а саме — волосько-румунськими та німецькими. Так, польський буржуазний дослідник Ф. Персовський безпідставно вважав безсистемне планування поселень з розкиданим типом розселення панівним на Гуцульщині та Бойківщині, пояснюючи це буцімто волоським етнічним походженням населення та характерним для волохів скотарським напрямком господарства і розсіяним розселенням¹. Б. Заборський бездоказово намагався довести німецьке походження поселень ланцюгової форми в Українських Карпатах². У зв'язку з цим дослідження форм поселень та факторів, що впливали на їхній генезис, має важливе значення у розв'язанні питання про етнічне походження горян Українських Карпат.

У працях радянських дослідників І. Ф. Симоненка та Г. Ю. Стельмаха типи планування поселень пов'язувались із соціально-економічними чинниками, однак територія дослідження охоплювала лише окремі

райони Закарпаття³. Певна увага цьому питанню приділена і в статті Н. Н. Граціанської⁴ та в монографіях «Бойківщина» (К., 1983) і «Гуцульщина» (К., 1987). Але проблеми потребують значно глибшого та детальнішого висвітлення із залученням джерельних, насамперед архівних, матеріалів, які до цього часу майже не використовувалися. Найбільш цінним джерелом є кадастрові карти, складені переважно в середині XIX та на рубежі XIX—XX століть, в яких зазначені детальні плани сільських поселень⁵.

Типи планування формувалися під впливом природно-географічних та соціально-економічних умов. Серед них особливу роль відіграли географія місцевості, гідро-

³ Див.: *Симоненко І. Ф.* Поселення, садиба та житло на Закарпатті // *Матеріали з етнографії та художнього промислу.* — Вип. II. — Київ, 1956. — С. 60–109; *Стельмах Г. Ю.* Дорадянські типи сільських поселень на території Української РСР. — Народна творчість та етнографія. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук Української РСР // *Наук. записки.* — Т. III. — Київ, 1954. — С. 107–140; *дог. ж.*: Історичний розвиток сільських поселень на Україні. — Київ, 1964.

⁴ Див.: *Граціанская Н. Н.* К типологии традиционного народного жилища в Украинских Карпатах в XIX — начале XX века в связи с подготовкой историко-этнографического атласа Украины, Белоруссии, Молдавии. — *Сов. этнография.* — 1973. — № 1. — С. 25–37.

⁵ На основі них встановлені типи планування населених пунктів. Кадастрові карти зберігаються у Центральному державному історичному архіві УРСР у м. Львів: ф. 186, оп. 7, спр. 41, 90, 136; оп. 10, спр. 43, 77, 524, 1037, 1435, 1546; оп. 11, спр. 137, 165, 244; оп. 12, спр. 116, 123, 127, 130, 450, 498, 629; Закарпатському обласному державному архіві у Берегові: ф. 125, оп. 1, спр. 199, 308, 380, 1265, 2568, 2600, 1822, 2830, 3200, 3496, 3497, 3811.

¹ Див.: *Persovski F.* Osady na prawie ruskiem, polskiem, niemieckiem i woloskiem w zlemi Lwowskiej: Studium z dziejow osadnictwa. — Lwów, 1926. — S. 145–146.

² Див.: *Zaborski B.* O kształtach wsi w Polsce i ich rozmieszczeniu. — Kraków, 1926.

мережа, характер господарських занять населення, етнічні традиції, державне законодавство, особливості родинних взаємин тощо.

Як показали польові етнографічні матеріали та архівні картографічні джерела, в XIX — на початку XX ст. в регіоні Українських Карпат побутували безсистемні, ланцюгові, рядові, комбіновані та вуличні форми сільських поселень. За типом розселення вони були гніздовими, скупченими, розсіяними та комбінованими.

Безсистемні поселення з розсіяним типом розселення поширені в основному на Гуцульщині, що зумовлювалося складним рельєфом (високогір'я, значна крутизна схилів) та скотарським напрямом господарства місцевого населення. Гуцули не скупчували своїх дворів у глибині долини вздовж річки та дороги, а розташовували їх розсіяно в долині та по навколишніх гірських схилах, якомога ближче до зручних пасовищ й сіножатей. У середині XIX ст. в таких типових за формою безсистемно-розсіяних селах як Жаб'є (нині Верховина на Івано-Франківщині), Микуличин Надвірнянського району, Богдан Рахівського району на Закарпатті та ін. біля річки й дороги знаходились, як правило, буднок громадського управління, культова споруда, корчми та кілька селянських дворів. Переважна більшість гуцульських «осередків» (дворів) була безсистемно розсіяна по всій території села.

Такі форми та типи розселення зафіксовані і в народній термінології гуцулів. Жителів, двори яких розташовувалися високо на схилах (на «верхах»), називали «верхівцями», в долині річки — «селенами». Якщо хати стояли при плях, то їх мешканців називали «плайовими», а якщо за річкою — «заріченими»⁶. Доріг та під'їздів до розсіяних садіб не проводили. Їхню функцію виконували переважно стежки. Відносна скупченість забудови спостерігалася на Гуцульщині лише в розташованих у широких гірських долинах та улоговинних селах (Космач Косівського, Пасічна Надвірнянського районів).

Поселення, близькі за формою до гуцульських, зустрічалися зрідка і на бойківсько-гуцульському пограниччі та Бойківщині. Безсистемну форму мали, зокрема, бойківські села Семичів⁷. Долинсько-го та Грабовець Сколівського районів на Львівщині. Таке планування було, очевидно, пов'язане з відсутністю терасованих долин, придатних для заселення, та наявністю широких улоговин. Разом з тим тут зустрічалися й фрагменти гніздового та скупченого розселення.

Населені пункти зі скупченням та скупчено-гніздовим розселенням побутували в районах, де переважало землеробство — на Бойківщині та Лемківщині. Вони розташовувались, як правило, на дні широких

долин та улоговин, часто в місцях злиття річок та потоків, тобто в місцевостях з відносно великими рівними ділянками землі, придатними для забудовування й землеробського обробітку. Безсистемному скупченню садіб сприяли також пережитки патронімії, що тривалий час зберігались у Карпатах.

Поселення ланцюгових форм характерні для вузьких гірських долин Бойківщини й Лемківщини. Двори горян розташовувалися у долині обабіч річки та дороги. За типом розселення здебільшого гніздові та скупчено-гніздові. На генезис ланцюгової форми вирішальний вплив мали складний гірський рельєф та двопільна (толоко-царинна) система землеробства. Зразком типової ланцюгової форми в XIX ст. було село Бистриця колишнього Дрогобицького району на Львівщині. Садиби бойків тягнулися невеликими групами вздовж обох берегів Бистриці та дороги. В місцях впадіння потічків у річку двори розташовувалися більш скупчено. Земельні наділи селян мали вигляд довгих вузьких смуг, що перетинали долину впоперек. Таким чином, оселі знаходилися посередні земельних угідь. Від дворів та основної сільської дороги відходили проїзди, що пролягали між смугами полів і вели угору по схилах до віддалених ділянок. У розширених частинах гірських долин двори в ланцюгові могли групуватись уздовж водойми або дороги.

Рядове планування сільських населених пунктів насамперед характерне для землеробської частини Українських Карпат. На Гуцульщині воно зустрічалося фрагментарно. Поселення рядової форми знаходились переважно в широких гірських долинах. Виникнення цього типу планування зумовлене, крім природно-географічних та соціально-економічних чинників, давими слов'янськими етнічними традиціями, за якими житла розташовувалися в один або кілька рядів уздовж берегів річок та озер або ряд утворювали хати, орієнтовані фасадами «на сонце». У Карпатах, як і в інших регіонах України, орієнтація житла на сонце мала важливе значення при забудові поселень.

Для рядових поселень характерні два різновиди: прирічкові та придорожні. В однорядовому прирічковому поселенні Гребнів Сколівського району на Львівщині двори селян розташовувалися ламаним нерегулярним рядом уздовж однієї сторони дороги, що пролягала правим берегом р. Опору. Фасадні будинків орієнтовані на південь. А в однорядовому придорожному селі Урож Дрогобицького району хати, звернені фасадами на південь та південний схід, будувалися по один бік дороги, що пролягала на значній відстані від річки.

Найпоширенішим варіантом рядового планування були дворядові прирічкові поселення. В селі Вижній Рожанці (нині Верхня Рожанка) Сколівського району оселі розташовані на обох берегах р. Рожанки. Про дворядову форму свідчить орієнтація будинків фасадами на південь та південні румки. Цей принцип був настільки вагомим, що в ряді випадків орієнтація хат на сонце зумовлювала розміщення їх тильними сторонами до річки й

⁶ Див.: Шухевич В. Гуцульщина. — Ч. I // Матеріали до українсько-руської етнології. — Львів, 1899. — Т. II. — С. 71.

⁷ Архів Львівського відділення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР (далі — Архів ЛВ ІМФЕ), ф. 1, оп. 2, од. зб. 333, арк. 8. — 1954. — С. 8; Стельмах Г. Ю. Історичний розвиток сільських поселень на Україні. — С. 51—52.

дороги. Аналогічні плани в середині XIX ст. мали й інші села.

Поселення комбінованої форми поширені на всій території Українських Карпат. У своїх планах вони об'єднували елементи різних форм та типів. Як показали дослідження, існувало ряд особливостей, характерних для комбінованих поселень землеробської частини регіону та районів, у яких домінувало скотарство.

Бойківські та лемківські комбіновані поселення знаходилися переважно у вузьких гірських долинах і поєднували безсистемну, рядову, ланцюгову чи вуличну форми. За типом вони були здебільшого скупчені або скупчено-гніздові. Наприклад, у селі Великій Ліщині Старосамбірського району на Львівщині однорядова скупчена забудова уздовж правого берега р. Ліщинки поєднувалась із ланцюговою гніздовою забудовою уздовж притоки Любоньць. У поселенні Тур'ї Ремеги Перецького району на Закарпатті зафіксовано чотири типи планування.

У гуцульських поселеннях комбінованої форми основним формотворчим елементом виступало безсистемне планування з розсіяним розселенням. З ними комбінувалися фрагменти ряду, вулиці і скупченої забудови. В селі Верхньому Березові Косівського району Івано-Франківської обл. поряд з домінуючою безсистемною розсіяною забудовою наявні фрагменти рядів, рідко забудованих уздовж потоків. У Яромчому на початку XX ст., крім безсистемно розсіяної забудови, в глибині долини були безсистемно скупчені фрагменти, а уздовж дороги та залізниці — фрагменти рядів. В селі Білині на Рахівщині садиби гуцулів безсистемно розташовувалися по схилах гір, а в долині, де проживали німецькі колоністи, спостерігався чіткий фрагмент вулиці.

Вуличне планування сільських поселень зустрічалось у XIX — на початку XX ст. в Українських Карпатах рідко. Більше сіл такої форми було на Закарпатті. В інших частинах регіону вулиця зустрічалась переважно в комбінованих поселеннях. На Закарпатті значний вплив на виникнення вуличного планування сіл мало державне законодавство 60—70-х років XVIII ст. — Терезіанський урбарій, який чітко встановив розміри поселень, присадибних ділянок і земельних наділів селян. Нові двори виникали в основному за рахунок розділення існуючих садіб, що сприяло скупченню забудови та утворенню нових прохідів і вулиць. Поселення вуличної форми

найчастіше знаходилися у широких гірських долинах. Як показав аналіз архівних матеріалів, вуличне планування сільських населених пунктів розвинулося переважно з рядового планування.

У Карпатах, крім поселень вуличної форми, що розвинулися з народних типів планування, зустрічалися вуличні поселення німецьких колоністів, які забудовувалися на основі попередньо складених планів. Більшість колоній виникла в кінці XVIII — на початку XIX ст.

Еволюція форм сільських поселень в Українських Карпатах XIX — на початку XX ст. не викликала появу нових типів планування. Розвиток планів гірських сіл відбувався в напрямках ущільнення та скупчення забудови, збільшення існуючих та виникнення нових гнізд, заселення невеликих приток основних рік та перетворення однопланових поселень у комбіновані. Так, у селі Грабовці Сколівського району в 1851 році нараховувалося 34 двори. В 1901 р. їх кількість зросла до 54. Однак безсистемна форма населеного пункту не змінилась. Нові двори виникали поблизу старих батьківських садіб або розсіювались поодинокі на території села. Можна було б навести й чимало інших прикладів.

Таким чином, у XIX — на початку XX ст. в Українських Карпатах відомі декілька типів планувань сільських населених пунктів. Їхній генезис та поширення були зумовлені не іноетнічними впливами, а тісною взаємодією географічних, соціально-економічних та інших чинників. На Гуцульщині переважали безсистемні за формою поселення з розсіяним і гніздовим типами розселення. В землеробській частині Карпат (Бойківщина, Лемківщина) побутували безсистемно скупчені, ланцюгові та рядові поселення, для яких був характерний скупчено-гніздовий тип. Вуличне планування не традиційний тип для поселень українців Карпат. Він спорадично зустрічався лише в гірських районах Закарпаття та в німецьких колоніях. Розвиток форм сільських поселень в Українських Карпатах у цей період відбувався під визначальним впливом суспільно-економічних умов і йшов у напрямі ущільнення забудови поселень та перетворення однопланових типів планування у комбіновані.

Р. Б. СІЛЕЦЬКИЙ

Львів

КІЄВО-МЕЖИГІРСЬКИЙ ФАЯНСОВИЙ ЗАВОД

Мистецтво фаянсу на Україні має давні традиції. Його історія розпочалася майже двісті років тому. Вже наприкінці XVIII — на початку XIX ст. починають складатися основні принципи декорування художнього фаянсу, ідуть постійні пошуки шляхів створення нових форм.

Організація фаянсових підприємств у різних губерніях тодішньої імперії, зо-

крема на Україні, була проявом урядової політики, спрямованої на розвиток вітчизняної керамічної промисловості. На початку XIX ст. була розроблена ціла низка заходів, що сприяли розвитку вітчизняної кераміки. По-перше, обмежувалися та заборонили тарифи, що стосувалися імпорту західноєвропейської та англійської порцеляни. По-друге, вже на початку XIX ст.

російський уряд організує промислові виставки в Петербурзі й Москві, де художньо-керамічну промисловість представляля і українські фарфорові та фаянсові мануфактури.

Центром фаянсового виробництва на Україні наприкінці XVIII — на початку XIX ст. стала Київщина. Саме тут і виник Києво-Межигірський фаянсовий завод — підприємство, що стояло біля джерел розвитку української художньої керамічної промисловості. На першій виставці російських мануфактурних виробів, що відбулася 1829 р. в Санкт-Петербурзі, твори заводу були визнані кращими у всій Російській імперії, хоча там вони і не експонувалися¹.

Питання існування Києво-Межигірського фаянсового заводу та його продукції ще недостатньо вивчене. Дожовтневу літературу з даної теми можна поділити на дві частини: статистичні відомості й праці, де аналізувалися художні якості виробів заводу. Це монографічні роботи та каталоги музеїв, виставок і приватних збірок.

Серед найперших статистичних видань можна назвати «Ведомости о мануфактуре в России за 1812 г.», а пізніше за 1813 та 1814 рр., а також «Военно-статистическое обозрение губерний, изданное Департаментом Генеральных Штатов», один том якого присвячений Київській губернії, її промисловим силам та природним ресурсам. У цих виданнях знаходимо матеріал про стан справ на Києво-Межигірській мануфактурі, кількість верстатів, іншого обладнання та чисельність робітників.

Щодо видань, де досліджувався фаянс як галузь художньої промисловості, то, передусім, звертають на себе увагу роботи А. В. Селіванова. Він першим з вітчизняних мистецтвознавців склав та опублікував розгорнутий опис існуючих та закритих на початку XX ст. фарфорових та фаянсових підприємств Російської імперії, де докладно розглянув роботу і Києво-Межигірського заводу. Ця його праця нині не втратила наукової цінності². Він також склав перші каталоги фабричних марок на фарфоро-фаянсових виробах, що випускалися російськими і українськими заводами³. Дослідник зібрав досить цікаву й велику збірку фарфору та фаянсу, де були зразки і Києво-Межигірського заводу⁴.

¹ Див.: Описание первой выставки Российских мануфактурных изделий, бывшей в Санкт-Петербурге в 1829 г.—СПБ, 1829.—С. 220.

² Див.: Селіванов А. В. Фарфор и фаянс Российской империи.—Владимир, 1909; Селіванов А. В. Первое прибавление к книге «Фарфор и фаянс Российской империи».—Владимир, 1904; Селіванов А. В. Второе прибавление к книге «Фарфор и фаянс Российской империи».—Владимир, 1914.

³ Див.: Фабричные марки на фарфоро-фаянсовых изделиях в России, быв. Царстве Польском и Финляндии. Составил Селіванов А. В. — Рязань, 1911.

⁴ Див.: Каталог русского фарфора и фаянса коллекции Селіванова А. В.—СПБ, 1852.—Т. 3.

Одним з найбільш повних описів роботи і організації виробництва на цьому заводі стала праця І. Фундуклея, де подається історія підприємства від моменту заснування до припинення його діяльності. Автор наводить цікаві й докладні відомості про організацію праці робітників на заводі, умови їх життя, про кількість виробленого посуду і прибутки підприємства тощо⁵.

Окремі статті про роботу фаянсового заводу друкувались і в часописі «Искусство», що видавався в Києві на початку XX ст. Зокрема, заслуговують на увагу статті трьох авторів, вміщені в одному з номерів журналу за 1911 р.⁶

Після перемоги Великого Жовтня питанням вивчення історії фаянсового виробництва на Україні займаються академік Б. С. Лисін, О. О. Нестеренко, Л. В. Долінський. В їхніх працях зустрічаються відомості про історію згаданого підприємства⁷. Але найдокладніше діяльність Києво-Межигірського фаянсового заводу аналізується в роботі Бубнової⁸. В одному з розділів автор розглядає різні періоди роботи заводу, базуючись на матеріалах музеїв Москви та Ленінграда.

В даній статті звернуто увагу на художні якості межигірського фаянсу, його зв'язок з народним мистецтвом України. Хронологічні рамки роботи охоплюють період від заснування заводу в 1798 році до повного припинення тут виробничих процесів і закриття підприємства в 1874 році.

Розглядаючи художні якості виробів заводу, можна виділити три послідовні етапи в його роботі: перша третина XIX ст., 1830—1858, 1858—1874 роки.

У перший період його існування вироби створювалися здебільшого в традиціях фаянсу Західної Європи та Англії за законами «ампіру» (пізнього класицизму) та відрізнялися простотою і спокійною врівноваженістю. Цей вплив знайшов своє втілення як у формах (пропорційність і видовженість), так і в декорі. Поряд з простотою виробів хочеться підкреслити їх виняткову вишуканість і святковий характер. Також слід відзначити, що незважаючи на чіткість і врівноваженість, на киево-межигірському фаянсі не позначився холод та раціоналізм англійських зразків. Він — теплий, що виявляється і в характері орнаменту, і в підборі відтінків певного кольору поливи. Малюнки, що прикрашали вироби, були переважно друкованими. На різноманітному посуді того часу знаходимо зображення античних бо-

⁵ Див.: Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии.—СПБ, 1852.

⁶ Див.: Кузьмин Е. Межигорский фаянс // Искусство, 1911, №№ 6—7. — С. 225—270; Гансен О. Межигорские клейма.—С. 217—273; Яремич С. Строение Межигорской фабрики.—С. 274—293.

⁷ Див.: Лисін Б. С. Глина і глиняна промисловість України.—К., 1918; Нестеренко О. О. Розвиток промисловості на Україні.—К., 1959.—Ч. 1.; Долінський Л. В. Український художній фарфор.—К., 1963.

⁸ Див.: Бубнова Е. А. Старый русский фаянс.—М., 1973.

Іві. Друкований декор, яким оздоблювали вироби, був великим досягненням заводу. Саме Києво-Межигірський фаянсовий завод став першим підприємством не тільки на Україні, але й у Російській імперії взагалі, де вперше, слідом за Англією, було застосовано друк (близько 1811 р.). Про це сповіщає газета «Северная почта»⁹. Майстри Києво-Межигірського заводу дуже уважно вивчали традиції англійського фаянсу, який на той час вважався найкращим у Західній Європі. Але, незважаючи на це, робота на підприємстві не пішла в напрямку механічного копіювання іноземних зразків, їх форм та декору. В межигірських виробках відчуваються риси місцевого колориту.

Межигірський завод виробив власну манеру і в гравюрах на фаянсі. Саме поява техніки друку зумовила зв'язок вітчизняної гравюри та фаянсу першої половини XIX ст. Цей спосіб орнаментування виробів дав новий напрямок розвитку місцевої промисловості, зокрема межигірського фаянсу. Тут зустрічаємо різноманітні сюжетні сцени, розмаїття орнаментальних мотивів переважно рослинного характеру, що у вигляді смуг та гірлянд прикрашали бортики межигірських виробів. Хочеться також відзначити, що при створенні тієї чи іншої гравюри композиція цілком залежала від конкретної форми і створювалася в органічному зв'язку з нею. Непрозорий фаянсовий черепок був чудовим тлом для чітких графічних друкованих малюнків. А блиск випаленої поливи підсилював юдужний ефект виробів. Поряд з використанням друкованого декору для виробів першої третини XIX ст., межигірський фаянс часто оздоблювали різними рельєфними прикрасами, що виготовлялися за професійно вилпленими зразками.

В 30-ті роки XIX ст. Києво-Межигірський завод продовжував свою роботу. В цей час з'являються зовсім нові форми, що свідчать про відхід від суворих канонів класицизму. Поряд з традиційними, суто класичними творами починають виготовляти дуже масивні вази і чаші, перенантажені декором еkleктичного характеру, де зображували різних фантастичних тварин. У виробках такого типу відчувається поєднання різних стилів: класицизму, неоготики, неоруського. Силует ваз дуже складний. Їх спокійні й зрівноважені форми прикрашені не тільки загальноприйнятним декором у вигляді лусочок, листочків, стеблинок. Тепер вироби обвивають змії, різні фантастичні створіння. Часто ручки ваз набувають вигляду скульптурних зображень маскаронів, собак тощо. Великі чаші також були дуже декоративними, їх краї плавно переходили у високі постаменти, обплетені численними стилізованими рослинними орнаментами. Декор доповнювався високохудожніми скульптурними прикрасами. В цей час на Межигір'ї виготовляли і декоративні форми типу «сфінкс» та «лев». Продовжують своє існування і суто класичні форми¹⁰.

В 30-ті роки XIX ст. спостерігається збагачення колористичної палітри в оздобленні межигірського фаянсу. На заводі були успішно освоєні кольорові поливи і маси. Перевага віддавалася першим. Можливо, це було зумовлено ще недостатньою обізнаністю з технологією складання кольорових мас. В оздобленні столового посуду з'являється новий різновид рельєфного декору — гіпюр. Орнамент рослинного характеру, неначе мереживо, вкривав поле виробів від краю до краю. Додатковий художній ефект досягався за допомогою чергування рівних площин та рельєфних. Орнамент таких виробів добре підкреслював гру світлотіні, надавав виробам більшої об'ємності, підсилював їх святковий характер. Рельєфний гіпюровий орнамент Києво-Межигірського фаянсового заводу був цілком оригінальним і неповторним. У ньому знайшли свій розвиток умовні зображення місцевої флори — листя винограду, хмелю, дуба. Такий посуд здебільшого вкривався поливами зеленого, блакитного і коричневого кольорів, або їх відтінків. В колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва УРСР гіпюр зустрічається на цілому ряді тарілок, салатниць, лотків, соусників, цукорниць, блюд, кошків для фруктів тощо.

Цікавою тенденцією в роботі підприємства була поява в гравюрах на фаянсі народної тематики та зображення місцевих пейзажів. У фондах зазначеного музею є ряд оригінальних виробів такого типу. Це — здебільшого тарілки з друкованими малюнками, що відтворюють вулиці старого Києва та його околиці. Серед подібних творів хочеться звернути увагу на два невеликі, але унікальні експонати. Це тарілка із зображенням Золотих воріт¹¹, датована 1848 р. (авторський підпис D. Stepanoff). За твердженням Є. Кузьміна, — єдиний знімок цієї місцевості в 40-х роках XIX ст., ворота зображені такими, якими були до засипки землею в 1850 р. за розпорядженням Сенату. Другим експонатом, що привертає увагу, є тарілка, що також зберігається в колекції музею, з унікальним зображенням монастиря Межигірського Спасу¹², на місці якого був створений цей завод.

У той же час між Межигір'ям та імператорським фарфоровим заводом існували тісні стосунки. (З 1822 р. завод був переданий у відомство імператорського кабінету, а в 1844 р. почав призначатися єдиний директор для обох заводів). Саме тому в декорі межигірського фаянсу з'являються різні панорами Петербурга та околиць — тарілки із зображеннями Біржі, Приоратського палацу в Гатчині, палацу в Павловську. Вироблявся також посуд, прикрашений сценами часів вітчизняної війни 1812 р., народними типажами, наприклад, продавець пиріжків, селянин, скляр тощо.

В кінці 50-х рр. XIX ст. починається останній, завершальний етап роботи Києво-Межигірського заводу — період кризи

⁹ Див.: Северная почта.— 1812.— № 43.— 29 мая.

¹⁰ Збірка Державного музею українського народного декоративного мистецтва

УРСР (далі ДМУНДМ). Відділ фарфору та фаянсу. — С. 353.

¹¹ Там же. фс — 588.

¹² Там же, фс — 587.

та занепаду підприємства. Це було викликано різними причинами. Керамічна промисловість України другої половини XIX ст. зазнала загальних для пореформеної Росії змін економіки. «Перехід від мануфактури до фабрики обумовив повний технічний переворот, що знищував століттями надбане ручне мистецтво майстра», — вказував В. І. Ленін¹³. Через чорноморські порти завозилася в Росію величезна кількість іноземної порцеляни. В 1858 році було підписано наказ про передачу підприємства в аренду, що й було зроблено в липні. Першими арендаторами Києво-Межигірського фаянсового заводу стали брати Барські. Вони продовжували випускати різні предмети столового, чайного та кавового посуду, чорнильні прибори, декоративні вази. Фаянсові вироби виготовлялись за старими зразками. Але на початку 60-х років XIX ст. на заводі з'являються і нові форми дещо надуманого міщанського характеру — різні судки, тобто поставлені одна на одну каструльки. Здебільшого такі вироби вкривались кольоровою поливою. Колористична палітра залишається незмінною, але відчувається різке відхилення у відповідності певного кольору поливи характеру рельєфного орнаменту. Якщо раніше блакитні поливи переважно вкривали вироби з рельєфом у вигляді маленьких квіточок, то тепер цей колір зустрічаємо на предметах, декорованих рельєфним листям і плодами хмелю. Або ж посуд з таким декором вкривався безколіровими поливами. Слід також зауважити, що змінюється і сам характер рельєфного орнаменту, який дедалі більше наближається до народних смаків. Зображення виноградної лози і листя активніше витісняється орнаментальними мотивами у вигляді вищезгаданого листя хмелю, а також смородини, дубового листя. Часом кольорові поливи використовуються для декорування предметів, не прикрашених ніякими рельєфними орнаментами, чого раніше не зустрічалося.

Наприкінці 50-х — на початку 60-х рр. XIX ст. на Києво-Межигірському фаянсовому заводі активно використовують друк. Друковані малюнки робилися переважно чорного, синього або фіолетового кольорів. У цей час тривають пошуки нових сюжетів для оздоблення межигірського фаянсу, створюються вироби з друкованими орнаментами суто рослинного або рослинно-

геометризованого характеру, що зустрічаються в народній кераміці, різьбленні (наприклад, тарілка з колекції ДМУНДМ¹⁴ — кругла, біла, з вузьким бортом, підкресленим гірляндю, що складається з троянд і листя, розташованих на синьому тлі). На дзеркалі тарілки зображена гілка з пишною трояндою, листям і трояндовими пуп'янками та гілочки з дрібними квіточками. В інших випадках центром композиції був не якийсь рослинний мотив, а геометрична фігура. Зразком може бути блюдо, що також знаходиться у збірці ДМУНДМ,¹⁵ — круглої форми з широким бортом, підкресленим орнаментальною смугою, що складається з фігур неправильної геометричної форми. На дзеркалі блюда розташована складна хрестовидна розетка, площа якої декорована мотивами рослинного і геометричного орнаменту. Навкруги розетки — акантоване листя і тонко прокреслені гілочки.

Слід визнати, що в останні роки роботи підприємства технічні прийоми декорування фаянсових виробів значно спрощуються. В ручних розписках майстри здебільшого обмежувались підведенням бортів виробів кольоровими смугами. Поряд з друкованими зображеннями частіше з'являється штамп, що поступово й остаточно витісняє друк і перетворюється у панівну техніку. Для широких кіл покупців виконувались таріли сувенірної характеру з портретами Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова. По краях такі таріли прикрашались геометричним і рослинним орнаментом.

Брати Барські не змогли відновити інтенсивної роботи заводу. Ні до чого не призвели і намагання наступних його власників — Шишкова і Говорова. Під час багаторазового перепродажу фабрика втратила ліс. Найбільш якісні, придатні для виробництва шари глини були використані, робітники та майстри розійшлися. У вересні 1874 р. фабричні будівлі (все що залишилося від квітучого колись підприємства) були передані місцевій поліції. Так закінчив своє існування в минулому відомий і славетний Києво-Межигірський фаянсовий завод.

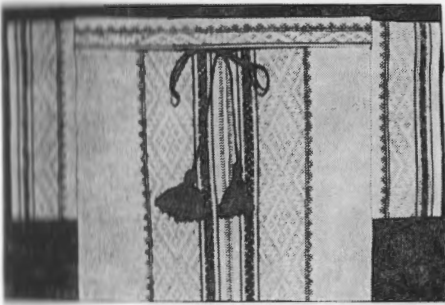
І. І. САМОЙЛЕНКО

Київ

¹⁴ Збірка ДМУНДМ. Відділ фарфору і фаянсу, фс.— 469.

¹⁵ Там же, фс.— 522.

¹³ Ленін В. І. Розвиток капіталізму в Росії.— Повне збір. тв., т. 3.— С. 485.



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

ДЕЯКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ІКОНОПИСУ ХІХ ст.

Народний іконопис України ХІХ ст. довгий час не привертав уваги дослідників¹. Тільки протягом останнього десятиліття з'явився ряд робіт, що частково розглядають дану проблематику². Кращі зразки народного іконопису також представляють національну художню культуру. Їхній особливий естетичний світ, стримана, але виразна колористична гама, яскрава декоративність являють собою характерні риси традиційної естетичної смисли українців, розкривають їхні моральні цінності, релігійні вірування й уявлення.

Народну ікону неможливо вивчати поза етнографічним контекстом, поза тим оточенням, у якому вона побутувала. Культове її значення для українців було зовсім не єдиним, а, можливо, і не найголовнішим. Ікона в українській хаті це і декоративний центр інтер'єра, і своєрідний лубок, що виконує розважальну, інформаційну, повчальну функції, і деякий показник добропорядності господарів. Великий попит на дешеву ікону зумовив добре налагоджене її виробництво та продаж. Саме ці питання і будуть предметом розгляду в даній статті, їх вивчення допоможе краще зрозуміти специфіку народного іконопису як соціально-художнього явища.

Народний іконопис на Україні в розглядуваний період став однією з галузей ремісничого виробництва, відмінною рисою якого була професійна спеціалізація окремих сіл і міст. Відомі декілька іконописних центрів, що відіграли вирішальну роль у розвитку цього виду народного мистецтва. Найважливішим з них був Київ. Архівні документи свідчать, що там працювала «неодна сотня майстрів», які виготовляли іко-

ни «виключно в народному стилі»³. Головним постачальником ікон був Поділ, ремісничо-промисловий район міста, і слобода Куренівка, де знаходилося найбільше майстерень. Про це зазначається в одному з документів Київської духовної консисторії, датованому 1868 роком⁴. Декілька іконописних центрів було на Чернігівщині. Один з них в селі Семенівці, поблизу міста Новозибкова⁵, інший, можливо, недалеко від Новгород-Сіверського⁶.

Відомі прізвища деякого з київських народних іконописців: Федір Гохан, Яків та Ілля Дудкевичі, Жданов із синами, Василь Чорний, Олексій Безсмертний, Кіндрат Добровольський, Василь Ласковий, Пилип Синчаренко⁷. Майстри народних ікон, як правило, не належали до духовенства. За соціальним станом це були найчастіше міщани⁸, близькі до широких народних мас своїм побутом, естетичними, моральними і релігійними уявленнями. У великих містах, як наприклад у Києві, вони майже до кінця ХІХ ст. були членами іконописних цехів, підпорядкованих ремісничій управі⁹. На жаль, не вдалося виявити списків складу, функцій і діяльності цехів. Але, вважаємо, що вони не дуже відрізнялися від інших¹⁰. В ХІХ ст., у період зародження капіталістичних відносин, цехи на Україні занепадають. Проте ці рудименти середньовічної традиції знаходять відгук у ряді явищ культурного життя, наприклад, в українському народному живопису. Неоднозначне

³ Див.: Центральний державний історичний архів УРСР (далі ЦДІА УРСР), ф. 127, оп. 756, № 274.

⁴ Там же.

⁵ Див.: Чернігівський державний обласний архів (далі ЧДОА), ф. 679, оп. 2, № 329.

⁶ Свідчення директора Музею ім. М. І. Кибальчича (м. Короп) В. Є. Курилека, а також мешканців ряду сіл Чернігівщини.

⁷ ЦДІА УРСР, ф. 127, оп. 756, № 274.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Див.: Василенко К. Остатки братств і цехов в Полтавщині. — Київська старина, 1885, № 9; Труды Подольского историко-археологического общества. — Каменец-Подольск, вып. 10. — С. 417—494.

¹ В науці утвердилась думка на народний іконопис Нового часу як на загальнокультурне явище для країн Центральної, Східної і ряду країн Західної Європи. Див.: Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie. — Warszawa, 1978.

² Див. Гоberman Д. Н. По Гуцульщине. — Л., 1979. — С. 68—69; Його ж. По северной Буковине. — Л., 1983. — С. 52—56; Попова Л. М. Народная иконопись Украины XIX в. — Автореф. дис. кандидата искусствоведения. — Л., 1985.



Святий Микола, божа матір Оранта, Марія Магдалина.
Полотно, олія. Вінниччина XIX ст.
Музей народної архітектури та побуту Української РСР.

суспільне становище іконописця на Україні тих часів виявило певний вплив на формування складної художньої структури ікони: близькість до життя зумовила панування народного світогляду, віддаленість від офіційної церковної організації сприяла укріпленню елементів світської культури, зокрема барокко, а причетність майстра до ремісничого цеху пояснювалося збереженням в іконі відгуків традиції середньовічного іконопису.

Для народного майстра ікони були основним джерелом існування, як і для ремісників інших спеціальностей¹¹. Його ставлення до іконопису як до ремесла відрізнялося від офіційного православного погляду на нього, як на богоугодний акт. Це призвело до підпорядкування народної ікони законам ринку з їх головною вимогою — терміновістю виконання і принадності для споживача, тобто народу, що і визначало характер ікони.

Вивчення технології виготовлення надзвичайно важливе для дослідження українського народного іконопису¹². Ікони писалися на дереві й полотні. Дерево було матеріалом традиційним. Аналіз підтвердив, що українські народні ікони XIX ст. писані переважно на вільхових, липових, соснових, рідше ялинкових дошках¹³. Такий самий набір

матеріалів був характерний і для українського професійного іконопису¹⁴. Протягом століття обробки вільхи і липи, що належать до м'яких порід дерев, поширилися на території Центральної і Лівобережної України¹⁵, зумовили їх використання в українському іконописі. Крім того, на півночі Чернігівщини¹⁶ було чимало поселень старобродяців, які зберегли традиції середньовічної культури, де використовували саме ялину для іконопису.

Майстер брав для ікони дошку будь-якої якості, не турбуючись про майбутнє її збереження. Так, наприклад, вільха і липа часто пошкоджуються різними комахами. Саме тому багато народних ікон дуже погано збереглося. Майже всі вони із сучками, які, порушуючи однорідність будови деревини і викликаючи викривлення волокон, приводять до передчасного відокремлення шару фарб і відповідно до осипання. Обробляючи дошку майстер інколи використовував струч, досить стародавнє знаряддя праці, що залишав на поверхні характерні заглиблення на дошках, оброблених рубанком, що широко почали застосовувати тільки в XIX ст.

Народні ікони невеликого розміру (близько 36×28 см) майстер писав на одній дошці, великі (близько 55×42 см) — на двох вертикальних або горизонтальних, скріплених різними наскрізними шпонами, що характерно для традиційного іконопису. Щоб уникнути короблення, шпонка врізалася і на маленькі дошки.

Більша частина ікон, написаних на полотні, була виявлена в Київській, Вінницькій і Черкаській областях. Можливо, це пояснюється відсутністю в цих районах вели-

¹¹ Див.: Русов А. А. Описание Черниговской губернии. — Чернигов, 1899, т. 2, — С. 278.

¹² На жаль, сучасна мистецтвознавча література не має досліджень з проблем технології живопису того чи того виду образотворчого мистецтва України. Це, безумовно, ускладнює аналіз технології живопису українського народного іконопису, що є одним з видів народного мистецтва, закономірно залежного в галузі технологічних прийомів від професійного живопису.

¹³ Визначення порід дерев проводилося візуально. Автор статті складає подяку А. Н. Шльончику, заслуженому майстру народної творчості УРСР, за допомогу при визначенні порід дерев, що використовувалися в українському народному іконописі XIX ст.

¹⁴ Див.: Статистическое описание Киевской губернии, изданное И. Фундуклеем. — СПб, 1852, ч. 3. — С. 249.

¹⁵ Див.: Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. — СПб, т. 7, Малороссия. — С. 47—48; Кондаков Д. М. Черниговская губерния в естественно-историческом отношении // Земский сборник Черниговской губернии. — Чернигов, 1914, № 1, ч. 1.

¹⁶ Там же. — С. 66.



Божа матір Печерська.
Дерево, олія.
Київщина. ХІХ ст.

Чернігівський державний архітектурно-історичний заповідник.

на лісових масивів. Найчастіше в іконопису застосовувалося домоткане полотно з конопляних ниток. Підрамник, грубо оброблений, по кутах скріплювався гвіздками.

Українські народні ікони написані на найпримітивнішому ґрунті, що становив собою тонкий шар рослинного клею. Природно, що це не сприяло збереженню шару фарб. Народні ікони, стилістичні особливо, які свідчать про більш тісне знайомство майстрів з професіональним живописом, мають ґрунтовку дошки у вигляді одношарового олійно-крейдяного ґрунту¹⁷. В якості наповнювача майстер використовував місцевою сировину: крейда добувалася в районі Новгород-Сіверського¹⁸. Майстер обов'язково проводив ґрунтування полотна, що було викликано особливістю матеріалу.

Дослідження рисунка відзначається особливою складністю. Можна зробити припущення, що українські народні іконописці робили попередній ескіз, до того ж наносили його як на дерев'яну основу, так і на полотно. Таку думку підтверджує той факт, що, по-перше, досить складні композиційні іконографічні сюжети вимагали начерків, і, по-друге, можна простежити застосування інструментів при нанесенні рисунка (наприклад, циркуля і лінійки, що традиційно використовувалися в іконопису).

Мікрохімічне дослідження зразків шару фарб засвідчило, що в народному іконописі частіше за інші використовували такі пігменти: свинцеві біліла, свинцева жовта, сурик свинцевий (червона фарба), берлінська лазур (синя фарба)¹⁹. Слід відзначити, що переважна більшість названих пігментів

в естественно-историческом отношении. — С. 32.

¹⁹ Мікрохімічне дослідження зразків, відібраних з народних ікон з фондів ЧДАІЗа. Необхідно врахувати той факт, що відмінна особливість народного іконопису — численність варіацій на ту саму тему не тільки серед іконографічних сюжетів, живописних манер, а відповідно й фарб. Тому аналіз декількох ікон, що пред-

¹⁷ Мікрохімічне дослідження зразків, відібраних з народних ікон з фондів Чернігівського державного архітектурно-історичного заповідника, проведене технологічним відділом науково-дослідного інституту Укрпрокреставрація (6 жовтня 1983 року).

¹⁸ Див.: Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. — С. 172; Кондаков Д. М. Черниговская губерния



Георгій Побідоносець.
Дерево, олія.
Чернігівщина. XIX ст.

Чернігівський державний архітектурно-історичний заповідник.

за вартістю досить дешеві: свинцеві білила — найдешевша фарба в XIX ст. на Україні²⁰. Шляхом різного ступеню її нагрівання могли одержати свинцеву жовту і сурик свинцевий²¹. Народний майстер уникав використовувати такі дорогі фарби, що їх застосовували професіональні київські іконописці, як крон жовтий і кіновар терта²². Тільки за синю фарбу, берлінську лазур, що не мала іншого дешевого еквівалента, майстрові доводилося платити досить дорого: 1 крб. 73 коп. за фунт²³.

Дані хімічного аналізу шару фарб народних ікон надзвичайно важливі для їх да-

ставляють різні майстерні народного іконопису XIX ст., дає певні свідчення, виходячи з яких можна охарактеризувати основні тенденції у використанні народними майстрами тих чи тих фарб.

²⁰ Див.: Статистическое описание Киевской губернии, ч. 3. — С. 249.

²¹ Див.: Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследования. — М., 1982. — С. 144.

²² Див.: Статистическое описание Киевской губернии, ч. 3 — С. 249.

²³ Там же.

тування. Берлінська лазур, котру почали широко використовувати наприкінці XVIII ст.²⁴, допомагає визначити нижню межу датування, а свинцеві білила, що наприкінці XIX ст. замінили цинкові²⁵ — верхню.

Живопис народних ікон демонструє різноманітність мазка, до того ж характерну навіть для однієї іконки. Превалює локальна пляма, що виникає внаслідок нанесення рідкої фарби. Саме це притаманне народному декоративному розпису. Поширення набуває також і корпусний мазок, що часто виконує функцію конструювання предмета і накладається на локальну пляму. Світлий корпусний мазок на темніший за тоном локальній плямі виконував роль оживлення — суто іконописного прийому, властивого для народного розпису²⁶. Живопис окремих деталей ряду народних ікон може бути охарактеризований як пластичний стиль: облич-

²⁴ Див.: Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. — С. 164.

²⁵ Там же. — С. 168.

²⁶ Див.: Вишневецкая В. М. Свободные кистевые росписи // Русское народное искусство Севера. — Л., 1968. — С. 9—18.

чи персонажів, тулуби кошей майстри писали на допомогою підмалювки з білил, на яку накладалися сплавлені мазки чорної фарби, розбавленої білилами, цим домагаючись скульптурної передачі об'єму. І все ж, головну роль в українській народній іконі XIX ст. відіграє тонка локальна барвіста плимн з нанесеними на неї мазками подібної товщини, що разом складають оригінальну композицію, яка є основним живописним прийомом народного розпису. Необхідно також відзначити, що народний майстер різні частини ікони пише не з однаковою увагою: завжди найбільш старанно написані обличчя, руки святого, і дуже швидко, часом недбало, — одяг, тло.

Аналіз технології виготовлення української народної ікони XIX ст. дає можливість зробити ряд висновків. Хоча багато технологічних прийомів зберігають традиції середньовічного іконописного ремесла, але в той же час цілий їх ряд свідчить про зв'язок із сучасним живописом.

Основними пунктами продажу ікон були ярмарки. Тут поруч з предметами побуту, необхідними в господарстві, українці купували ікони, що продавалися «розкидані на возах, між возами з салом, рибою, тютюном, дьогтем та іншим, часто вкупі з різними виробами та інструментами сільської фабрикації і кухонним начинням»²⁷. Широка торгівля іконами для народу велася на ярмарках у Стародубі й Новозибкові — великих торговельних центрах Чернігівської губернії²⁸.

Важливим центром по продажу народних ікон в XIX ст. був Київ, який збирав тисячі паломників не тільки з усієї України, але й з багатьох міст Росії. Як пише сучасник, «усіх богомольців було щорічно в Києві близько 400—500 тисяч»²⁹. Комітет по цензурі ікон протягом 13 місяців (з 2-го грудня 1876 по 1-ше січня 1878 років) оглянув 8584 ікони київських іконоторговельників, більшість з яких були народні³⁰. В Києві народні ікони продавалися в стаціонарних крамницях, яких у 60—70-х рр. XIX ст. нараховувалося близько 40³¹, а на початку XX ст. — понад двадцять: «Ікони торгівля в Києві досягає в літні місяці, під час найбільшого прибуття богомольців, величезних розмірів... Селянська маса купує ікони дешево. Для задоволення її попиту відкритий цілий ряд іконних крамниць (понад 20)... біля церкви Феодосієвської і Воскресенської, біля Софійського собору (в дзвіниці) і в Михайлівському монастирі (також у дзвіниці), на Подолі в Фроловському жіночому монастирі та особливо біля фонтану «Св. Лева». Тут знаходиться цілий ряд низеньких іконних крамниць і дерев'яних полиць, багато продавців продають образи, розносячи їх у кишенях»³². Місцем зосередження іконних крам-

ниць були Старий Київ, Печерськ і особливо Поділ³³. Найбільша кількість дешевих ікон продавалася на Подолі в крамницях Івана Лубенського і Василя Кобця, а на Печерську — Марфи Осипової і Семеона Солодова³⁴. Деякі іконоторговці мали декілька крамниць. Так, наприклад, у 1868 р. купець Іван Кислов мав одну крамницю на Подолі, а другу біля церкви Феодосієвської³⁵.

Вартість ікон на Україні в XIX ст., за повідомленням П. П. Чубинського, змінювалась від 30 копійок до 1 крб. 25 коп., що відповідає архівним даним³⁶. Для порівняння зазначимо, що плуг коштував близько 2-х крб., рало з нарильником — 1 крб. 50 коп., рушник — від 50 коп. до 1 крб., полотно — 10—15 коп. за аршин³⁷.

Збут народних ікон відбувався двома шляхами: продаж ремісником і оптом — скупщику³⁸. Перекупщиками могли бути власники іконних крамниць і торгівці різними виробами, необхідними в господарстві селянина або бідного горожанина, а також — торгівці дрібним товаром³⁹. Готуючись до літнього сезону, коли Київ наповнювався паломниками, іконоторгівці (це була вже стала практика в XIX ст.) протягом зими скуповували велику кількість ікон. Ми зробили взимку запас ікон, як робили його і протягом багатьох десятиків років, на що витратили всі свої «матеріальні засоби», — писали київські іконоторгівці в проханні до губернатора, датованому 1876 р.⁴⁰ Більшість іконоторгівців були міщанами або купцями, але зустрічалися представники й інших прошарків: козацтва, бідного духовенства. Торгівлею іконами займалися і жінки, які складали, наприклад, у Києві в 60—70-х рр. минулого століття до 25% від загальної кількості торговців⁴¹.

Все вищезазначене підтверджує, що в українському суспільстві вкоренилося ставлення до продажу ікон для народу як до звичайного підприємництва.

Розглянуті аспекти проблеми українського народного іконопису XIX ст. дозволяють зробити ряд висновків. Народний іконопис був поширеним явищем на Україні тих часів. Виробництво і продаж народних ікон становили розгалужену систему в руслі традиційного ремесла. Тому закономірно, що народна ікона є яскравим відзеркаленням українського народного світогляду, що визначило її історичну і художню цінність.

Л. М. ПОПОВА

Москва

³³ ЦДІА УРСР, ф. 127, оп. 756, № 274.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ Див.: Чубинский П. П. Инвентарь крестьянского хозяйства. — Записки Юго-Западного отдела императорского русского Географического общества. — Киев, 1875, т. 2. — С. 180.

³⁷ Див.: Русов А. А. Указ. соч., т. 2. — С. 179—180; Чубинский П. П. Инвентарь... — С. 179—180.

³⁸ ЦДІА УРСР, ф. 127, оп. 756, № 274; ЧДОА, ф. 679, оп. 2, № 329; ф. 127, оп. 3а, № 2440; Записка В. Т. Георгієвського... — С. 118—119.

³⁹ Там же.

⁴⁰ ЦДІА УРСР, ф. 127, оп. 756, № 274.

⁴¹ Там же.

²⁷ ЧДОА, ф. 127, оп. 3а, № 2440.

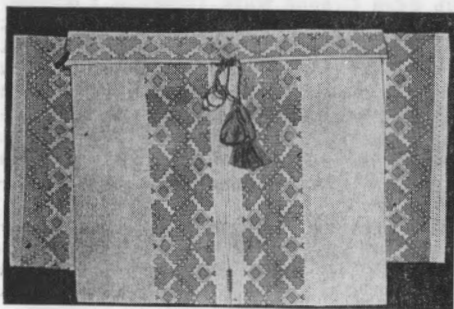
²⁸ Там же, ф. 127, оп. 3а, № 2440; ф. 679, оп. 2, № 329.

²⁹ Записка В. Т. Георгієвського о паломничестве и иконной торговле в г. Киеве. — Известия высочайшего учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. Вып. 1. — СПб, 1902. — С. 115.

³⁰ ЦДІА УРСР, ф. 127, оп. 756, № 274.

³¹ Там же.

³² Записка В. Т. Георгієвського... — С. 118—119.



НЕДРУКОВАНИЙ РОЗДІЛ
З ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОЇ ПРАЦІ М. І. КОСТОМАРОВА
«ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ
ЮЖНОРУССКОГО НАРОДНОГО ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА»

Помітною ознакою сьогодення є підвищений інтерес громадськості до історії в найширшому її розумінні — історіографії, літературі та мовознавства, мистецтвознавства, фольклору та етнографії тощо, а також зростання уваги до постатей, творча спадщина яких становить фундамент вітчизняної культури. Великий внесок у розвиток багатьох галузей суспільствознавства зробив відомий історик і фольклорист XIX ст. Микола Іванович Костомаров (16.V.1817—19.IV.1885), діяльність якого набула значної популярності не тільки в Росії, а й за її межами. Зокрема, заслуговують на увагу науковий пошук М. І. Костомарова, спрямований на збирання, вивчення та популяризацію української народної пісенної творчості та звичаїв, підготовка монументальних фольклористичних зведень цих скарбів минулих епох. Відомо, що із опрацьованого М. І. Костомаровим матеріалу усної традиції дещо ще й досі залишається неопублікованим, хоча він становить безцінне джерело для фольклористів, істориків, етнографів та митців.

У 1978 й 1982 роках журнал «Народна творчість та етнографія» опублікував два з трьох розділів недрукованої частини відомої монографії М. І. Костомарова «Историческое значение южнорусского народного песенного творчества». У вступях до цих публікацій було охарактеризовано згадану рукописну працю М. І. Костомарова, висловлено міркування щодо причин, чому вона тривалий час не була опублікована, вказано на її наукову цінність для різних галузей знань. Разом з тим у передмовях розкрито певну недосконалість дослідницького методу автора праці, наявність у його дослідженні іноді суперечливих чи не досить обґрунтованих тверджень. У вступях є пояснення текстологічних принципів публікації. Друковані у попередніх номерах журналу розділи «Чумацтво» та «Бурлак» були прокоментовані. Все сказане у вступях до попередніх публікацій стосується й завершального розділу праці, який подаємо нижче.

Третій розділ М. І. Костомаров присвятив пісням про рекрута та рекрутську

повинність — системі комплектування армії царської Росії XVIII—XIX ст., системі, яку на початку 80-х років XVIII ст. було запроваджено й на Україні¹. Цей розділ, як і інші, та й взагалі твори М. І. Костомарова, яскраво свідчить про те, що естетичний інтерес дослідника до народної творчості поєднувався з пильною увагою до соціального змісту фольклорних пам'яток. Всі пісні, вміщені у недрукованому розділі «Рекрут», сконцентровані навколо теми соціальної неволі і суперечностей, бідкування широких верств населення, особливо селянства. Ще на початку своєї наукової діяльності у дисертації «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843) М. І. Костомаров звертає увагу на те, що в житті селянина є такий новий тип, «якому присвячено безліч пісень: це рекрут»².

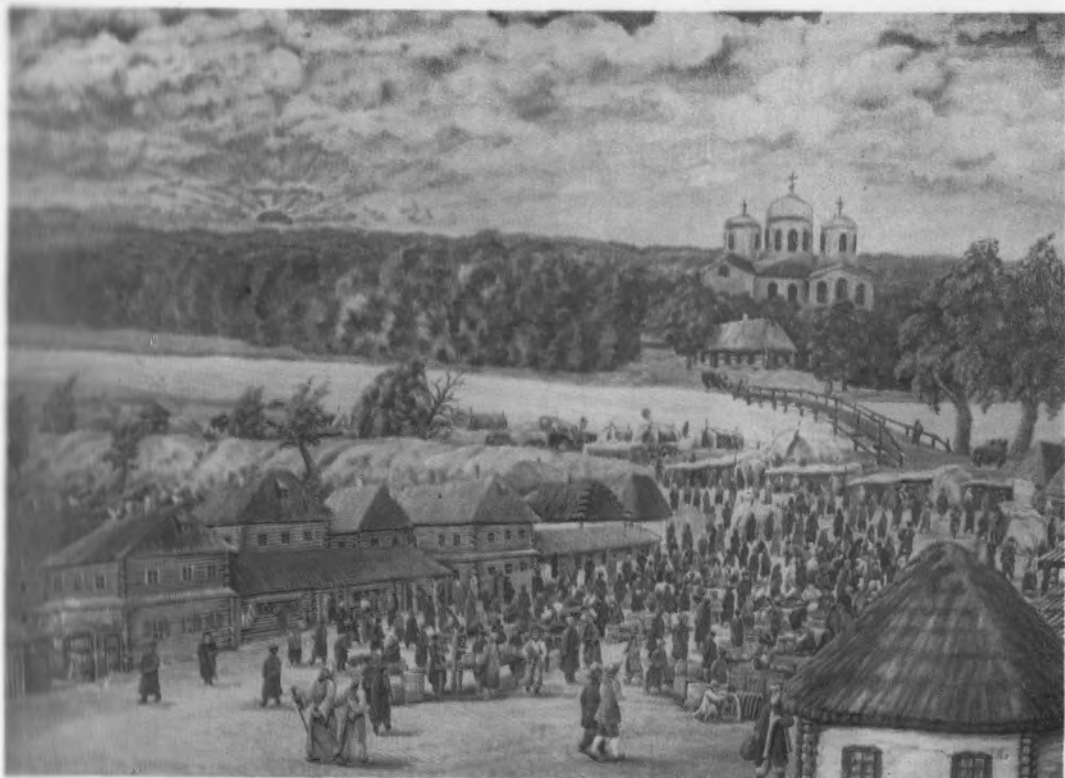
Появу рекрутських пісень М. І. Костомаров пов'язував із змінами в суспільних умовах життя, за яких не міг вже існувати такий погляд на вступ у військовий стан, котрий був в народі раніш. Тому, зазначає дослідник, «утворився інший погляд, цілковито протилежний попередньому»³. Вчений не заперечує антицаристського спрямування рекрутських пісень, проте у більшій мірі він все ж акцентує увагу на злитті із словом «рекрут» у народній уяві ненависного до його долі панства. Становище солдата у війську М. І. Костомаров коментує такими виразними словами: «белому царю отдан на службу, а господам на поругание!»⁴. На думку М. І. Костомарова, пісні про рекрутчину та солдатчину засвідчують погляд народу на службу у царському війську як тяжку неволю. В них дослідник вбачає реальні картини народних страждань, звертає увагу

¹ Докладніше про це див. у праці: Зайончковский П. А. Военные реформы 1860—1870 годов в России.— М., 1952.

² Етнографічні писання Костомарова. — К., 1930.— С. 88.

³ Відділ рукописів ЦНБ АН УРСР, ф. XXII, од. зб. 9, арк. 17.

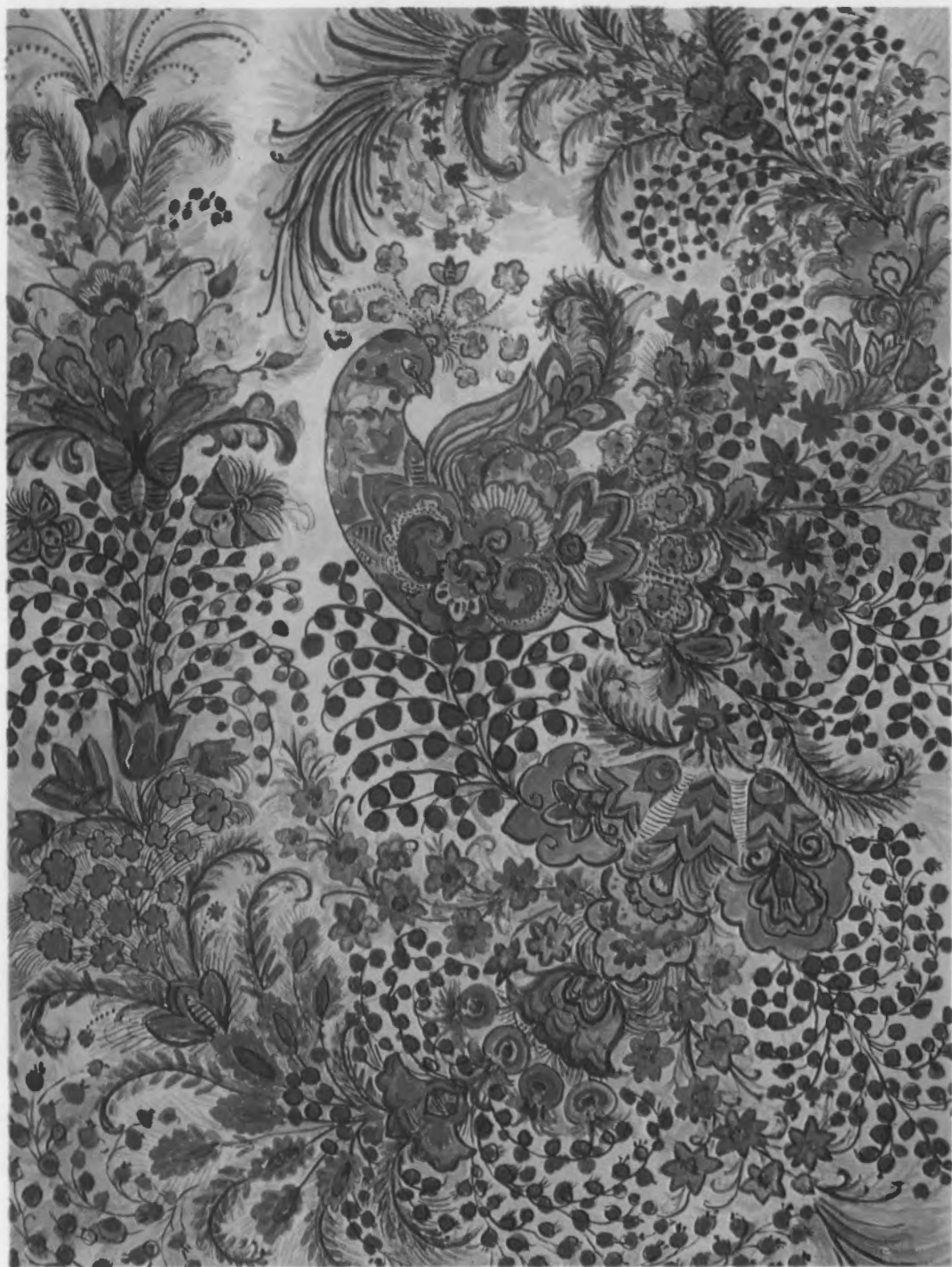
⁴ Там же, арк. 19.



*І. І. Лисенко. Ярмарок у Ніжині.
Картон, олія. Золотоношка Черкаської обл. 1986.
Фоторепродукція В. С. Полоха.*



*І. І. Лисенко. Степом, степом.
Картон, олія. Золотоношка Черкаської обл. 1986.
Фоторепродукція В. С. Полоха.*



Л. О. Петрова. Червона калина.
Папір, гуаш. Херсон. 1987.
Фоторепродукція В. С. Полюха.

на такі жахливі й вражаючі життєві моменти в рекрутського набору, як раптова, як наказом панським, таємна і зовсім несподівана відправка в рекрут; в'язання при цьому рук назад та забивання ніг в мішки, тримання під вартою, недопущення до рекрута батьків і рідних, «страшное для всего русского податного люда забрание лба»⁵ тощо. За народним світоглядом, як зазначає М. І. Костомаров, віддача у рекрути здійснюється неправдою, всі помилки солдата, пов'язані з рідним краєм, подвійною або жінкою і малими дітьми, частіше — молодю дівчиною. Як бачимо, в поглядах М. І. Костомарова проступають демократичні тенденції, щоправда деяко приглушені.

За твердженням М. І. Костомарова, власне солдатських пісень суто українських він не зустрічав, «хотя поются и даже сильно усваиваются народом песни такого рода, но они великорусские, поются малороссиянами с изменениями в языке, а более в выговоре»⁶. Запереченням такого погляду на солдатську пісню є, зокрема, матеріали збірника «Рекрутські та солдатські пісні» (із багатотомної серії «Українська народна творчість») — результати пошуку радянських дослідників⁷.

⁵ Там же.

⁶ Там же, арк. 20.

⁷ Див. Рекрутські та солдатські пісні.— К., 1974.— С. 6.

Як відомо, М. І. Костомаров висунув і обстоював у своїх творах ідею народної історії, був пристрасним збирачем і популяризатором усної творчості мас. Зібраним особисто пісні, казки, легенди, перекази, прислів'я, приказки тощо могли б скласти не один фоліант. Окрім згаданих творів М. І. Костомарова у цій публікації, у різні роки ним були надруковані такі цінні праці як «О цикле весенних песен в народной южнорусской поэзии» (1843), «Славянская мифология» (1846) та інші. Дослідник звертався до безпосереднього використання народних пісень як у науковій, так і літературній роботі. Тому вчені й митці, а також всі ті, хто цікавиться рідною культурою, мають уважно і вдумливо поставитися до творчої спадщини М. І. Костомарова, багато творів якого вже давно потребують перевидання. При цьому слід зазначити й те, що в особі М. І. Костомарова завдяки особливості його таланту плідно поєднується вчений і митець слова. Його твори, написані справжнім майстром літературного стилю, приваблюють читачів і легко ними запам'ятовуються.

Пропонуємо ознайомитися з кінцевим недрукованим розділом «Рекрут» з вищезгаданої монографії М. І. Костомарова про історичне значення української народної пісенності.

Ю. А. ПІНЧУК

Київ

ОБЩЕСТВЕННАЯ И ДОМАШНЯЯ ЖИЗНЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НАРОДНОГО ЮЖНОРУССКОГО ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В ПЕРИОД ПО УПАДКЕ КАЗАЧЕСТВА

Рекрут. Взгляд народа на военную службу в последнее время. Рекрутчина — неволя. Сходство с татарско-турецкою неволею прежних времен. Заковка рекрут. Рекрут прячется у своей возлюбленной. Забрание лба. Плач матери. Сын вдовы. Меньшой сын в семье. Провожание. Грусть и безнадежность новобранца.

Пока существовала политическая единичность Малороссии и казацкий строй в общественном порядке, до тех пор как в одной жизни, так и в ее зеркале — народной поэзии — типом своеобразного воина был казак. В изложении нашем «История казачества в произведениях народного песенного творчества» [1] мы, надеясь, достаточно представили его значение в прошлом. Слово казак до сих пор не только не умирает в народной поэзии, но оно приняло еще более обширный смысл. Оно означает уже не война, не принадлежащего к отдельному сословию в краве, а вообще доброго молодца: с превращением политической единичности — в малороссийской поэзии не могло уже появиться типа национального воина. Малороссиянин — вступать мог в военное звание, делаясь русским воином, потому что отдельного малороссийского войска не было и малороссиянин, делаясь военным, становился таким же русским воином ка-

ким был новгородец, москвич, поволжанин. Поэтому народной южнорусской песенности воинский элемент в последнее время коснулся только преимущественно моментом поступления южнорусса в общерусское войско — отдачею малороссиянина в рекруты.

В былые времена, когда в Южной Руси велась борьба с бусурманами и с ляхами, военное занятие тянуло к себе народное чувство и народ постоянно рвался в казачество. Каждому хотелось считаться военным-казакком, потому что с казацким званием соединялись жизненные льготы, от которых устранено было остальное народонаселение: все хотели таких льгот и все рвались в казачество. Но после упадка строя казацкого и после введения общей государственной рекрутской повинности, уже не могло существовать такого взгляда на вступление в воинское звание, какой был у народа прежде и образовался иной взгляд, совершенно противополо-

ложный прежнему. Малороссийский народ стал смотреть на поступление в войско как на поступление в тяжелую неволю. От этого песни, изображающие такие события в народном быте, очень напоминают старинные песни о татарской и турецкой неволе, а кое-что из невольничьих песен прямо передалось в рекрутские. Сам рекрут называет поступление свое в войско не иначе как неволю. Он поет: почувствовала заранее моя доля, что не быть мне дома, а быть мне в неволе — в рекрутском наборе¹. Братья и сестры, отправляя его в рекруты, воображают, что он отправляется в землю неверную в веру басурманскую, где и люди недобры и воды непригожи², образ, целиком перенесенный из быта пленников в турецких владениях. Самая возможность изъятия от военной службы представляется в виде выкупа из неволи, точно так как в былые времена выкупали полонников из турецких галер и из татарских городов и аулов³. Способ отправления рекрута в прием рекрутский был в самом деле такой же как прежде происходившая поимка жителей татарами. Заслышавши, что хотят его отдать в рекруты, молодец прятался, его отыскивали, ловили, заковывали в кандалы и под караулом везли в город и если его принимали на службу, он уже не возвращался домой ни на минуту и своими родными считался навсегда отрезанным от семьи, точно так же как бывало со взятым в полон басурманами. «А чтоб вы пропали, враги!—Восклицает бедная мать, у которой отняли сына для отдачи в рекруты: — Зачем вы, беду мою зная, не сказали мне заранее, а тогда уже сказали, как моего сына изловили, а изловивши, связали ему руки назад и повезли в Прилуки, а из Прилук в Полтаву на вечную присягу. Присягнул царю, присягнул богу — отрезаю от рода — племени! Прощай сынок, голубчик! Не помышляй вернуться домой!»⁴.

Молодец не показывает добровольного желания поступить в царскую службу. Только в самое близкое к нам время стали входить и переделяться великорусские песни, где говорится о поступлении в солдаты по охоте⁵. Но в более старых памятниках народной поэзии молодец с отращиванием принимает слова матери сообщавшей сыну, что придется ему идти за родных братьев в службу и натянуть на себя солдатское платье⁶. Есть песня, переданная из старой невольничьей в рекрутскую, где попавшийся в неволю про-

¹ Ой зачула моя доля,
Що не бути мені дома,
А бути мені у неволі,
У рекрутському наборі!

² ...вся сім'я провожа
У землю невірну
У віру басурманську
Де люди не хороші,
Де води не погожі!

³ Нехай мене молодого з служби викупляють!
⁴ Водай же ви, вороженьки, навіки пропали,
Що ви мою біду знали мені не сказали,
А тоді вже ви сказали, як сина піймали,
А піймавши мого сина назад руки зв'язали,
А зв'язавши назад руки везуть до Прилук,
А з Прилук до Полтави до вічної присяги...

⁵ Не знав парень ні горя ні нужди
Записався охотою в царську службу.

⁶ «Іду, синку, за рідний брата,
Дадуть тобі солдатське плаття»,
— Водай мати того плаття не носити.
Тяжко-важко государеві служити!

сит отца, мать, братьев, сестер выкупить его⁷, но те отказываются жалея своего достояния⁸; тогда он обращается к жене⁹, которая решается сбыть свое родное чадо, лишь бы освободить своего милого¹⁰. Новобранец считает себя человеком уже погибшим. Он заранее ждет себе печальной жизни и печального конца. Он в службу идет царю на службу, а господам на ругание над собою¹¹. Одна мать родила всех новобранцев и подарила услуживать господам на всю жизнь, к горести их родных¹².— Где тебя искать, мой сынок? Спрашивает мать новобранца сына.— Ищи матушка — отвечает тот — ищи, родная, в степи вскрай-дороги, там придет мне горе, там буду я своими кудрями усталать степь, своею кровью дополнять море, а своим белым телом кормить орлов¹³. Как представляется положение солдата в царской службе народному воображению, показывает песня, где изображается, что мать через два года увидела своего сына и спрашивает: хорошо ли ему в службе, а он отвечает ей: хорошо, матушка, лучше в селе жить. Наши господа капитаны без вины виноваты, раздают, болно б'ють, да еще и плакать не дают¹⁴. Оттого и новобранец только что обмундированный и призванный на ученье говорит: лучше бы мне волов пасти, чем теперь с коня падать! Лучше мне волов погонять за плугом, чем с господами говорить! Лучше мне обращаться с граблями, чем с саблями¹⁵.

Молодца еще гораздо заранее предостерегают, что будет набор и по этому поводу не советуют ему жениться, сопоставляя его положение с безлистным дубом, которому надобно развиваться в труднотому что к следующему утру наступит мороз¹⁶; молодец не поддается страху — хочет жениться и надеется тотчас собраться, когда придется идти в поход¹⁷.

⁷ Ой загули сиві голубоньки рано на зорі,
Заплакали новобранці стоючи в строї,
Ой ви, братці новобранці, добрі молодці
Накажіте мому роду рідному батющій,
Нехай нехай сирі волі з двора ізбува,
Нехай нехай свого сина з служби викупа!

⁸ Лучше ж мені мого сина повік не відати
Ніж я маю сирі волі з двора ізбувати.
То же говорить мать — «о коровах»,
братья — «о вороных конях», сестры —
«о жуланах», которые продать просит
новобранец для выкупа его из службы.

⁹ Нехай нехай своє чадо із двора збува,
Нехай мене молодого з служби викупа.
¹⁰ Легше мені своє чадо із двора збувати,
А ніж мого миленького по-вік не відати!

¹¹ Білому царю на послугу, панам на поругу!

¹² Ідуть новобранці: всіх їх одна мати породила,
І панам на всю жизнь подарила,
І всю жизнь панам на прислугу
Старим ненькам на потугу.

¹³ Шукай в степу край дороги моя рідна мати,
Там я буду, моя мати, горем горювати,
Своїм чудом кучерявин степи устилати,
А своєю кровіцею моря доповняти.
А ще своїм білим тілом орли годувати.

¹⁴ Гарно, матинко! Лучше було в селі жити,
Наші пани капітани без вины вину кладуть,
Роздягають, болно б'ють, та ще й плакать

не дають!
¹⁵ Лучше мені волів пасти, ніж тепера з коня
Лучше мені погонити, ніж з панями говорити,
Лучше було з граблями, ніж тепера
з шабельками.
(Макс, стр. 166)

¹⁶ Не розвивайся, сухій дубе, завтра мороз буде,
Не женися, удовин сну, в осені набор буде.

¹⁷ Я морозу не боюся, в ночі розвіюся,
Я набору не боюся, в осені ожениюся.
А як скажуть в поход йти, зараз уберуся!

Но всякий в опасении стать солдаткою, пойдет за него, так как народная песня клянет ту девицу, которая понадеется выходить за солдата, у которого все имущество — две рубашки в чемаданчике, да сахарница с сухарями, да кружка для вина, — чтоб не пришлось ей жить в бедности. Но если найдется такая, что выйдет за него — придет для ней то время, когда она будет провожать мужа за гору и омывать слезами его лошадь¹⁹, а он ей скажет: воротись, Галя, много слез ты пролила: неблагоприятно у нас в доме. Остается дитя наше сироткою. Уж нам с тобой не милуваться: надобно тотчас распрощаться!²⁰ Но оставшись неженатым, когда услышит наверное, что его хотят отдавать в рекруты, — ропщет на мать: зачем его не женила, потому что ему представляется, что если б он был женат, то он бы не попал в солдаты, но остался бы дома²¹. Однако у него, хотя холостого, есть уже подруга-девица; узнавши что люди хотят учинить над ним неправду, и собравшись толпою, поймав его и отдав в неволю солдатскую²², девица сирота без родителей, без родных, ходила кричала и уснула под грушею²³. Как горы крутые склонившиеся к югу, так между собой походят парень и девица! Говорит песня. Одинакия у них руки, одинакия ноги, одинакия головы! А как сойдутся да обнимутся, какая любезная беседа идет у них! «Ах девица! говорит он к ней. Подай мне совет, словно мать родная! Как мне быть!» — «Какой же совет могу я тебе дать, мой миленький? Разве одну руку положить тебе под голову, а другою обнять, прижать тебя к сердцу своему и поцеловать»²⁴. Казак прибежал к девице притаться, и просит чтоб его прикрыла ридном (грубого полотна простыня)²⁵.

Но уже над ним собралась грозовая туча. Появили в саду цветники — продол-

жает та же песня:— оттого что между ними шли дорожки к кузницам, где работали кузнецы: они куют, закаливают и заливают белое железо, не на вора, не на разбойника, а на бедного сиротинушку, на вдовьяго сына²⁶. Вот люди обступили кругом избу, куда спрятался молодец, разламывают двери, хватают его...²⁷ Он ропщет на лихих соседей, которые не известили его о грозившей беде заранее²⁸. Поймали его вечером. Заковали его быстрые ноги, связали назад ему руки, посадили на воз, сами отдатчики сели напереди и везут в город. Погоняют они лошадей, а на молодца все поглядывают, стараются, чтоб лошадей не изморить и чтоб молодец не дал тяги²⁹. Не одного этого сиротинку везут они в город. Повезли на обывательской почте и других хлопцев и бурлаков отдавать в рекруты. Везут их через темные леса, а за ними по дороге спешат туда же родители рекрут. Где отдатчики останутся на ночь, там гасят огонь, не допускают до рекрут отцов их и матерей³⁰. Вот как в песнях изображается самый прием, — это страшное для всего русского податного люда забритие лба: вот привозят молодца в город, снимают кандалы, развязывают руки, ведут его в светлицу, сажают на скамью... потом ставят его в станок и бреют лоб. Повертели его сюда-туда, отлетели прочь его черные кудри! Надевают на него «муницию» [4]³¹. Песня изображает, что его еще поводили по базару (по рынку) и угостили вином³². Он поглядывает кругом себя, не заплачет ли кто по нем: и видит — плачет и рыдает его осиротевшая мать³³. Не плачь, матушка, говорит он ей, не плачь не тоскуй! На то видно я родился! Такова видно участь моя: белому царю отдан на службу, а господам на поругание!³⁴

¹⁹ Розпроклята ся дівчина
пошпала на гусара,
на гусарську худобу.
гусарська худоба
чмайданці дві рубашки,
цукарниця з сухарями,
кованочка [2] із водою!
Мми, мила, із бідкою!
²⁰ За шпиль мужа провожала,
сльозами коника вмивала,
²¹ Ворниєсь, Галю, моя мила,
Брато сліз ти пролила,
нас дома не година:
дитина буде сиротина.
²² Там з тобою не милуваться,
Тобі зараз розпрощаться!
²³ Та не жаль мені так ні на кого, як на неську
рідненьку,
Що вона мене молодого не оженила
і в солдати знарядила.
²⁴ До людей говорять неправдою,
хотять уловити громадою,
хотять взяти в солдати неволю!
²⁵ Помер отец і матуся,
до кого я в світі пригорнуся?
Горе в світі без родини,
те ще без вірненької дружини.
Ходила-ходила та й гукнула,
лягла під грушею та й заснула...
²⁶ Круті гори круті гори на низ подалися
Молодая дівчинонька в парня удалася.
Такі руки, такі й ноги, така й головонька.
Як відуться обіймуться — любя розмовонька.
«Дівчинонько! Порадь мені як рідна мати!»
Яку ж тобі, мій миленький, порадоньку дати!
Одну ручку під головочку, другою обняти,
Пригорнути до серденька та й поцілувати.
²⁷ Скоро варень догадався,
До дівчини заховався.
Ой дівчино, мое сердце!
Сковай мене під ряденце!

²⁸ Ой у саду зеленому квіточка пов'яли.
А між ними квіточками дорожки лежали.
Поміж тими дорожками кузоньки [3] стояли.
А між ними кузоньками ковалі ковали:
Вони кують і кують і гартують білее валізо,
Не на вора-розбійника, а на сиротину,
На сиротину удовиною сина.
²⁹ Кругом хату обступили, в дівки двері
розломили,
А ще трохи угодивши взяли уловивши...
³⁰ Ви, сусіди, ви близькі вороги лихі!
Чому мене не звістали, як мене ловили?
³¹ Ой піймали із вечора, ніженьки сковали,
Бистрі ніженьки сковали, назад рученьки
зв'язали...
³² Ой крикнули орли із-за моря летючи,
Заплакали бурлаченки у неволі сидючи,
Давай, сотський, пошту коні вороні!
Поведемо до приему хлопці молоді!
Взяли та й помчали темними лугами,
А за ними отець-мати битими шляхами.
А где на ночь стануть, світло задувають,
Що рідного отца-неську та й не допускають.

(Макс. Изд. 1834 г., стр. 158)

³³ Отдатчики повставали,
Бистрі ніжки розсковали
Білі руки розв'язали,
Та повели у світлицю,
Посадили на скамницю,
Посадили на скамницю,
Та поставили в станочок,
Та й огодили лобочок,
Сиди-туди повертіли,
Чорні кудрі облетіли,
Та й муниципю начепили!
³⁴ По базару поводили,
Медом-вином напоїли.
³⁵ Сиди гляню, туди гляню: нікто не валлаче!
Толькі плаче на риде сирітська мати.

Между тем в том селе, откуда молодца взяли, оплакивает его девица и прокли-
нает людей за то что взяли в солдаты ее
молодца³⁵.

По народному миросозерцанию отдача в
рекруты совершается неправдою и часто
взятый в рекруты — либо единственный
сын бедной вдовы, или меньшей сын из
семьи идущий в службу тогда, когда бы
следовало идти не ему, а кому-нибудь из
старших братьев. Вот, например, изобра-
жается, что где-то за столами сидят гос-
пода рядами и пишут перьями, как брать
людей в рекруты: не брать там где в семье
— пять, и где четыре, там не велят;
где три — те, как оказывается, убе-
жали, где два — тех нет, а у вдо-
вы один сын; он и пошел под аршин.
Не дошел он пол-аршина ростом, а все-
таки поступил в царскую службу!³⁶ Бед-
ная мать обращается к старшине, с пла-
чем, умоляет отпустить к ней уже взятого
под стражу сына³⁷. Все напрасно. Сына
решили отдавать в рекруты на скорбь его
матери и в угоду старшине³⁸. Молодец
говорит матери: не плачь, матушка, не
рыдай, не порти свои каріе глазки! Вот
тогда заплачешь, когда увидишь меня в
воинском строю, на вороном коне с саб-
лею на боку!³⁹ И вот пришел час: прово-
жает мать сына с прочими новобран-
цами⁴⁰. В томлении разлуки она же-
лала бы, если б возможно было, что-
бы сын, заехавши за гору, опять вернул-
ся⁴¹. Но сын чувствует, что не скоро ему
придется воротиться: его конь споткнулся
на воротах: худое предвестие⁴². А вот и
другое: петух взлетает на ворота и в
его крике слышится матери приговор
судьбы, что не увидит она своего сына
вовек!⁴³

³⁵ За річкою за бистрою,
Жавуть люди слободою,
То не люди — сопостати:
Дають парня у солдат!
Нікому парня оплакати!
Обізвалася дівка Мар'я!
Оплакала свого парня!
У рекрута кудри в'ються,
А у дівки сльози льються...

³⁶ В новім дворі стоять столи,
Поміж тими столами,
Сидять пани рядами,
Пишуть листи перами,
Вони пишуть і радять
Кого в рекрути взяти.
Де п'ять — там не брать,
Де чотири — не велять,
Де три — ті втекли,
Де два — тих нема,
А у вдови один син,
Та й той пішов під аршин.
Пів-аршина не дійшов
а в царську службу пішов.

³⁷ Іде мати, ридає,
Всю старшину збирає:
Ой старшину моя мнла!
Випускайте мого сина!

³⁸ ...матері на жалость
А старшині на радість.

³⁹ Не плач, мати, не ридай,
Карих очей не стирай,
От тоді ти заплачеш,
Як на муштрі побачиш...

⁴⁰ Ой у неділю рано пораненьку,
в неділоньку вранці,
Випроводжала мати сина у ті новобранці.

⁴¹ Ой їдь, синку, ой їдь синку, ой їдь, не барися!
Внідь, синку, за круту гору, та й назад
вернися!

⁴² Ой не швидко, моя матусенько, назад
я вернися,
Підо мною кінв вороненький, в ворітях
спіткнувся.

⁴³ Злетів півень на ворота, каже: кукурику!
Не сподівайсь, мати, сина з новобранців
до віку!

А вот другое событие: идет меньшей сын
в рекруты по воле родителей, которые
прежде хотели решить судьбу трех сыно-
вей жребием, но потом сами удерживают
старшого, а середняго не пускает от себя
молодая жена, и приходится идти мень-
шему⁴⁴. По другому варианту, из трех
братьев меньшому приходится поступать в
рекруты оттого что старший — откупа-
ется, а средний отговаривается⁴⁵. Осуж-
денный в службу упрекает мать: зачем
она не продала имущества и не выкупила
его из службы?⁴⁶ Пришел час разлуки.
Мать плачет, а сын как будто хочет ее
утешить, но тут же растревляет ей сер-
дечную скорбь, ожиданием неизбежной
своей гибели⁴⁷. Тут и братья и сестры⁴⁸;
одна сестра ему чешет волосы на голове и
спрашивает, когда он приедет к семье
своей⁴⁹. Он отвечает, что приедет тогда,
когда зацветет у них в саду суховерхая
груша!⁵⁰

Рекруты, удаленные от своих мест жи-
тельности, также не тешат себя сладкими
надеждами. Не плачьте, братцы новобран-
цы — говорит один из них своим товари-
щам, — не плачьте, идучи к приему, за-
плачете после, когда нужду узнаете!⁵¹
Не печальтесь молодцы солдаты! Утешает
их кто-то: — Кто царю верно служит, тот
не плачет не тужит, а кто царя похулит,
тот будет плакать и рыдать⁵². Как нам
не печалиться — отвечают молодые солда-
ты: — Взняли нас в солдаты молодыми: тут
нам, братцы, и помирать! Не узнают о
том ни отец ни мать, будет знать только
сырая земля да ясная сабля!⁵³ Один из
товарищей с иронией над своею судьбою
просит других если они воротятся домой
в ту же, осень, передать его подруге,

⁴⁴ Озоветься сім'янистий мужик:
Що у мене три сини соколи;
Сини, ви мої, соколики!
Пійдіте ж ви у сад — виноград
Виріжте ви по дубчику,
По дубчику по яловому,
Іскніться по жербичку,
Кому із вас у службу йти?
Чи старшому, чи підстаршому,
Чи самому найменшому?
Старшого отець-мати не пуца,
А середушого — жона молода,
А найменшого вся сім'я провожа.

⁴⁵ Старшій братець откупляється,
А середушній отмовляється,
А найменшій убрається.

⁴⁶ Хіба в тебе не худоба була,
Що ти її та не випродала,
Сина з служби та не викупила!

⁴⁷ Не плач, мати, не журися, не вдавайся
до ворожки:
Поховають мене молодого в полі край дорожки!
Не плач, мати, не журися, не вдавайся в тоску:
Поховають мене молодого та у жовтому піску!

⁴⁸ А меншого вся сім'я провожала
і братики і сестриці його!

⁴⁹ Сестра голубка голову чесала:
Ой, брате мій, брате, коли приїдеш до нас?

⁵⁰ Сестрице мила, сестрице рідна!
Ой пійди, сестрице, в вишневий сад:
У вишневому саді стояла груша,
Стояла груша суховерхая:
Ой як та груша зверху завіте,
Тоді мене, сестро, в гості приїдете!

⁵¹ Ой не плачте, братці новобранці, до приему
їдучи,
Не журіться молоді солдати!

⁵² А хто царю вірне служить, не плаче не тужить,
А хто царя наругає, той плаче ридає!

⁵³ Ой як нам, братці, не журитись:
Молодыми в солдати побрала.
Ой тут нам, братці, помирати:
Не знатиме ні отець ні мати,
Тільки знатиме сырая землячка,
Та ще к тому ясна шабелька!

что б она и его ожидала осенью, а если не осенью — то зимою, если же не будет он и ней зимою, то будет весною или летом, а не то уж к зимнему Николе, а если не ивится и к зимнему Николе, тогда уж пусть не ожидает его никогда! ⁵⁴ Привыкший жить в своей семье и теперь оставшийся вдруг среди чужих, без роду-племени, рекрут грустит о своем одиночестве, обращаясь к шуму ветра в лесу ⁵⁵ и воображает, что теперь его родные сошлись вместе и думают: что-то с ним творится? Не убит ли он, не взят ли в полон, не сняли ли с него голову, когда он сидел на сером коне ⁵⁶. Нет, отвечает он мысленно своим близким: его не убили, не взяли в полон, не сняли с него головы, когда он сидел на сером коне, а ему не несело ни в будни, ни в праздники ⁵⁷.

Пот, наконец, забритых рекрут гонят на службу куда-то. Опять за ними идут родные, опять слезы и стоны. Их дорога улита слезами ⁵⁸. Опять идет за сыном горемычная мать, плачет, рыдает, а сын обращается к ней с такой речью: не плачь, матушка, не грусти! Слезами не дополнить моря, а сына не вырвешь из службы ⁵⁹.

Народная фантазия создает образ солдата, который просит командира отпустить его, потому что за ним стокоровалась донница ⁶⁰, но командир грозит его заковать ⁶¹. Впрочем есть и такой образ, что солдат отпущен на одну ночь и просит свою подругу разбудить его как можно ранее, пока еще не щebetали пташки, не пели соловьи и не били барабаны ⁶². Под-

руга будит его, сообщая, что уже и пташки пели, и барабаны били, все солдаты в строю и прощается с ним ⁶³. Если это не вымысел или лучше сказать не образ прежней казацкой жизни, приложенный к солдатской, то изображение исключительного случая, когда подобное могло быть во время прохода солдатской партии через село, откуда был родом солдат и где была его семья, а потому и мог быть отпущен начальством на самое короткое время, пока вся партия пребыла в селе на дневке.

Таково народное созерцание о рекруте. Собственно солдатских песен чисто малороссийских мы не встречали, хотя поются и даже сильно усваиваются народом песни такого рода, но они великорусские, поются малороссиянами с изменениями в языке, а более в выговоре; такие песни нельзя причислять к произведенным народного южнорусского песенного творчества (продолжение будет).

Коментарі

- ¹ М. І. Костомаров має на увазі свою працю «История казачества в памятниках южнорусского народного песенного творчества», яка була опублікована в журналі «Русская мысль» (1880, кн. 1, 2, 5—8). В ній через недогляд редакції «Русской мысли» виявився пропущений розділ «Хмельницина». Згодом його надруковано у тому ж журналі за довільно зміненою назвою «Борьба казаков с поляками» (1883, кн. 7, 8). Згадана вище праця є продовженням досліджень вченого в галузі фольклористики, зокрема, опублікованого в 1872 р. твору «Историческое значение южнорусского народного песенного творчества» («Беседа», т. 4—6, 8, 10—12). Остатня частина цього твору, що озаглавлена «Семейный быт в произведениях южнорусского народного песенного творчества», вийшла друком в книзі «Литературное наследие Н. И. Костомарова» (СПб., 1890, с. 287—477).

² Зменшене — пестливе до коновка, тобто висока, здебільшого звужена вгорі кварта.

³ Те саме, що кузня — майстерня, де обробляють метал куванням.

⁴ Йдеться про амуніцію, тобто про сукупність речей, що становлять спорядження військовослужбовця.

⁵ Діал. — те саме, що виснажився, знесилився, стомився.

Та треба раєниче вставати,
Щоб і пташечки ще не щebetали
І соловейки не виспівали,
І барабани не вибивали,
І коників не виводили.

⁶³ Та встань мильні, вже світ білий!
Вже пташечки вищebetали,
І соловейки виспівали,
І барабани вже вибивали,
Коня ведуть і сідло несуть,
І подушечку — прощай душечко!
І сиделечко — прощай сердечко!

⁵⁴ Ой здорові, братці, товариші мої!
Може піддете сеї осені домої!
І передали б моєї миленькій поклон:
І найй сподівається сеї осені я мене;
Аж не буду в осені, буду холодної зими,
А не буду холодної зими, буду красної весни,
А не буду красної весни, буду теплого літа,
А не буду теплого літа, буду об Миколі,
А не буду об Миколі — то нехай

не сподівається ніколи!

⁵⁵ Ой не шуми, луже; ти зелений гаю!
Що завдавав мені жалю, бо я роду не маю;
А хоч і є в мене рід та далеко од мене,
А хоч мене й жаліють, та не помагають.

⁵⁶ Обирається мій рід, п'є — гуляє, мене спомінає:
Об десь нашого гусариня на світі не має,
Об чи его вбито, чи в полон внято,

⁵⁷ Чи на сірому кониченьку з его голову внято?
Чи его убито, ні в полон внято.

⁵⁸ Чи на сірому кониченьку головки не внято.

⁵⁹ А так ему не весело ні в будень ні в свято!

⁶⁰ А якочком за теменьким,
Донця шлях-дороженька
Дороженька убита,
Дороженьками улятая.
І дні пройшли солдатшки
І солдатшки молоді.

⁶¹ А як сином стара мати

слізно плаче і рыдає.

Не плач, мати, не убивайся!

Сльозами моря не доповниш,

Сина з служби не одоймеш!

⁶² Вони водить, свого пана командира просять:

Пусти мене, мій пане, додому.

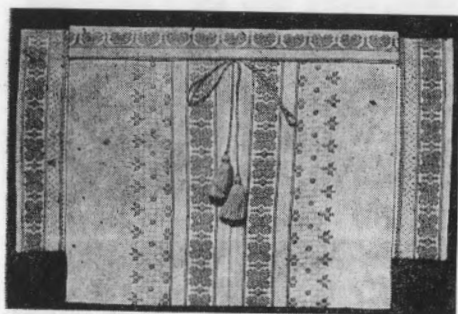
І забувся мій кінч підо мною,

І замурилась дівчина за мною.

⁶³ Зведу коню овса — сіна дати,

Гусарина в замці заковати,

⁶⁴ Ой рад би я дві ночі ночувати,



МЕТОДИ НАВЧАННЯ СОЛЬФЕДЖІО ТА НОТНОЇ ГРАМОТИ

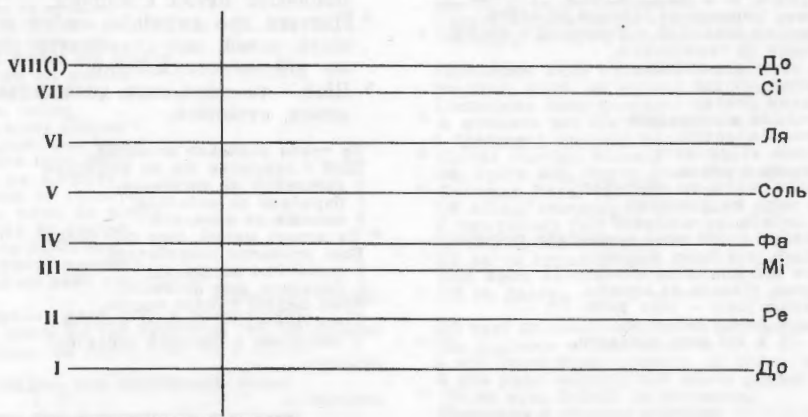
В сучасній музичній педагогіці використовуються різні методи навчання. Найскладнішим компонентом уроку є музична грамота. Цей розділ найменше висвітлений в програмі й недостатньо розроблений у методичних рекомендаціях. Якщо матеріал розучування пісень і слухання музики має більш-менш конкретний розподіл по навчальних чвертях, то музична грамота його не має і подається узагальнено, без розчленування окремих тем.

Навчальний процес на спеціальних факультетах педагогічних інститутів бажано максимально наблизити до потреб учителя музики. Отже, мають бути найтісніші міжпредметні взаємозв'язки, зокрема викладання дисциплін музично-теоретичного і методико-хоровознавчого циклу. Важлива роль відводиться курсу «Методика музичного виховання», що формує теоретичні і практичні вміння і навички майбутнього шкільного вчителя. Оптимальне засвоєння студентами теоретичного (лекційного) матеріалу, активна участь у практичних завданнях з усіх розділів уроки, написання курсових робіт, тематика яких охоплює найрізноманітніші питання, пов'язані з методикою проведення уроків музики в школі, враховуючи сучасні досягнення музичної педагогіки, дадуть бажані наслідки.

широко використовуються національні музичні системи, зокрема угорська відносно сольмізації. Вона здобула велику популярність у педагогічній практиці багатьох країн Західної Європи, Сполучених Штатів Америки, Японії, Індії. Поряд з цим у країнах Західної Європи є власні системи, що виростили на національному ґрунті й узагальнюють досвід передових педагогів. Маємо на увазі болгарську систему «Столбце» (східці, драбинку), автором якої є відомий болгарський педагог-музикант і композитор Борис Трічков (1881—1944).

Навчання дітей нотної грамоти за системою «Столбце» розпочалося в 1923 році і тоді ж був опублікований методичний посібник. Хоча з часу його появи минуло понад шістьдесят років, ця методика навчання не втратила свого практичного значення і сьогодні. Нині вона вважається здобутком болгарської музичної педагогіки і виявляє узагальнюючі національні риси в навчанні музичної грамоти дітей в народних школах. «Столбце» сприяє засвоєнню системи мелодійного інтонування.

Її суть полягає в тому, що ступені звукоряду, наприклад, до мажору, зображуються графічно у вигляді драбинки, східців (приклад № 1).



Крім традиційних методів навчання нотної грамоти і сольфеджіо, останнім часом

Інший варіант «Столбце», що використовується у нашій країні, зовсім недавно на-

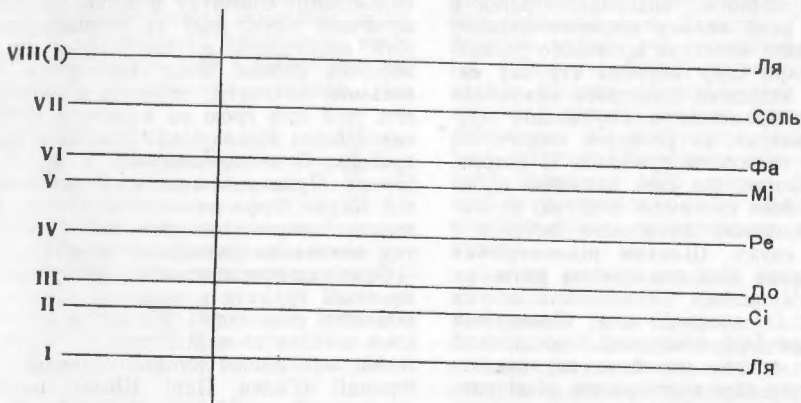
був поширення і в Болгарії паралельно з першим (приклад № 2).



Відомо, що таку «драбинку» застосовувзв Л. Толстой в своїй роботі з дітьми в Моговолянській школі.

Видатний український композитор і педагог К. Стеценко, викладаючи співи в школах, використовував «драбинку» для посилення інтервалів. Цей метод він виклав у посібнику «Початковий курс нотного співу» (1918 р.), ставши, таким чином, просвітителем болгарської «Столбце» Б. Тричкова (1923 р.). Цю думку підтверджує Є. Федотов¹. Таким чином, звуковисотність тут має відносний характер. Важливим є відчуття ступенів ладу, а звідси — орієнтування в інтервальних співвідношеннях. Учители, водячи указкою, відповідно встановлює той чи інший мелодичний малюнок чи інтервал. Діти, спостерігаючи за рухами указки, відтворюють звуковисотність і ритмічну сторону завдання.

Отже, за допомогою «Столбце» можна проспівати всі види мажорної і мінорної гам (крім мажорної натуральної) — гармонічну, натуральний, гармонічний і мелодичний мінор. Для цього необхідно відповідним чином графічно розташувати віддалі між ступенями. Наприклад, тут зображено звукоряд натуральної мінору.



Як бачимо, «Столбце» виховує ладове відчуття, і є добрим наочним засобом, де зорове сприймання тісно пов'язане з рухомомускульним фактором та з розвитком внутрішнього музичного слуху. Відповідним позначенням учитель досягає зміни звуку (підвищення, зниження), практично відтворюючи мелодичний малюнок з альтерацією. Методика навчання сольфеджіо за системою «Столбце» дає можливість співати не лише одноступені мелодії, а вправи на два і на три голоси в гармонічному і поліфонічному вигляді.

У знаменитому болгарському дитячому хорі «Бодра смяна» при Софійському Палаці піонерів, засновником і довгорічним художнім керівником якого був Бонче Бочев (1899—1975), навчання дітей ведеться з допомогою системи Б. Тричкова — «Столбце». У різних вікових групах хору педагог-теоретик подає тренувальний матеріал відповідної трудности. Діти вільно сольфеджують усі звукоряди, інтервали, тризвуки, їх обернення; успішно співають на два і три голоси.

В 1970 році хор «Бодра смяна», повертаючись на Батьківщину з Москви, де він був учасником IX Конкурсу ISME, завітав до Києва. У Київському Палаці піонерів було організовано показове заняття з нотної грамоти і сольфеджіо. Викладач-теоретик хору блискуче провів заняття з різними хоровими групами, продемонструвавши високе володіння методикою «Столбце». Учасники хорових груп виявили гостре відчуття ладового тяжіння, розвинений мелодичний і гармонічний слух.

У Чехословацькій Соціалістичній Республіці на заняттях з музики багато уваги приділяється розвитку слуху дітей. Цю проблему успішно розв'язує відомий чеський педагог-методист Франтішек Лісек. Його методика початкового етапу музичного розвитку дітей будується на вихованні в них відчуття різних тембрів: звуки склянок і пляшечок різного розміру порожніх і наповнених водою, розпізнавання тембру дитячих музичних інструментів — трикутників, металофонів тощо. Діти поступово опановують і сприймають на слух звучання різних тембрів, а отже, й інструментів, переходячи до скрипки та інших музичних інструментів. У процесі навчання діти беруть участь у колективному музикуванні. Досвід показав, що це виправданий шлях

¹ Див.: Федотов Є. К. Г. Стеценко — педагог. — К., 1977.

у початковому навчанні дітей музики, власне, залучення їх до музичного виховання й творчості.

Пта-шеч- ка ма- лень- ка, а де тво- я нь- ка.

Роз- та- не сніг, зу- ма ми- не, зем- ля кру- гом цвіс- ти поч- не.
Щу- мить, зу- де ве- се- лий гай і го- мо- нить: вста- вай, вста- вай.

Хо- дить кіт по го- рі, но- сить сон в ру- ка- ві,

всім ді- точ- кам про- га- є, а Га- ну- сі так га- є.

По сад- нах, по гай- нах пташеч- ки слі- ва- ють.

Стоїть дід над ва- до- ю з чер- ва- юю ба- ра- да- ю. Хто і- де, той скуб- не.

Гол, скок, ве- се- лень- ко, од- на я у нь- ки.

Ой лі- та- є со- ко- лонь- ко по по- лю.

Великого розголосу набула діяльність австрійського композитора, педагога і музиканта Карла Орфа. Створений ним і його колегами-однодумцями Науково-дослідний інститут музичного виховання дітей в Зальцбургу веде велику експериментальну роботу в різних аспектах музичного розвитку дітей. Карл Орф виробив струнку систему, його методика музичного виховання знайшла відображення в капітальній праці — «Шульверк», де розкрито теоретичні, методичні й практичні принципи її автора. Скажемо коротко, що суть навчання музики дітей за його системою полягає, насамперед, у вихованні ритмічного почуття і тембрового слуху. Шляхом різноманітних ритмічних вправ діти опановують ритм, як такий, співвідношення коротких і довгих тривалостей, їх взаємозв'язок. Починаючи з ритму, Карл Орф поступово і послідовно на ритмічну основу накладає звуковисотність. Спочатку діти відтворюють різні ритмічні малюнки, а потім переходять до мелодії, до співу.

Характерним є те, що діти беруть участь в оркестровому виконанні — грають на

різних дитячих музичних інструментах — трикутниках, металофонах, трубах, ударних інструментах, ксилофонах тощо.

Його система також впливає з відносної сольмізації. Спочатку в дітей розвивається музичний слух, далі за допомогою ритму діти переходять до оволодіння мелодією, хором співом. Вони виконують усні й письмові диктанти; співають і супроводжують свій спів грою на музичних інструментах. Школа Карла Орфа відома в багатьох країнах, її використовують в ФРН, НДР, Японії. Принципи музичного виховання дітей Карла Орфа застосовуються і в наших школах, зокрема широко практикуються метод виховання ритмічного почуття.

Оригінальною системою навчання дітей музичної грамоти є релятивний метод, або відносної сольмізації. Він набув застосування в школах по всій Угорщині. Релятивний метод має давню історію. Зародився він у Франції (Гален, Парі, Шеве), потім був перенесений до Англії (Гловер, Кервен), культивувався в Німеччині. Цей метод був відомий і в Росії в кінці XIX — на початку XX століть, завдяки педагогу-музиканту



Кич на *де*, ка-че-нятве- *де* та на та-сочку, на *до*-ра-сочку.



Дар-мач кра-чить: *дер*, *дер*, не *вмер*, *всю* ніч про-тер.



А в *во*-ро-бей-ка жін-ка ма-лень-ка,



си-дуть на кі-лоч-ку, *пря*-де на со-роч-ку.



Був со-бі жу-ра-вель та жу-ра-воч-ка.

П. Мироносицькому, який видав посібник, вивчивши західноєвропейський досвід у цьому питанні, зокрема систему Кервена, і зробивши відповідні коментарі до методики викладання². З невідомих причин методика нотного співу на релятивній основі в Росії тоді не прижилася. Найімовірніше те, що церковно-схоластичне середовище не сприйняло поширення нових методів навчання дітей нотної грамоти в школах.

Видатний угорський композитор, фольклорист, диригент, музичний і громадський діяч Золтан Кодай (1882—1967) багато сил вкладав у справу музичного виховання дітей. Він поклав в основу своєї методики релятивну сольмізацію, т. з. рухливе «до». Скориставшись ручними знаками, що застосовувалися ще в минулому столітті в англійській системі (Дж. Кервен), Золтан Кодай на основі угорської (старої) народної пісні побудував струнку систему. Він створив теоретичний підручник, додавши до нього збірник-хрестоматію. Релятивна система досить широко застосовується і в наш час у різних країнах. В Угорщині вона стала, по суті, національною музичною системою в галузі музичного виховання, починаючи з дошкільного віку і закінчуючи навчанням у вищих музичних закладах (академіях).

Релятивний метод навчання (відносна сольмізація) — найбільш раціональний спосіб розвитку ладового мислення. Завдання релятивної системи полягає в тому, що діти повинні вміти розрізняти ступені звуко-ряду за їх ладовими функціями.

Для позначення I ступеня застосовується особливий знак-ключ: | = . Цей знак може бути записаний на будь-якій лінії або між лініями нотоносця і вказувати на місце нахождення тоніки (в нашому розумінні

² Див.: *Мироносицький П.* До-ми-соль. Нотная певческая грамота для школы и самообучения. По методу подвижного Дм — Спб., 1906.

«до»). Підвищення звука на півтона передається зміною голосної на «і» (гі, іі, пі і т. д.), а зниження—голосної «у» (гу, ву і т. д.).

В угорській педагогічній практиці абсолютну висоту звуків позначають латинськими літерами: с, d, e, f, g, a, h.

В Естонії ступені називаються так: jo, le, vi, na, so, ra, di, jo (мажор); ra, di, jo, le, vi, na, so, ra (мінор). Відомий хоровий диригент і педагог Хейно Кальюсте на основі угорської релятивної системи розробив методику викладання в школах, написав і видав методичні посібники і підручники.

Поширена методика відносної сольмізації і в школах Закарпаття. Її впроваджує вихованець Золтана Кодає, вчитель Ужгородської середньої школи № 2 — Золтан Жофчак. Він склав методичні розробки уроків для I—III класу, що незабаром вийдуть з друку.

1973 року в Ужгороді відбувся республіканський семінар учителів музики, які викладають за системою відносної сольмізації. Навесні 1974 року такий семінар був організований в м. Харкові, з практичним показом уроків, які проводили З. Жофчак і Е. Сіліньш з Латвії, де релятивний метод також широко застосовується на уроках музики в школах, видана певна методична література. На наступному семінарі з питань музично-естетичного виховання дітей, який проведено 1976 року в Коломиї, також було приділено увагу практичному засвоєнню основ релятивного методу навчання.

Значну роботу в цьому напрямку здійснює вчитель музики Стебниківської середньої школи № 6 Львівської області Л. М. Боднар, досвідчений педагог-методист, постійний активний учасник методичних семінарів з питань музично-естетичного виховання школярів. Вона успішно провела практичний семінар учителів з методики навчання дітей нотної грамоти і хорового співу на релятивній основі, що відбувався

Пташечка маленька, а де твоя ненька.

Пташечка маленька, а де твоя ненька.

Пташечка маленька, а де твоя ненька.

Літимилося, листя летить,

поле заснуло, мов мертве лежить.

в Ірпінській середній школі № 9⁸. Метод відносної сольмізації впроваджується в Одесі, ним користуються у деяких школах м. Києва (№№ 53, 124, 90, 194, 59, 102). Особливо слід відзначити роботу учительки музики сш. № 194 Г. Р. Ковшун. Пізніше вона викладала за релятивною системою в експериментальних класах середньої школи № 90.

Отже, практика підтвердила, що на початковому етапі навчання дітей музики, релятивний метод дає ефективні результати.

Студенти музично-педагогічного факультету Київського педагогічного інституту ім. О. М. Горького, перебуваючи на прак-

тиці в школах, також успішно його застосовують, попередньо з ним ознайомившись на лекційних і практичних заняттях з курсу методики музичного виховання.

Відігравши свою позитивну роль на уроках у молодших класах, цей метод поступово (починаючи з IV класу) втрачає своє значення, бо навчання музичної грамоти стає на ґрунт абсолютної сольмізації, до певного часу зберігаючи і принцип релятиву. У зв'язку з цим хочеться нагадати, що діюча нині шкільна програма з музики частково передбачає вивчення нотної грамоти і хорового співу за системою відносної сольмізації. Але це стосується, в основному, першого і другого класів, у третьому ж не подано ніякого нового матеріалу. Зовсім відсутній релятив у підручниках «Музика» (як у російських, так і в українських). Це становище слід виправити, включивши метод навчання дітей музики на релятивній основі до програми I—III класів, а також

На добраніч вам бажаєм,
ма сину, вже дрімаєм.

IV класу, та викласти його в підручниках (зокрема I—III класах). Тому треба вітати нову посібника «ЗО, ВІ, ІЮ» та методичної розробки до нього, розрахованого зокрема для навчання учнів I класу⁴.

На жаль, експериментальна програма з музики Д. В. Кабалевського не передбачає навчання нотної грамоти і хорового співу на основі відносної сольмізації; про це лише згадується, без подачі певних методичних рекомендацій.

Ново, що з'являється, як у вітчизняній, так і в зарубіжній музичній педагогіці, вар-

то своєчасно впроваджувати в педагогічну практику радянської школи. Заслугове на увагу методика навчання дітей музики, запроваджена голландським музикантом П'єром Ван Хауве⁵. Суть його методу полягає в тому, що прилучення дітей до опанування основ музики будується на «іграх з музикою», що полегшує процес сприймання, засвоєння і відтворення музичних явищ. Наявність різних музичних систем і методів музичного виховання дітей, дає стимул для подальших пошуків ефективних і доступних шляхів навчання нотної грамоти, хорового співу, музичної творчості школярів. Особ-

⁴ Див.: Верещавіна А., Жофчак З. ЗО, ВІ, ІЮ Навчальний посібник з музики для I класу загальноосвітньої школи (за методом лядової сольмізації) — К., 1977.

⁵ Див.: Музыкальное воспитание в школе. — М., вып. 11. — 1976 г.



ливо це стосується сільських шкіл, де це питання набуває проблеми.

Ознайомлення і засвоєння всього нового й передового, що з'являється в галузі навчання дітей музики в загальноосвітній школі, зокрема опанування основ нотної грамоти і сольфеджіо, може також успішно здійснюватись шляхом участі студентів у роботі наукових студентських гуртків. Цьому сприяють цінні результати музично-педагогічних факультетів Івано-Франківського, Дрогобицького, Київського, Одеського пединститутів, про що свідчать щорічні звітні наукові конференції.

Наостанку зауважимо, що елементи всіх згаданих методів музичного виховання дітей можуть бути практично застосовані на уроках у різних класах (як молодших, так і старших, відповідно до дидактичного матеріалу та методико-педагогічних завдань). Цьому сприятиме комплексний підхід і педагогізація навчального процесу на музично-педагогічних факультетах.

Багато цінного в питаннях методики навчання дітей нотної грамоти і сольфеджіо знаходимо в підручнику М. Д. Леонтовича «Практичний курс навчання хорового співу у середніх школах України» (1919—1920 р.)⁶. У методичних вказівках до підручника читаємо: «Студювання пісень напам'ять, ритмічні вправи без нот, ритмовий диктант для запису, спів ритмічних зразків по нотах, диктант невеличких мелодій для запису, спів мелодій по нотах, а також самостійна творчість учнів — розвинути слух учнів і зробити їх більш-менш свідомими в нотній грамоті.

Щодо складання невеличких мелодій самими учнями, то тут їм треба дати можливість виявити їх фантазію без всякого впливу вчителя»⁷.

Методичні рекомендації М. Д. Леонтовича залишаються актуальними і сьогодні. На жаль, видавництво «Музична Україна», де вже багато років лежить віднайдений і підготовлений до друку автором цих ряд-

ків рукопис підручника М. Д. Леонтовича, досі не спромоглося його видати. Адже це по суті перший навчальний посібник з музичного виховання для школи, написаний на Україні після Жовтня⁸.

Реформа загальноосвітньої школи передбачає впровадження нових форм і методів навчання. Це стосується і музики, як предмета, зокрема його важливого розділу — нотної грамоти. Особливу увагу приділяє сучасна радянська педагогіка вихованню почуттів і емоційної чутливості. Учитель музики покликаний творчо вирішувати ці завдання.

Вище подано низку нотних прикладів на засвоєння ритму та виховання співу по нотах (сольфеджування). Цей матеріал подається за підручником М. Д. Леонтовича, де він згрупований у двох розділах: «Ритмічний диктант» і «Мелодичний диктант» під загальною назвою «Музичний диктант».

Цінність нотних прикладів полягає в тому, що вони здебільшого побудовані на українських народних піснях, зокрема дитячих, поспівках, мелодичних уривках, інтонаційні звороти яких засновані на українському музичному фольклорі.

Учитель музики має можливість диференційовано відібрати музично-дидактичні зразки для опрацювання їх на уроках, відповідно до методико-педагогічних завдань. Гадаємо, вчителю буде легко визначити ступінь складності музичних вправ і використати їх як на уроках у початкових (I—III) так і в IV—VII класах. Музично-естетична привабливість нотного матеріалу знайде емоційний відгук у дітей і полегшить вивчення та засвоєння основ музичної грамоти.

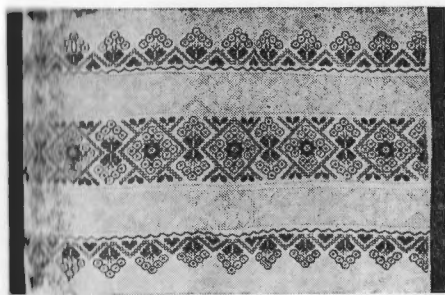
В. А. УМАНЕЦЬ

Київ

⁸ Методичний посібник К. Г. Стеценка «Початковий курс нотного співу» («Вєрннгоро», Київ, 1918) призначався для вчителя. Підручник М. Д. Леонтовича — це книга для учнів, які з допомогою вчителя повинні виконувати різні самостійні завдання.

⁶ Відділ рукописів ЦНБ АН УРСР. Ф. 50, 1513; I. 36459.

⁷ Там же.



НАРИСИ, ЕТЮДИ

НА ДОБРОДІЙНИХ КОНЦЕРТАХ

Роде наш красний

12 листопада 1988 року в Києві у палаці культури «Україна» відбувся великий добродійний концерт. Розпочався він як велике свято. Урочисто ліне пісня «Роде наш красний» у виконанні народної артистки УРСР, лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка Ніни Матвієнко. Щирими словами звертається до присутніх голова правління Українського фонду культури, лауреат Державної премії СРСР та Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка Борис Олійник. Він повідомляє, що 12 листопада оголошено днем Українського фонду культури, розповідає про обсяг роботи, виконаної фондом культури за півтора року його існування та про плани на майбутнє. Завданням фонду культури не лише зберігати духовне багатство нашого народу, а й пропагувати і примножувати його. Промовець наголосив, що фонд культури взяв шефство над ветеранами Великої Вітчизняної війни, які героїчно боролися за Кнів, допомагає реставрувати Будинок-музей українського радянського композитора Левка Ревуцького, підкується про збереження всесвітньовідомих пам'яток архітектурні — будівель Києво-Могилянської Академії, про розширення унікального музею української культури І. М. Гончара. За допомогою Українського фонду культури організована виставка творів найстарішої української художниці О. Павленко (їй 94 роки), талановитої учениці М. Бойчука.

Фонд культури взяв шефство над фольклорною групою «Товариства Лева» у Львові, яка розгорнула активну роботу, спрямовану на розвиток і збереження народного мистецтва.

Цей концерт народної пісні, — наголосив Б. Олійник, — одна з багатьох акцій, розрахованих на тривалий час, які складають довгострокову програму Українського фонду культури «Народна пісня, народна творчість». Кошти від добродійного вечора — перший внесок кожного з учасників на розвиток цієї програми. Український фонд культури продовжує збір коштів на всеосяжні та республіканські програми «Пам'ять», «Тарас Григорович Шевченко», «Пушкін у серцях поколінь», «Повернен-

ня», «Молодь і культура», «На розвиток Українського фонду культури».

Відкрив концерт народний фольклорно-етнографічний ансамбль, лауреат міжнародних і всесоюзних конкурсів «Веснянка» Київського університету ім. Т. Г. Шевченка (художній керівник заслужений працівник культури УРСР В. Нероденко). Сцену заповнили дівчата в барвистих костюмах, які плавно в супроводі ніжних мелодій під бурхливі оплески глядачів на високому професійному рівні виконали народний танок (до речі, народні пісні й танки у виконанні «Веснянки» 1988 року зняті кіностудією імені О. П. Довженка у спільному канадсько-українському фільмі «Пісня України»).

Після «Веснянки» виступив фольклорний ансамбль з Харкова «Слобожани» (художній керівник Л. Котохін). Ансамбль невеликий, але він справив прємне враження своїм виконанням ліричних пісень «Туман яром по долині» та «А в нашого Омеляна». Привабив глядачів і прекрасно оздоблений український народний одяг артистів. Потім у залі залунала пісня «Казав мені милий» у виконанні жіночого фольклорного ансамблю села Задубрівки Чернівецької області (керівник — О. Потоцька). Своєрідні рослинні орнаменти на одязі учасників ансамблю зразу ж перенесли уяву присутніх на зелену квітучу Буковину.

Лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка Іван Драч у своєму виступі підкреслив, що в наш час з'являються дедалі більші можливості для розвитку культури. Про це свідчить і цей добродійний концерт. Поет натхненно прочитав один із своїх нових віршів.

Цікавими були виступи сімейного ансамблю Ковальських і Науменків з села Монастирища Ічнянського району Чернівецької області, які прекрасно виконали пісню «Ой на горі калина», та шкільний хор «Родина» села Гнідіна Бориспільського району Київської області (керівник В. Стрілько), які проспівали пісні «Летить галка» (слова Т. Шевченка), «Ой на горі корито», «Ой на горі суха груша гуде» та виконали гру «Зелений шум». Артистка з Хмельниччини Н. Дудар своїм ніжним хвилюючим

співом особливо запам'яталася присутнім. Співала вона подільську пісню-баладу «Ой ішли турки» про колишнє лихоліття українського народу, коли на наші землі наадавали турки і забирали в полон «білу челядь». На прохання слухачів Н. Дудар виконала ще пісню «Про барвіничка-кудрявчика». Виступ Н. Дудар був справжньою окрасою концерту. Її спів дещо нагадує Н. Матвієнко, але в неї свої, оригінальні мистецькі барви.

Довго не відпускали слухачі зі сцени уславлений на Україні та поза її межами вокальний чоловічий квартет «Явір» у складі народних артистів УРСР О. Харченка, Є. Прудкіна, В. Дідуха, В. Реуса та інструментальний ансамбль «Рідні наспіви» (художній керівник заслужений артист УРСР Р. Іванський). У їхньому виконанні вільно, наче струмки, ллються мелодії пісень, то затихаючи, то наростаючи, відповідно до їх змісту і настрою («Ой чий то кінь стоїть», «Гей ви, стрільці», «Ой на горі цигани стояли»).

Надовго запам'ятається слухачам виступ фольклорної групи «Товариство Лева» зі Львова, яка показала фрагменти українського вертепу. Група прекрасно виконала популярні на західноукраїнських землях колядки «Во Вифлеємі», «Нова радість стала». Жаль, що український вертеп майже зник. Його варто було б відродити. Про це говорив поет Ростислав Братунь після виступу львів'ян, висловивши слушне побажання, щоб сичень став місяцем фонду культури і щоб такі поетичні шедеври, як вертеп, колядки і шедрівки, знали по всій нашій землі. Про красу і силу народної пісні, народного поетичного слова, що не старіє, натхненно говорили у своїх творах письменники — лауреат Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка Микола Вінграновський та поет Олександр Богачук. Злагоджено проспівали хвилюючу пісню О. Богачука «Тумани» та виконали вокально-хореографічну композицію «Жито» учасники ансамблю пісні і танцю агрофірми «Зоря» Ровенського району Ровенської області (художній керівник М. Дацик).

Приємне враження справив вокально-інструментальний ансамбль «Світязь» Волинської філармонії. Солист — народний артист УРСР В. Зінкевич. У їхньому виконанні прозвучали пісні «Ой не стелся, хрещатий барвінку», «Шануймося, друзі», «Материнська світлиця».

Під час перерви у фойє теж звучали пісні. Бажаючи могли тут потанцювати, купити оригінальний виріб гаварецької кераміки чи витвори опішнянців і петриківчан.

Друге відділення концерту розпочалося виступом фольклорного чоловічого козацького хору станиці Троїцької Краснодарського краю (керівник Т. Романова). У його прекрасному виконанні прозвучали зворушливі історичні пісні «Зажурились чорноморці» та «Горе — не біда». Приємно було слухати цей хор ще й тому, що його учасники — нащадки українських переселенців на Кубань, які так бережно плекають рідну мову і пісню своїх батьків, дідів і прадідів.

Майстер музичних інструментів із Чернігова О. Шльончик передав майбутньому музею «Слова о полку Ігоревім» (який заплановано створити в Києві у церкві Бого-

родиці Пирогощої, коли вона буде відбудована) виготовлені ним гуслі. А далі полилися чарівні мелодії бандури. Це грав і співав прекрасний бандурист з Київщини Василь Литвин. У його виконанні пристрасно прозвучала пісня на слова Т. Шевченка «Мені однаково» (музика В. Литвина) та народна — «Ой не жур мене, моя мати».

Зворушливо прозвучали мелодії «Запорозького маршу» та «Ой у полі три криниченьки» у виконанні Державного оркестру народних інструментів УРСР під керівництвом заслуженого артиста УРСР В. Гудала. У супроводі оркестру задуховно проспівала пісні «Нашо мені чорні брови» та «Глибока керниця» народна артистка УРСР Л. Забіляста. Невеликий жіночий ансамбль з села Крячківки Пирятинського району Полтавської області подарував слухачам оригінальну пісню «Ой зайді, зайді, місяцю».

Захопив публіку своїм мистецтвом фольклорний ансамбль «Варви Карпат» з села Прокурава радгоспу «Косівський» Івано-Франківської області (керівник П. Гудуляк). Розкішно вишитий одяг учасників ансамблю: кептарикки, кожушки, сорочки, ткані спідниці й запаски, некраво-червоної квітчасті хустки, орнаментовані легкі постолі — розквітнув на сцені. Артисти чудово виконали місцеві танці в супроводі пісень. Особливо припала до душі пісня С. Воробєвича «У горах Карпатах», колись дуже популярна в західних областях України.

Фольклорний ансамбль «Варви Карпат» відомий далеко за межами нашої країни. Він знімався польськими кіномітцями у фільмі про Гудульщину, у фільмі «Карпатські джерела» (для Канади), у телефільмі «Мелодії гірського крию». У гірське село Прокураву приїжджали знімати їх для популярного в усьому світі німецького журналу «Мистецтво». Ансамбль брав участь у радіококурсі «Золоті ключі», телепередачі «Солячкі кларнети», у районних та обласних фольклорних святах, зокрема у святі старовинного ремесла. У колективі «Барви Карпат» люди різного віку — і 20-річні, й такі, яким синуло за 70. Артисти залучають до мистецтва також дітей. Директор радгоспу «Врустурівський», в який входить село Прокурава, Михайло Петрів, добре розуміє значення діяльності ансамблю «Барви Карпат» і, наскільки це можливо, сприяє її розгортанню.

Гарно прозвучали пісні «У Києві на Подолі козаки гуляють» та «Ярема» (остання навіть з елементами театралізації) у виконанні фольклорного колективу Вінницького педінституту, лауреата республіканської премії імені М. Островського «Шедрик» (керівник А. Дюба), Відрадно, що всі учасники ансамблю грають і співають. А серед музичних інструментів тут і ліра, і сопілка, і бугай, і скрипка.

Добре сприйняли глядачі народні пісні «Ой за мостом, мостом», «Була собі течічка» (слова І. Сльоти, музика С. Рочня), «Ой Іване, Іване» у виконанні камерного ансамблю народної музики «Чураївна» Полтавської філармонії за участю народної артистки УРСР Р. Кириченко (музичний керівник заслужений працівник культури УРСР М. Жерновий). Ансамбль названий на честь легендарної Марусі Чурай, оспі-

ваної у відомому романі Ліною Костенко.

На зміну «Чураївні» на сцену виходять учасники фольклорного ансамблю «Сувебір» Рахівського ліскокомбінату Закарпатської області (керівник М. Цицикан). Вони приїхали з того мальовничого куточка України, де особливо розвинена інструментальна музика, зокрема тріста (скрипка, цимбали, бубен). В ансамблі є також сопілка й трембіта. Вабив зір присутніх одяг артистів, у завітчанних косицями кресанях, вишиванках, попідперізуваних широкими оздобленими шкіряними поясами, що нагадували Довбушеві, з тобівками через плече, у розкішно розшитих кептариках, легеньких постолах. Пишнотою відзначався і одяг дівчат, голівки яких прикрашали мистецькі оздоблені віночки.

Народний фольклорний ансамбль «Ватрівчани» Тернопільського виробничого об'єднання «Ватра» (художній керівник І. Вовк) майстерно виконав пісні «На городі терниця», «Мала баба три сини» (з театралізованими елементами), «Чотири воли пасу я» в супроводі ліри, бандури, скрипки, сопілки, електрогітари та інших інструментів. Завершила концерт чудова вокально-хореографічна композиція «Ярова пшениця» у виконанні народного вокально-хореографічного ансамблю «Калина» Київського педінституту імені О. М. Горького (художні керівники заслужені артисти УРСР М. Авдієвська та І. Мельниченко).

Всього в концерті 12 листопада взяло участь понад 500 чоловік. На закінчення зал і сцену особливо міцно поєднала народна пісня і поезія Т. Шевченка, яка увінчала цей вечір. Всі учасники концерту на сцені і всі в залі, стоячи, натхненно проспівали народну пісню на слова Т. Шевченка «Реве та стогне Дніпр широкий». Довго не вшухали оплески, довго не розходились люди. У підсумковому слові Б. Олійник подякував усім артистам (пізніше й через пресу), які привезли з собою високе мистецтво, і оголосив, що на пропозицію «Товариства Лева» кошти від аукціону підуть на побудову пам'ятника жертвам голоду на Україні 1933 року.

Хоча всі були в захопленні від концерту, але на закінчення хочеться висловити і деякі критичні зауваження та побажання. Здається, що замість деяких відомих пісень чи цілих композицій (наприклад, «Життя») краще було б режисерів відібрати більше маловідомих чи невідомих речей. Бажано також ще більше включати в програму таких концертів місцевого фольклору. Та це вже тільки побажання на майбутнє. Як і побажання, щоб якнайшвидше на пропозицію Українського фонду культури у Полтаві чи на Полтавщині ми побудували пам'ятник Марусі Чурай, що символізувало б українську народну пісню.

В серця тих, кому пощастило бути на концерті 12 листопада, він залишив глибокий слід. Про це свідчать відгуки преси: «То було справжнє свято, — пише Т. Петренко. — ...цього ж вечора подих кожного злився із загальним подихом залу, пісня, до болю рідна, виконувалася і людьми, які вперше стояли на такій представницькій сцені, й широко знайми професійними митцями... Пісня, як ніщо інше, об'єднує людей з землею, небом, усім живим. Вона

згуртовує людей і між собою. І тому так натхненно, як гімн усвідомлення наших національних витоків, як клятва зберегти й передати грядущим поколінням високодуховну народну мудрість і красу, пролунало в фіналі «Реве та стогне Дніпр широкий»¹.

«Того суботнього вечора, — пише В. Краснодемський, — майово веселою розквітнув на сцені столичного Палацу культури «Україна» мистецький талант нашого співучого народу. Талант, подарований примхливою долею, яка дalebі не завжди так милостиво обходилася з ним на складних роздоріжжях історії, і вироблений упродовж століть негасимим прагненням народу до споконвічної пісенної краси. То, мабуть, не буде перебільшенням, коли скажемо, що на мистецькому добродійному вечорі Українського фонду культури «Роде наш красний...» засвітилася яскраво, самобутньою зорею багата і щедра душа нашого народу, яка знайшла таке глибоке втілення в народній пісні, в народному танці, яка струмове своїми болями і надіями в творчості сучасних українських майстрів слова. Адаже виступи письменників Бориса Олійника, Івана Драча, Миколи Вінграновського, Ростислава Братуня і Олександра Богачука стали окрасою цього вечора»².

На думку О. Кобець, «найціннішим на цьому вечорі був настрій, що панував у залі майже протягом п'яти годин: настрої єднання душ і сердець, тон якому надав голос Ніни Матвієнко про рід наш красний, якого не треба цуратися, йому слід признаватися». Авторка підкреслює, що цей вечір для кожного учасника «став справжнім святом духовності, прилучення до одвічних джерел краси», він «закликає нас до праці», щоб розчистити замулені джерела, які «бережуть ще життєдайну силу»³.

Сію, вію, посіваю

8 січня 1989 року в Київському Будинку вчених АН УРСР відбувся добродійний вечір колядок і щедрівок, кошти від якого призначені для розширення музею народної творчості заслуженого діяча мистецтв УРСР І. М. Гончара. Виступав фольклорно-етнографічний хор Будинку культури Київметробуду та фольклорно-етнографічний ансамбль «Криниця» Київського Будинку вчених АН УРСР під керівництвом Л. Ященка. У переповненому залі (так, пам'ятаю, було і в минулому та позаминулому роках, коли хор Київметробуду колядував і щедрував на цій сцені) розпочав концерт із зіркою та козою дитячий фольклорно-етнографічний хор Київметробуду, яким керує учасниця хору Леся Потіцька. Під дружні оплески діти злагожено проспівали ряд колядок і щедрівок. Вони, як і годиться, посівали зерном, бажаючи при-

¹ Петренко Т. «Роде мій красний...» // Культура і життя. — 1988. — 20 листопада.

² Краснодемський В. Роде наш красний... // Рад. Україна. — 1988. — 16 листопада.

³ Кобець О. «...Нам все дороге до болю» // Вечірній Київ. — 1988. — 14 листопада.

сутнім щастя та здоров'я і усяких гараздів у Новому році.

Раптом у залі гасне світло—і могутньою хвилею полилась прекрасна протяжна мелодія старовинної колядки, записаної на Івано-Франківщині, «Садок саджений». Це співає чоловіча ватага, яка із святковими вогнями в супроводі музики заповнює сцену. Виконуються пісні з різних регіонів України. Прекрасні чоловічі баси й баритони, до яких незабаром приєднуються дзвінкі тенорові голоси, виконанням пісні «Ой шов Богдан походом» уявою переносять слухачів у далеку епоху визвольної війни українського народу на чолі з Богданом Хмельницьким. За цією піснею зал заповнюють чарівні звуки прадавньої колядки, що свого часу заповнила мистецьку уяву В. Стефаніка та О. Довженка — «Ой у Києві та й на торгові».

А далі на сцені вишикувались дівчата, які заспівали щедрівку «Прилетіла ластівочка». Її підхопили інші голоси. Потім жіноча група ветеранів з великим піднесенням проспівала пісню з Полтавщини «Дівка Ганочка по городу ходила» (соліст Надія Таперик). Учасники ансамблю «Криниця» прекрасно виконали ряд колядок і щедрівок — «Ой красна рясна в лузі калина» (соліст — Святослав Стус), «Ой там Гануся волики пасла», «Щедрий вечір, добрий вечір», «Стояла сосна». З великим задоволенням слухає публіка колядку з Чернігівщини «А в саду, саду рожа розцвіла» (соліст Галина Довбецька), дуєт Л. Яценка і Г. Довбецької «Три славнії царі», колядку «Жала Марійка шовкову траву» у прекрасному виконанні Надії Зяблюк.

Студенти Київської консерваторії під керівництвом А. Калениченка поставили вертеп. А далі під бурхливі оплески присутніх на сцену виходить Ніна Матвієнко зі своєю матір'ю Антоніною Ільківною, які своїми колядками, щедрівками, гуморесками подарували слухачам чимало приємних хвилин. Це справжні артисти з народу, які чудово бережуть його первозданну пісенну красу. У них треба вчитися всім, як плекати й розвивати народні традиції, наголосив принагідно Л. Ященко.

Н. Матвієнко своїм чарівним голосом розпочала колядку «Ой новина в нас, новина», яку підхопив весь хор. Здається, на одному подиху хор виконав пісні «Нова радість стала» та «Прийшли щедрувати». Потім на вечорі урочисто прозвучала пісня «У Києві-граді»: наче гул великих і малих дзвонів, один за одним зливалися різні голоси і перетворювалися у величаву симфонію. Була вперше виконана нова, хвилююча пісня на слова Миколи Ткача та Надії Ковалевської, музику до якої написав Л. Ященко, — «Що по морю, морю сьньому».

На вечорі був присутній І. М. Гончар, на честь якого зібралась мистецькі сили на це свято пісні. Хор урочисто проспівав йому «Многая літа». Іван Макарович подарував культурі рідного народу чимало високохудожніх картин, зібрав велику кількість чудових українських народних творів мистецтва — зразків одягу, рушників тощо, щоб зберегти їх для сучасників і нащадків як найбільші скарби.

15 січня в Жовтневому палаці культури в Києві відбувся ще один великий добродійний концерт «Щедрий вечір». Як і на згадані попередні два концерти, і сюди не всі бажуючі, на жаль, могли потрапити. Хоч концертний зал і досить великий, але він був ущерть переповнений. Крім киян і жителів навколишніх міст, на вечорі були й гості з Канади.

У вступному слові Б. Олійник наголосив, що цей добродійний вечір розпочинається виступом хорової капели хлопчиків та юнаків «Дударик» Львівського Будинку вчителя (художній керівник — заслужений працівник культури М. Кацал, хормейстер М. Чайківська). Слава «Дударика» відома далеко за межами не лише України, а й Радянського Союзу. Тому Український фонд культури висунув кандидатуру художнього керівника капели М. Кацала на здобуття Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка. Присутні оплесками підтримали цю ідею. Перебудова, сказав далі поет, дає змогу показати, які ми багаті на культуру, витоки якої сягають у глибини століть. Вона дає нам змогу розцитити замулені народні джерела і показати їх первозданну красу.

Оплесками зустріли присутні повідомлення Б. Олійника, що на вечорі присутній І. Гончар, якому присвячується концерт. Він належить до числа тих, хто, незважаючи на важкі часи, не зігнувся під їх тягарем, а продовжував збирати зразки народного мистецтва для свого музею. Бурхливими оплесками і вигуками «Слава!» привітали присутні Івана Макаровича. «Спасибі Вам, сизий орле, за все!» — сказав, вклонившись І. Гончару, В. Олійник. Поет нагадав усім про страшну трагедію, що трапилася у братній Вірменії, яка великим боєм відгукулася в серцях усіх чесних людей світу, і що частину коштів, зібраних на цьому вечорі, Український фонд культури надішле у Вірменію.

Після цього зі сцени органно зазвучала щедрівка «Щедрий вечір, добрий вечір». Заспівували баси й баритони, а з різних боків залу їм вторили баритони, тенори, дисканти. Згодом сцена була заповнена артистами «Дударика». У виконанні капели прозвучали твори Д. Вортнянського («Концерт для хору до-мажор»), А. Веделя («Алілуя», «Херувимська»), історична народна пісня в обробці С. Людкевича «Ой Морозе, Морозенку» та щедрівка «Щедрий вечір» М. Корчинського (останні твори транслювалися й по республіканському радіо 16 січня в передачі про цей концерт). Зворушливо прозвучала пісня на слова великого Кобзаря «Садок вишневий коло хати».

Під бурхливі оплески залу на сцену виходить Ніна Матвієнко. За її участю капела прекрасно виконала щедрівку «Ой у полі плужок оре», «Коліскову» на слова Лесі Українки («Місяць яснесенький»), що входить до циклу поезій «Сім струн», пісню «Ой ходить сон» (композитор О. Кошиць).

Під дружні аплодисменти до Ніни Матвієнко приєднуються Валентина Ковальська і Марія Миколайчук, утворюючи вокальний тріо. У їхньому натхненному виконанні

прозвучали популярна в народі колядка «Ой там в Вифліємі» та в'язанка маловідомих жартівливих пісень («А у мене хлопчик», «Та що ти гадаєш, пане-господарю», «А в дядька, дядька», «Пустить до хати, будем плясати»). Зворушливо прочитали Н. Матвієнко та хлопчик-дударик віншування І. М. Гончару, написане львівським поетом Миколою Петренком. «Дударик» і вокальне тріо на чолі з Н. Матвієнко виконали колядки й щедрівки «Ой там Іванко коника сідлає», «Ци чули-сте, миле браття, що за новина», «Сійся, родися, жито, пшениця», «Радуйся», «Многая літа».

Художній керівник «Дударика» М. Кацал вклонився зі сцени І. М. Гончару. Із зали залунали вигуки «Слава!», «Браво!». Так хвилююче і урочисто закінчилося перше відділення концерту. Під час перерви в фойє палацу самодіяльні артисти співали колядки і щедрівки. З великим задоволенням присутні оглянули унікальну виставку «Україна і українці» з колекції І. М. Гончара.

Друге відділення концерту розпочав нахненним читанням своїх поезій Микола Вінграновський. Потім на сцені з'являється український бандурист з далекої Австралії, відомий популяризатор у світі українських народних дум і пісень Віктор Мішалов. Він віртуозно виконав на бандурі фантазію на теми колядок і щедрівок «Ой в Єрусалимі», «Во Вифлеємі», «Небо і земля», «Нова радість стала».

А далі знову своїми ніжними голосами заспівали діти з фольклорного ансамблю «Первоцвіт» середньої школи № 200 м. Києва (керівник — Л. Потіцька), які нещодавно успішно виступали разом з учителями та батьками з концертом у своїй школі на святі рідної мови, виконали ряд українських колядок і щедрівок, зокрема вели-

чальні господареві — «Прилетіла ластівочка», «В цьому дому, як у вінку». Перша з них згодом прозвучить у хорі дорослих, але в дещо іншому мелодійному ключі — поліфонічному.

На сцені згаданий вже фольклорно-етнографічний хор Будинку культури Київметробуду та фольклорно-етнографічний ансамбль «Криниця» під керівництвом Л. Яценка. З великим успіхом прозвучали майже всі ті колядки й щедрівки, що й 8 січня в Київському Будинку вчених АН УРСР. Зачарували слухачів своїми дзвінкими голосами солісти хору Н. Зяблюк, Г. Довбецька, С. Стус. А далі на сцену виходять з вертепом, записаним на Покутті, група студентів Київської консерваторії під керівництвом Р. Кобальчинської. Зал у захопленні від нього. Згодом на сцені знову Н. Матвієнко зі своєю матір'ю та В. Ковальською і М. Миколайчук. Затаївши подих, присутні слухають у їхньому виконанні пісні, з яких особливо запам'яталася щедрівка «У саду ходила, рожу садила». І знову квіти, гучні оплески слухачів за пісні. На завершення концерту хор Л. Яценка заспівав «Многая літа» на честь І. М. Гончара. Стоячи, спів підтримали всі в залі, вшановуючи людину, яка так багато сил віддала справі розвитку і збереження українського мистецтва.

У підсумковому слові Б. Олійник підкреслив значення народної пісні в житті, в зміцненні чуття єдиної родини, подякував учасникам концерту, що мав промовисту назву «Щедрий вечір» і був справді щедрим на пісню, в якій так яскраво проявився мистецький геній українського народу.

М. М. ГУЦЬ

Київ

НОВОРІЧНІ ПІСЕННІ ВІНШУВАННЯ

15 січня 1989 року стрічав щедрувальників Музей народної архітектури та побуту УРСР. На новорічне свято цього року приїхали до музею фольклорно-етнографічні колективи «Грушвичанка» з с. Грушвиці Ровенського району Ровенської області (кер. Л. М. Кравчук), «Сеньківчанка» з с. Богданівки Заліщицького району Тернопільської області (кер. Г. М. Оробко), «Біла криниця» з Чорних Ослів на Надвірнянщині (кер. І. І. Волощук), молодша група хору «Родина» с. Гніднина на Київщині (кер. В. В. Стрілько) та фольклорно-етнографічний гурток середньої школи № 155 м. Києва (кер. Р. Р. Кобальчинська).

Співочі колективи майстерно відтворили красу й самобутність змислової української обрядовості — від колядок, кози і вертепу до щедрівок, Василя і Маланки. Народні зразки захоплювали уяву своєю глибиною, переносячи слухачів у світ мрій наших предків, адже, як писав М. Сумцов, «колядка зачаровує уяву рисами і образами неземного щастя... де всюди вблизкує золото й срібло», а місяць і сонце сходять на землю говорити з людьми.

Неповторні колядки й щедрівки з с. Грушвиці («В пана господаря та й на його дворі», «Чи є вдома пан господар?», «Нова рада стала», «Василева мати пішла щедрувати»), Богданівки («Небо і земля», «А в Вифлеємі нині новина»), Чорних Ослів («Щедрий вечір, добрий вечір», «А триє царі до Вифлеєма йдуть», «Маланочка красна качурики пасла»), Гніднина («Бігла теличка», «Ходить Ілля на Василя», «Щедрик, щедрик, щедрівочка», «Добрий вечір тобі, пане господарю») вражали різнобарвністю і красою мелодій. Фольклорно-етнографічний гурток середньої школи № 155 м. Києва виконав новорічні колядки, записані по селах Покуття, Буковини та Закарпаття його керівником Р. Р. Кобальчинською. Одна за одною проходили ватаги щедрувальників по музею — від Наддніпрянщини до Карпат — з вертепом, козою, Маланкою, високою звіздуою, замаяною стрічками.

Як відомо, вертепна традиція Волині сягає глибини віків. Форми лялькового і живого вертепу широко побутували в давні часи і на Ровенщині, часто поєднуючись

між собою. Один з таких лялькових вертепів прекрасно відтворив за давніми зразками майстер з с. Грушвиці Л. О. Антоноук (допомагав йому односелець В. Ф. Кравчук, що активно грає і в живому вертепі, виконуючи роль Цигана). Народними умільцями прекрасно відтворені і ляльки (діва Марія з немовлям, три царі в парчевому одязі, Йосиф, пастушки та інші персонажі цього дійства). Живий вертеп поєднав у собі постаті різних часів і епох в одній драмі вертепної вистави. Фольклорно-етнографічний гурток київської школи відтворив давній варіант вертепу, записаного для Галагана на батьківщині Остапа Вересая. Цікавою була і поява традиційних образів кози й Маланки. На Тернопільщині у с. Богданівці народна уява втворює у давні часи постаті Маланки (на святі її талановито виконав І. С. Буднер) і Маланія — діда-старця з довгою сивою бородою і торбою (зіграв В. Я. Кошман), що танцює з Маланкою в кінці вистави. Незабутнім було виконання ролі Маланки Г. Д. Левкун з Чорних Ослав, яка пам'ятає давні традиції проведення новорічних свят на Надвірнянщині.

Цікавим був музичний супровід свята, — адже кожен колектив мав свої музики — від баяна і сопілки з Грушвиці (Кіч В. В.) до скрипки, цимбалів, сопілки-тилинки, дрімби з Чорних Ослав (В. Ю. Черленюк, В. В. Слободян, А. А. Івасюк, С. С. Орел). Захоплюючими були танці — від «польської польки» з Ровенщини до «гори-польки»,

«польки з вінником» та «хусточкою», «голубів», «шевця» та «решета» з Тернопільщини, до гуцулок та коломиенок з Надвірнянщини. Милував око самобутній народний одяг виконавців — вишиті кошушки, блузки, яскраві плахти та спідниці грушвичанок, чорні вовняні горботки та сорочки з плечиками, вишиті «низом» та «волічком», хустки «з крезентиною» або «з конвалією», «з двома вінками» (саме цим старовинним способом була пов'язана Маланка) з Богданівки, золотисто-чорні сардаки, запаски, яскраві сорочки, вишиті хрестиком з Чорних Ослав, давні юпки з чорним плісом, спідниці та вишиті фартухи на маленьких співачках з Гнідина, буковинський, закарпатський та покутський одяг (сорочки з «крученим рукавом», крайки з кутасами, горботки, запаски, припинки тощо) фольклорно-етнографічного гуртка київських школярів.

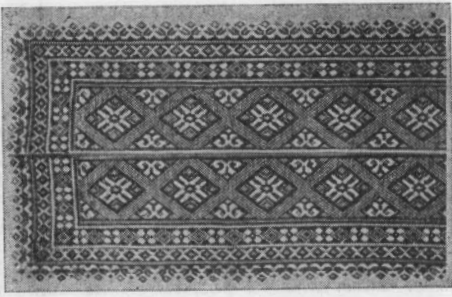
Пройшовши із співом, віншуванням та посіванням по всьому музею, щедрувальники побажали «гречним господарям» (дирекції музею, організаторам свята — співробітникам відділу «Соціалістичне село» І. М. Шербак та Н. О. Добровольській), численним відвідувачам та численним слухачам щастя, здоров'я, творчих успіхів у праці. Після зимових свят у музеї, як і по селах у давні часи, все поринуло в роботу, чекаючи весни, коли тут з новою силою задзвенять веснянки.

Н. М. ПАЗЯК

Київ



І. С. Бринюк.
Шедрівка.
Гравюра. Київ. 1985.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ФУНДАМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ КЛАСИЧНОГО ЕПОСУ

Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность.

Л., 1988. — 225 с.

Нова книга відомого фольклориста і етнографа Б. М. Путилова має підсумковий характер: у ній узагальнюються багаторічні епосознавчі дослідження як самого Путилова, так і ряду інших учених, праці, виконані в душі історико-типологічної школи (В. Я. Пропп, В. М. Жирмундський, Є. М. Мелетинський, С. Ю. Неклюдов). Автор переходить на якісно вищий рівень, пропонуючи теоретичне осмислення питань, багато з яких раніше були розглянуті ним в конкретнішому емпіричному плані на локальному матеріалі¹. Читання книги вимагає значного інтелектуального напруження і певної підготовки читача. Важано знайомство принаймні з двома попередніми книгами Путилова: «Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование» (М., 1971) і «Методология сравнительно-исторического изучения фольклора» (Л., 1976).

Як основний матеріал, в книзі використано російські билини, південнослов'янські юнацькі пісні, а також два тюркських пам'ятники: алтайський героїчний епос «Маадай-Кара» і казахський «Кобланди-Батир». Зміст книги охоплює основні категорії і складові елементи епосу: час і простір, соціум і побут, образи героїв і сюжеттику епічних текстів. Теми окремих розділів висвітлюються з різними ступенями деталізації, але найбільша увага приділяється дискусійним питанням. Розділи про час і простір в епосі, про епічний соціум і побут мають дещо ескізний характер. Автор не так аналізує джерела, як узагальнює уже відоме, визначає контури проблеми і шляхи дальшого дослідження. Значно детальніше подається матеріал в розділі про епічних героїв. Сюжетика розглядається в основному в теоретичному аспекті.

Основна увага автора зосереджена на внутрішніх закономірностях організації епічного світу, законах функціонування епічної мови і лише в другу чергу — на співвідношенні між епічним світом і конкретно-історичною дійсністю. «...Пафосом

героїчного епосу є не відтворення (хоча б у фантастичних і умовних формах) будь-якої історично- і соціально-конкретної сфери народного життя певної епохи (чи ряду епох), а створення «свого» світу, «своєї» історичної, соціальної, побутової моделі, конструкції, зверненої в минуле і наділеної своєрідним історичним забарвленням» (с. 8).

Автор настійно повторює, що, наприклад, просторово-часовий континуум в епосі принципово умовний і неемпіричний. Епічний простір зовсім не збігається з реальним навіть у тих випадках, коли епос оперує історичною топонімією і географічними позначеннями. Найважливіші особливості просторових описів у епосі — їх фрагментарність, ситуативність, епічний простір значною мірою сприймається емоційно. Основні епічні локуси ніби містять в собі певну сюжетну програму, причому їх стійкі значення багато в чому підказані міфологічними зв'язками. Сягає міфології і фундаментальне протиставлення просторових характеристик «свого» і «чужого».

Епічний час розглядається на трьох основних рівнях: оповідний час (сукупність часових відношень між виконавцем і текстом), сюжетний час (комплекс часових відношень в самому сюжеті) і епохальний час (образ історичної епохи, до якої віднесено події епосу). Парадокс оповідного часу полягає в тому, що епічний час, з одного боку, відноситься в невизначене минуле, а з другого, — сама розповідь тече без видимого дотримання часової дистанції, наче виконавець бачить те, про що повідомляє. Сюжетний час в цілому підпорядкований закону часової однолінійності, хоча й відомі винятки з нього. По-різному протікає час актуальний і пасивний, час в межах всієї розповіді і в рамках окремих епізодів; фантастичного характеру набуває хід часу в період «героїчного дитинства» богатиря.

Епічний соціум співвідноситься з народним соціально-історичним досвідом і в той же час принципово самостійний відносно нього. Він формується на основі попередньої фольклорної традиції не в меншій мірі, ніж на конкретно-історичній основі. Головна відміна класичного епосу від архаїч-

¹ Див.: Бібліографію праці Б. М. Путилова: Борис Николаевич Путилов. Библиография (1941 — 1987). — Иркутск, 1987. — 50 с. (всього 420 назв).

ного полягає в тому, що в першому соціум будується за моделями класового суспільства, причому важливу роль відіграють державна влада і міждержавні конфлікти.

Характерне для класичного епосу уявлення про зміну двох епох, коли назрівають різкі зрушення в житті народу. В образі «чужого» світу поєднуються фантастико-міфологічні й умовно-історичні начала, причому найбільш архаїчні персонажі чітко належать до архаїчної сфери. Зіставлення епічного соціуму і реалій історичного життя зумовлює парадоксальний висновок: точніше говорити не про історичні прототипи тих чи інших персонажів, а про «зустріч» епічного персонажа зі своїм історичним «двійником». Навіть у тих випадках, коли збігаються їх імена, несхожість характеристик і обставин надто наочна. Історичні реалії в епосі також дуже умовні і значимі не своєю конкретною прив'язкою, а епічним змістом, який склався заново.

Побутові явища, що згадуються в епосі, не відзначаються історичною і етнографічною визначеністю. В зображенні предметів матеріального світу діє принцип динамічної функціональності: характер опису визначається не реальним станом предмета, а місцем персонажів відносно нього. Епос зосереджений на порушенні побутових норм, навіть родина постає в ньому як джерело гострих конфліктів і драматичних розв'язок. Співвідношення епосу і обряду як важливого компоненту традиційної культури розглядається на прикладі сюжету про героїчне сватання. Незважаючи на наявність збігів між епічним сюжетом і весільною обрядовістю, в цілому епічне сватання ніяк не може зводитися до художнього відтворення обряду, вони знаходяться скоріше в стані взаємного перекодування і зміни функцій.

В розділі «Епічні герої» розглядається феномен «богатирства» як сукупність якостей епічного героя, що виділяє його серед інших героїв фольклору. Богатирі — це єдина сила, на яку може спертися свій «соціум», щоб протистояти «чужому». Вони виступають одночасно в ролі охоронців суспільства від іноземних ворогів і в ролі захисників соціальної справедливості, моральних норм колективу. Дуже цікаві міркування про те, що сила богатиря складається із «можливостей самого богатиря», особливих якостей його коня і чудодійних особливостей його зброї» (с. 68). Мабуть, походження цієї тріади може сягати міфологічних уявлень про коня і зброю воїна, що знайшло своє продовження в феодальній символіці середньовіччя. Біографію героя визначає ідея його вибраності, закладена уже в мотивах чудодійного зачаття, особливої спадковості і т. ін. Характерна особливість богатирських дій, вчинків — їх занурення в надзвичайний світ зі значною долею фантастики. В кінцевому результаті, на думку Путилова, богатирі російських билин не можуть бути зіставлені з княжою дружиною і є специфічним явищем епічного соціума.

В розділі «Епічна сюжетна» автор по суті створює теоретичну модель функціону-

вання епічного сюжету. Ця модель багатомірна, містка, вона має динамічний характер, що надає їй методологічний інтерес, що далеко виходить за межі епосознавства.

Розвиваючи ідеї В. Проппа, автор уточнює поняття епічного замислу як сукупності художніх ідей, проблем і колізій, які вимагають реалізації в тексті. Глибинні причини варіативності тексту автор вбачає не в усному характері його побутування, а в самій природі епічної сюжеттики. Варіанти тексту можуть бути розглянуті не лише в порівняльно-історичному плані, але і в синхронному, як різні реалізації єдиного замислу, який уже сам по собі містить можливість для появи різних сюжетних варіантів.

Органічну частину епічного твору становить його підтекст, тобто прихований, але такий, що об'єктивно існує, зміст подій, вчинків, колізій. Формування підтексту значною мірою визначається впливом стереотипних семантичних опозицій, таких як прозорливість героя — його сліпота, попередження (заборона) — протидія (порушення) і т. ін.

Сюжетні сліди попередньої традиції, що відбилися в тексті, можуть сформувати другий сюжетний план, який виявляється в складних, іноді конфліктних відношеннях з першим планом. Другий план, як правило, лише намічається (пунктирно і суперечливо), але порівняльний аналіз дозволяє уявити його значно чіткіше.

Сюжетно-тематичний репертуар класичного епосу в значній мірі сягає своїми початками архаїчного епосу, в межах якого уже сформувалася основні принципи епічного зображення дійсності. Як приклад типологічної спадковості розглянуто розробку теми «чоловік в пошуках викраденої дружини» в різних епосах. Спадковий ряд, на думку Путилова, може бути виявлений переважно на міжнародному матеріалі. Через всю книгу проходить полеміка з поширеним поглядом на епічну творчість як на більш чи менш пряме відображення історико-побутової реальності. І просторово-часовий континуум, і образ соціально-побутового середовища, і образи героїв становлять, на думку Путилова, феномени, які, в першу чергу, належать фольклорній системі і мають в ній стійке значення. Їх особливості можуть бути виведені із попередньої фольклорної традиції не в меншій мірі, ніж із реалій історичного життя. Втім, теза автора про те, що зв'язки із історичною дійсністю, яка змінюється, найбільш послідовно проявляються в сфері сюжетного вимислу (с. 155), на наш погляд, звучить дещо декларативно і в тексті книги недостатньо обгрунтована.

Залишається лише пошкодувати, що через мізерний тираж (всього 2000 прим.) книга не потрапить в руки багатьом потенціальним читачам і наряд чи може бути належним чином використана в практиці вузівського викладання.

Н. А. ТОПОРКОВ

Ленінград

Близько чверті віку тому журнал «Народна творчість та етнологія» опублікував невеличку розвідку В. П. Плачинди «П. Г. Житецький». Відтоді науковець поглиблено й скрупульозно досліджує життєвий і творчий шлях видатного українського філолога, педагога й громадського діяча, члена-кореспондента Російської академії наук і почесного доктора російської словесності Київського університету. Логічним результатом цих багатолітніх студій і стало рецензоване видання, приурочене до 150-річчя з дня народження вітчизняного вченого.

Цікава закономірність: люди, чий творчий набуток так чи інакше увійшов до історії нашого духовного життя, були здебільшого різнобічно обдарованими. Надто ж важливо це підкреслити нині, коли дедалі більшої актуальності набуває не так вузька спеціалізація наук і мистецтв (хоч і вона необхідна — для поглиблення аналізу), як інтеграція, що єднає увесь величезний, набутий віками запас знань і емоцій у новому синтезі.

На Всесоюзній нараді завідуючих кафедрами суспільних наук (1986 р.) М. С. Горбачов наголошував: «Надмірна, вкрай вузька спеціалізація, ігнорування досягнень в інших галузях знання стають нині серйозним гальмом і для розвитку самої науки, в тому числі й суспільствознавства»¹. З цілковитою підставою ці слова можна віднести й до інших сфер багатогранного, розмаїто нескінченного людського наближення до істини. Збагачується глобальний, планетарний розум, насичується чуттєва ноосфера, наближаючи нас до нового, набутого «синкретизму» наук і мистецтв у їх прагненні охопити й осягнути, естетично пережити цілісність буття.

Природно, своє ядро, серцевину повинна зберігати кожна з «клітин» інтегрованого, синтезованого світовідчуття, світоосягнення й світопереживання. Для філології таке ядро — слово. Мова, словесність — як інструмент вираження і думки, й почуття. Тож не випадково у розвитку мови, літератури вже давно відкрито закономірність, подібну сьгоднішньому усвідомленню аналогічності будови мікро- і макросвіту. О. О. Потебня в своєму поділ художнього світу на дедалі дрібніші частки дійшов до «молекулярного» і навіть «атомарного» рівня. Його теорія художньої творчості будується на певній аналогії між поетичним твором і словом. Як ми б сьогодні сказали, О. О. Потебня працював саме на «стиках», чи, точніше, синтезі наук — етимології, етнології, фольклористики, психології, філософії, лінгвістики, літературознавства тощо. І в основі цього широкого кола гуманітарних дисциплін — «любислів'я» (нехай буде дозволено так скалькувати філологію). Чи не тому й тепер констатуємо, що «ціліснішою, компактнішою і більш прогностичною теорією, ніж та, яку створив О. О. Потебня, ми й досі не маємо» (з виступу акад. АН УРСР В. М.

Русанівського на науковій конференції, присвяченій 150-річчю ювілеєві вченого)².

До такої філологічної універсальності тяжів і другий видатний наш мовознавець, фольклорист, історик і теоретик літератури, практик глибокого білінгвізму П. Г. Житецький. Віднести останнє з означень до вченого дають підстави весь його далеко не встелений трояндами життєвий шлях та виборені на тому шляху переконання, що лягли в основу наукових праць і що не раз увиходили в полярну суперечність із самодержавними, валуєвськими, емськими циркулярами, зате добре прислужилися поступові рідної словесності.

Уже завдяки цьому П. Г. Житецький заслуговує на вдячну пам'ять. І хоч загалом його не можна вважати призабутою постаттю, все ж перед нами — перше монографічне дослідження, де вдало поєднано біографічний підхід із вивченням творчого доробку вченого. При цьому залучено величезний фактичний матеріал — од родинного архіву Житецьких (понад 3500 одиниць збереження тільки в ЦНБ АН УРСР) до літературних джерел. Це допомогло авторові широко подати історико-культурне тло, на якому розгорталися перипетії громадського та особистого життя видатного філолога, увиразнити, наблизити до нас його труди і дні. Часто в книжці «прямою мовою» звучить голос самого Житецького, його колег, друзів, учителів, рідних, — і тут варто підкреслити важливу роль видання як джерела багатьох першопублікацій, вельми цінної інформації, усього, що становитиме основу й майбутніх досліджень. Починаючи, скажімо, з родоводу вченого, який простежено від прадіда на основі спогадів, уточнених і скоригованих відповідно до метричних записів та інших документів. Або з опису рідного села, колишнього й теперішнього, від шляхів, сходжених «веселими ногами дитинства» (назва початкового розділу. І далі, крок за кроком, напрочуд ушпиливо (в кращому розумінні цього слова) дослідник розгортає перед нами історію людини, її великих творчих спромог та неадекватної їх реалізації. Часом при цьому постає враження аж надмірної густини деталей і подробиць, продиктованої неабиякою науковою сумлінністю автора, його пієтетом перед об'єктом вивчення. Але виручають тут і поділ оповіді на невеликі розділки, озаглавлені влучними афористичними виразами Житецького, що вказують його хист літератора; і повідомлення ніби незначних деталей (приміром: люблячі учні називали Павла Гнатовича Юсом Великим), що похваляють академічний виклад; і справжні метафоричні знахідки, художні вкраплення, що ними вряди-годи зблискують сторінки наукової розвідки.

Ось, наприклад, як стисло й водночас виразно, динамічно подається необхідний історичний матеріал: «...Початок 70-х років. Після спустошливої хвилі самодержавної

¹ Комуніст України. — 1986. — № 11. — С. 7.

² Рад. літературознавство. — 1985. — № 12. — С. 73.

реакції, спричиненої польським повстанням, селянськими заворушеннями проти голодної волі, а потім пострілом Каракозова в царя; після жорстокого придушення волелюбних прагнень, після низки освітніх реформ, спрямованих на притлумлення будь-якої живої думки серед гімназичної і студентської молоді,—після отієї задухи і мертвотності знову повіяло свіжим вітром сподівань. Повіяло з Заходу—з барикад Паризької комуни.

Царська орда кинулась посилено охороняти західні кордони, щоб не проникли в Росію учасники боїв на барикадах. Видається указ за указом, множитья шпигунська гвардія на прикордонних станціях і в портових містах, лютує в пресі цензура і квізіція. А правда про Комуни, її гасла і закони, про її героїв стає відома всій Росії. І підіймається нова, ще небувала хвиля визвольного руху в безкрай імперії, що захоплює в свій потік і верстви національної ліберально-демократичної та ліберально-буржуазної інтелігенції» (67).

І далі за цією лапідарною замальовкою суспільної ситуації йде повідомлення: «Ще два роки перед тим знову оживають українські громади з провідним центром у Києві. Сюди повертаються Житецький із Беренштамом із Кам'яця-Подільського, Лисенко з Лейпцига, Рильський (Тадей.— А. Т.) — із зарубіжних мандрів, згодом — П. П. Чубинський із заслання, з'являються молоді сили» (67).

З неослабним інтересом сприймаються й сторінки, присвячені сфері інтимних переживань Житецького, його зворушливим родинним стосункам, у чистоті пронесеним кризів усю довге життя (розділок «Навіки твій Павло!»). Тут же розкривається ще одна грань студентського ще «ходіння в народ», відомого нам із біографій композитора Миколи Лисенка, поета і драматурга Михайла Старицького. Виявляється, круглий сирота Павло Житецький, якому зароблених репетиторством грошей «ставало лише для скромного перебування з хліба на квас», літні студентські канікули мусив гостювати то в заміжніх сестер, то в друзів. «Проте молодість, захоплення ідеалами свого часу, юначий запал і велике бажання пізнати життя трудових людей робили своє. Убравшись у селянський одяг., Павло разом із духовним побратимом Тадеєм Рильським, Миколою Лисенком, Михайлом Старицьким та іншими «йшов у народ» (51). Записували народні пісні, живомовну лексику, прислів'я та приказки, примовки, повір'я, прикмети... Науковим результатом цих літніх мандрівок Житецького стали два зошити записів. Один — «скверський» — переважно фольклористичний (59 пісень різних жанрів); другий — «кременчуцький» — переважно мовознавчий (тут, зокрема, в 50-ти пунктах описано ті особливості української мови, якими вона відрізняється від російської й польської).

А сучасно особистісним втіленням щирості юначих захоплень студента стало те, що у Кременчуці він закохався в дівчину-сироту Варвару Демченко, яка згодом, незважаючи на всі перепони, стала його дружиною. Удвох вони перейшли довгими життєвими гонами, кризів випробування нестатками, розлукою (позбавлений права викладати

у Києві, вчений кілька років перебував у Петербурзі), нещастями (поховали двох синів), хворобою (параліч, повна нерухомість чоловіка протягом двох останніх років життя), недремною поліційною «увагою». І притому були особливо гостинними для друзів—цвіту української та російської інтелігенції. А Варвара Семенівна як майстерня вишивальниці ще й виготувала перші оздобы для Тарасової світлиці в Києві.

На цих моментах особливо хочеться наголосити тепер, коли на новому рівні осмислюється ота ж потреба єдності, синтезу етичних, естетичних, моральних начал, коли наша художня свідомість, наукова думка уже в глобальних, атомно-екологічних масштабах б'ється над розв'язанням давньої загальнолюдської проблеми єдності народу й інтелігенції, їх взаєморозуміння чи відчуження, єлїтарності чи загравання з народом тощо. Як відомо, й «ходіння в народ» у 60-х і у 80-х роках минулого століття мало різну ідеологічну основу. Але в усіх випадках воно не завжди було сприйняте з розумінням, часом тлумачилось простолюдом (і не без підстав) як «панські забави». А, скажімо, типові колізії кохання панича до бідної дівчини, наймички, здебільшого розв'язувались так, як у п'єсі М. Старицького «Не судилося» (Панське болото) чи драмі М. Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть». Ці сюжети своїми літературними витоками мали Шевченківську «Катерину», Квітчину «Сердешну Оксану», а життєвими джерелами—випадки саме отакого драматичного чи й трагічного фіналу.

Подібні реальні колізії (лишень без такого трагічного завершення) сталися і в житті Миколи Лисенка, у його батьківському маєтку в Жовнині, одному з тих місць, де й справді перевдягнені в народну одіж студенти ходили на вечорниці, записували народні пісні, афоризми тощо. Негучне відлуння тих подій подибуємо у спогадах сучасників—того ж Михайла Старицького та сільського парубка Данила Стовбрия-Лимаренка³. А от в основу п'єси Кропивницького, як припускає дослідник його творчості, «лягли реальні події, що трапилися з одеським приятелем драматурга М. Аркасом, пізніше автором відомої опери «Катерина»⁴. Через розрочу схожість сюжетів цих двох п'єс між їх авторами була навіть пробігла хмара: вони судилися⁵. Першопричиною цього були суспільні умови, станова нерівність, котрі й витворювали, в реальному житті чимало подібних ситуацій.

Яке тут неосяжне поле художніх узагальнень для сучасних митців! Тим паче, що і документальних, і художніх джерел, скажімо, для творення синтетичної кіноепопеї про нелегкі шляхи духовного буття народу не бракує. І книжка В. Планиди—одне з таких неоціненних джерел. Для талановитого кінодраматурга вона була б просто знахідкою. Звичайно, годі нагадувати, що тут потрібно всіляко уни-

³ Див.: М. В. Лисенко у спогадах сучасників.— К., 1968.

⁴ *Смоленчук М. Марко Кропивницький і його рідний край.*— К., 1971.— С. 66.

⁵ Киевское дело.— 1901.— 20 нояб.

кати небезпеки ілюстративності. А що така небезпека реальна, свідчить, скажімо, кіноповість про М. Лисенка, написана І. Драчем у співавторстві з І. Миколайчуком. Так, у висвітленні згаданої драматичної історії молодого панча, студента, автори пішли за ліричною розповіддю Лисенкового сина, де оповідач (ясно ж — не очевидець) відштовхується од пісні, поезії літньої української ночі, молодості⁶.

Відтак важливе навантаження лягає на наскрізний образ дикої троянди-шипшини — символ народної душі, пісні, пізнавши, звідавши яку з вуст Настуні, композитор у спокуті, в свідомому нехтуванні блискучої кар'єри підносить до найвищого рівня розквіту, коли «шипшина» стає вишуканою «трояндою» баркароли. У фільмі «І в звуках пам'ять відгукнеться» (режисер Т. Левчук) згляджування, завуалювання «надмірностей» пішло так далеко, що образ шипшини не тільки зник із заголовка (було: «Київська фантазія на тему дикої троянди-шипшини»), а й важко прочитується в метафоричному ряді кіноверсії. І подумалось: отакій би матеріал — та італійцям (чому б і не назвати фільм просто: «Микола Лисенко», як «Джузеппе Верді») чи французам (тому ж Андре Моруа з його «Трьома Дюма») тож цілком слушно І. Драч на недавньому вечорі вшанування Б. Грінченка обурювався з приводу того, як мало ми ще знаємо, популяризуємо дивовижні сторінки нашої історії, культурної спадщини, що мали б лежати в основі духовного самоусвідомлення народу. Нині ж у цьому напрямі відкриваються широкі можливості.

Повертаючись до П. Житецького, ще раз відзначимо, як гідно він роз'язав у реальному житті типову соціально-побутову колізію свого часу. А ті юнацькі записи багато дали згодом «гросмейстерові від філології», як називав його Лисенко, і у справі наближення українського правопису до потреб освіти простолюду, і в запереченні реакційно-самодержавних закидів про те, що української мови «нет і не может быть» (зрештою, запереченні аргументованому, ізі заглибленням в історію братніх мов, лінгвістичним поясненням закономірностей розвитку східнослов'янської гілки мовного древа), і в роботі над рисами звукової та літературної історій

української мови, над фольклористичною розвідкою про українські думи, над словниками української та російської мов...

В. Плачинда розкриває зміст ґрунтовних праць ученого про вертепний театр, «Слово о полку Ігоревім», «Енеїду» І. Котляревського, досліджень з теорії та історії літератури; висвітлює його творчі взаємини з багатьма вітчизняними та зарубіжними корифеями; на конкретних фактах показує прогресивну, діалектичну позицію в ставленні як до великодержавного шовінізму, так і до націоналізму. («В питаннях національних ми не йшли далі тієї границі, котра визначається потребою самооборони»).

Книжка містить чимало ілюстрацій, фотографій; наприкінці видання наведено основні дати життя і діяльності вченого; список його друкованих праць (у хронологічній послідовності); основну літературу про П. Г. Житецького; іменний покажчик. Усе це свідчить про належну наукову культуру видання та вичерпну джерелознавчу обізнаність автора. Якби ми вже настільки перебудувалися, що мали б право присуджувати вчені ступені за фактично виконану роботу, то оце був би саме той випадок. Дослідження цілком відповідає своєму об'єктові: воно і джерелознавче, і літературно-та мовознавче, і фольклористично-етнографічне. Воно — філологічне у широкому синтетичному розумінні. Звичайно, розіклавши опрацьований матеріал («по полчках», можна пред'явити до нього претензії по кожному із зазначених «відомств» у плані поглиблення аналізу взаємопов'язаних іпостасей «любіслова» П. Г. Житецького. Але, виходячи з усіх попередніх міркувань, робити цього на даному етапі не будемо, навіть у світлі нагальної потреби підвищення рецензійної критичності. Більше того, хочеться порадити авторові підготувати популярніше видання до серії «Життя славетних»: надвичайно цікавий, повчальний і добротний матеріал для цього, безперечно, є. Осмислюючи потребу творення власної культури як цілісності (І. Дзюба), роблячи кожен свою справу, яка вливається в це спільне річище, усвідомлюємо, що багато в чому треба починати з того, що робив П. Г. Житецький (певна річ, на теперішньому рівні), — з любові до слова, до мови як основи духовного життя народу.

⁶ Лисенко О. Спогади сина. 4-е вид., перероб., доповн.— К., 1966.— С. 53—56.

Київ

А. О. ТКАЧЕНКО

ДО ДЖЕРЕЛ БІЛОРУСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Цишчанка У. К. До народних вытокаў.

Мінск. — 248 с.

Ось уже третє десятиріччя спостерігається піднесення білоруської фольклористики: інтенсивно вивчається її історія, колекції, окремі збирачі, провідні жаири, здійснюється багатотомне видання. Плідно освоюють фольклорне багатство, досліджують національну самобутність, красу і силу народної культури такі вчені, як Л. Аксамитова-Малаш, А. Ліс, Л. Соловей та ін. Та, вреш-

ті, білоруські митці дали нам таку задушеву інтерпретацію народної пісні, що вона завоювала серця всесоюзного слухача.

Рецензовану монографію І. К. Тищенко «До народних витоків» слід розглядати у цьому плані національно-культурного поступу. Безперечно, суто історіографічного характеру видання перебивається високою метою — дати оцінку всьому зробленому

для підготовки багатотомного корпусу народної творчості. До джерел — ось робоче завдання науковця.

З трьох глав книги у першій оцінюється збирацька діяльність ентузіастів, аматорів-фольклористів, — період романтичний, незаснована практика на певних наукових засадах, програмах, системі. Друга глава «На новому етапі» — період заснування РГТ (Російського географічного товариства) і остання «Подвижники» — монографічні нариси про двох науковців, збирачів і дослідників народних скарбів А. К. Кіркора та І. І. Носовича, що діяли з ініціативи і в рамках РГТ.

До перших збирачів і публікаторів білоруського фольклору належать постаті, славнозвісні і в польській та українській науці, — Ян Чечот, З. Доленга-Ходаковський. Їх збірні високо оцінювали видатні діячі минулого, такі як М. Гоголь, М. Максимович та ін. Особливі заслуги в історії фольклористики належать З. Долензі-Ходаковському, який опрацював і надрукував цілу програму комплексного вивчення народної творчості. Нею користувалися цілі покоління фольклористів. Не втратила свого значення до нашого часу його історична розвідка «Про дохристиянське слов'янство». І. К. Тищенко зазначає, що слов'янським фольклористом З. Доленгу-Ходаковського зробила білоруська народна поезія, яку він знав, любив і цінував. Він, сам уродженець Мінщини, відзначав у білорусах простоту, веселість, привітність і щирість, мужність, любов, виключну гостинність.

Визначне місце у білоруській фольклористичній автор книги відводить шостому збірнику «Сільські пісні» Яна Чечота (польсько-білоруський поет, близький друг А. Міцкевича). Живі і безпосередні знання навколишнього життя визначили позитивні сторони праць Р. Зінкевича «Народні пісенські піньско люду» (1851) та О. Рипінського «Білорусь» (1840). До романтичного напрямку зарахує автор аматорів краєзнавства — Є. І. Павловську (36. «Народні білоруські пісні»), П. М. Шпилевського (дослідження білоруської міфології, часто штучно виконструйованої). Новим етапом вважає дослідник створення і розгортання роботи РГТ (з 1845 р.). Воно задумане як товариство, а потім і ПН.-З. відділ (1867 р.), на яке покладалась місія (воно навіть підлягало не Академії наук, а Міністерству внутрішніх справ) довести, що Білорусі нема, Литви нема, а є лише губернії — наприклад, Вітебська, Могилев-

ська, Віленська і т. д. (особливий указ, схвалений сенатом 18.7.1840 р.).

Очоловав відділ РГТ у Білорусії колишній полковник-ізмайловець, попечитель учбового округу І. П. Корнілов, висуванець Муравйова і ретельний виконавець його планів. Не випадково пізніше деяким збирачам була навіть нагілка за те, що вони не записують «народних пісень» про Муравйова (с. 119).

Відзначаючи негативні сторони діяльності науковців цього осередку, автор разом з тим пише: «Російське географічне товариство відкривало нову епоху в історії вітчизняної фольклористики. Уже самі масштаби, планомірність і систематичність у проведенні робіт ставили фольклористику на науковий ґрунт. Стихійності і аматорству у збиранні і вивченні усної народної творчості був покладений кінець» (с. 78). Адже тут плідно працювали такі подвижники науки, як Шейн, Чубинський, Кіркор, Носович. Так, український фольклорист і етнограф П. П. Чубинський за два роки зі своїми п'ятьма молодшими помічниками під час експедицій зібрав чотири тисячі обрядових пісень, триста казок, велику кількість легенд, переказів і повір'їв. Усе це ввійшло в семитомне видання загальним обсягом триста друкованих аркушів і стало феноменальним явищем в етнографії. На Міжнародному конгресі в Парижі 1875 р. він був нагороджений золотою медаллю. Напрямок відділу, наданий Чубинським, видався царизмові державно небезпечним. Чимало клопоту завдавала властям, як відзначає дослідник, діяльність членів РГТ російських народовольців Худякова, Якушкіна. Високу оцінку у монографії отримала подвижницька праця І. Носовича, його словникові матеріали, збірник «Білоруські приказки» (1867) з тлумачними поясненнями до них.

У такій ґрунтовній, як інформативній, так і проблемній праці можна відзначити і певні неточності, зайвини. Наприклад, про толоку, як властивий тільки білорусам звичай (с. 154), вихід за тематичні рамки, схильність до монографічного подання діячів в останній главі. Але це не знижує наукової цінності книги.

Нема сумніву, що дослідження І. К. Тищенка сприятиме поглибленому вивченню пісенної творчості слов'янських народів.

В. М. СКРИПКА

Кривий Ріг

* * *

Здобутки білоруської радянської історії фольклористики на сьогодні вже загальновідомі. Вони позначені багатьма синтетичними працями, найпомітніше місце серед яких займають роботи В. Бондарчика, А. Федосика, Г. Кисельова, А. Мальдзіса, М. Гілевича, М. Новикова. Швидко знайшла свого читача і нова книга білоруського вченого-фольклориста І. Тищенка. Автор локалізував своє дослідження на вивченні стану білоруської фольклористики 50—60 рр. XIX ст. Це був період її становлення. Фольклорно-етнографічна діяльність

перших білоруських дослідників, яка припадає на першу половину XIX ст., була позначена струменем краєзнавчого романтизму і носила швидше аматорський, ніж професійний науковий характер. Під таким кутом зору на об'єкт вивчення спрямовували свою діяльність і досить відомі білоруські вчені того періоду З. Доленга-Ходаковський, Я. Чечот, Є. Павловська, П. Шпилевський. Багатьма з них керувало забородне порівняння: при допомозі засобів фольклору відновити бодай окремі сторінки минулого рідного краю. З. Доленга-Хода-

ковський, наприклад, виявляв сумнів щодо надійності поданих відомостей про життя народу, які містилися в літописах і згадках чужоземних істориків. Він вважав, що ті не знали в достатній мірі всіх проявів народного життя. Правдиво пізнати історію слов'янства, на його думку, могли допомогти уцілілі рештки матеріальної та духовної культури народів. Старовину З. Доленга-Ходаковський і вважав тим найнадійнішим джерелом, на яке можна покладатися з повною певністю.

Проте наука, яка фактично перебувала в ембріональному стані, була на той час ще занадто слабкою, щоб по вцілілих уламках язичницької культури встановити повністю бодай окремі її ланки. А тому там, де це взагалі зробити було неможливо, автори поклалися на власну фантазію. Так П. Шпилевський ще в студентські роки опублікував під псевдонімом Древлянський свою працю «Беларускія паданні», своєрідний енциклопедичний довідник з міфології білорусів, у якому в алфавітному порядку подав описи 52 дохристиянських богів і духів. Така кількість міфологічних персонажів давала можливість білорусам суперничати навіть з стародавніми греками та римлянами. Але, на жаль, більшість міфів, поданих П. Шпилевським, ніде й ніким більше не зафіксована, що ставить під сумнів їх автентичність.

Коли стало очевидним, що самій фольклористиці ще не під силу розв'язувати питання історичного та краєзнавчого характеру, в фольклористиці почався процес накопичення матеріалу. Одним із стимулів до такого повороту подій стало заснування і подальша діяльність Російського географічного товариства. В 50—60-і роки майже вся збиральницька діяльність проходила саме під його егідою.

Російське географічне товариство було утворене в 1845 році. З часу його заснування краєзнавство, збирання фольклору, вивчення народного побуту ставало державною справою. До вивчення народної культури були залучені широкі кола кореспондентів на місцях, переважно з числа вчителів і священників, було відкрито шлях до публікації зібраних матеріалів. Проте царський уряд дивився на новоутворений науковий осередок, як далеко не науковий, краєзнавчий чи культурологічний орган. РГТ було покидане спрямовувати стихійно виниклий інтерес до народознавства в русло, що відповідало б політичному курсу царського уряду. Воно було задумане як своєрідна придворна академія. Недаремно, згідно з деякими джерелами, ініціаторами створення РГТ були придворні вчителі, які виховували імператорських нащадків, адмірал Ф. Літке та проф. К. Арсеньєв. Новостворений орган повинен був служити своєрідним барометром у визначенні внутрішнього та зовнішньополітичного курсу по відношенню до народів окраїн Російської імперії та сусідніх з нею держав. Особливо виграшний матеріал у цьому відношенні, за задумом організаторів РГТ, повинно було дати фольклорно-етнографічне вивчення цих країв.

РГТ майже повністю монополізувало дослідження в галузі народознавства, тому для царського уряду воно, за висловом автора, «стало греблюю, яка надійно пере-

пиняла проникнення в наукові видання революційно-визвольних і демократичних ідей, бродіння яких в народних масах особливо зміцніло починаючи з 50-х років» (с. 73).

Як політичний осередок починав свою роботу й Північно-Західний відділ товариства, зібрання якого головним чином і репрезентують білоруську фольклористику 50—60-х років. Але царський уряд не міг передбачити, що постановка краєзнавства в ранг державної справи підніме патріотично настроєні сили народу. А саме так воно і сталося. Шляхом наукового аналізу народної творчості білоруські вчені Є. Романов, М. Довнар-Запольський, В. Добровольський, О. Кіркор, І. Носович довели, що білоруси — не плем'я, не етнічна група, яка видає себе лише «дзякканям та цякканям», а цілком визначена нація, яка має своєрідні звичаї, побут і високу самобутню культуру. Не обійшли товариства і революційно-демократичні ідеї, посіяні В. Белінським, О. Герценом, М. Добролюбовим, М. Чернишевським, М. Некрасовим. Справжній переполох у чиновницьких рядах викликав виступ члена-співробітника товариства М. Семовського про становище населення Прибалтики. Міністр внутрішніх справ П. Валуєв тут же попередив вищоголову Ф. Літке про наявність у виступах членів товариства незгоди з діючими законами, спрямованою на збудження почуттів недовіри і неповаги до уряду. Але поширення марксизму в 70-і роки стало вже процесом невідворотним і ніякі доноси і попередження не могли зупинити нову хвилю класової та національно-визвольної боротьби. Охоче користувалися членством в РГТ народовольці. Для них товариство стало трибуною для поширення передових ідей у масах.

Ще драматичнішого і зовсім несподіваного для царського уряду повороту набули справи в Південно-Західному відділі РГТ, де одна з провідних ролей належала відомому українському фольклористу П. Чубинському. Експедиція в Південно-Західний край, очолена цим колишнім політзасланцем, була настільки успішною, що здобула визнання в цілому світі, а його семитомне видання «Праць» загальним обсягом більше 300 друківаних аркушів принесло йому в 1875 р. золоту медаль другого класу на міжнародному конгресі в Парижі, але прояви вільнодумства в цьому відділі так збентежили урядові кола, що в 1876 р. його було закрито.

В РГТ співробітничало багато вчених із світовими іменами, серед яких були К. Бер, В. Даль, В. Струве, І. Срезневський. Ці дослідники великою мірою визначали напрям думок співробітників товариства, але, звичайно, тільки до того часу, поки вони співпадали з генеральним напрямом внутрішньополітичного курсу царського уряду. Так, наприклад, з рецензованої монографії дізнаємося про те, що І. Срезневський негативно відгукнувся про голосонія, пісні і перекази бунтарського змісту, зібрані С. Осокіним. А це були якраз ті твори, про які схвально відгукнувся М. Чернишевський і які були надруковані в некрасовському «Современнике». Тісно співробітничали з товариством і такі видатні фольклористи, як О. Аючич, М. Афанасьєв, А. Андріанов, Ф. Буслаєв, О. Весе-

ловський, М. Погодін, О. Пипін, П. Шейн. Вчені були мозковим центром РГТ, проте біля його керівництва завжди стояли царські генерали, кількість яких серед членів зростала майже в прямій залежності від того, як після земельної реформи 1861 р. загострювалася внутрішньополітична обстановка в країні. Так, наприклад, в 1895 р. на 720 дійсних членів цього наукового товариства вчених припадало 82, а генералів 123, а в цілому військових 230 чоловік, найбільше. Другу лівову частину становили царські чиновники. Одним словом, за задумом організаторів РГТ воно повинно було послужити надійним і дієвим інструментом здійснення політики царського уряду. Офіцери генерального штабу, які очолювали різноманітні експедиції, повинні були активно втрутитися в обстановку на місцях і зробити її менш вибухонебезпечною.

До яких же засобів вдавалися царські місіонери в Білорусі? Використовуючи «латинізм», спалювали стародруки, пергаменти, книги, друківані польською мовою, серед яких було багато праць з економіки, технології виробництва, військової справи. Всі вони оголошувалися «спритною ширмою політики» і підлягали знищенню.

Автор дослідження не заперечує наукового значення РГТ, зрештою, про це було багато сказано і його попередниками. Але щира і чесна розповідь про те, якими були політичні засади наукового органу, дає можливість збагнути не тільки багатство зібраного окремими сподвижниками матеріалу, але й розкрити мету діяльності іншої, значно більшої його частини, збагнути, зрештою, що не могло бути й мови про вміщення серед підготовлених до друку матеріалів фольклорних зразків, позначених бодай найменшим духом вільнодумства. Крім того, дослідник наочно показує, що переважна частина коштів, яка жертвувалась на товариство різними приватними особами, використовувалась не за призначенням.

Але і в цих складних політичних умовах визначилися головні подвизники фолькло-

ристичної справ, які зуміли направити білоруське народознавство в потрібне русло. Серед них імена П. Шпилевського, М. Никифоровського, Е. Романова, М. Довнар-Запольського, В. Добровольського, О. Кіркора, І. Носовича, П. Шейна. Біля витоків білоруської фольклористики стояв і талановитий український збирач усної народної творчості П. Чубинський, діяльності якого на білоруській землі І. Тищенко присвятив чимало сторінок свого дослідження.

Книга настільки об'ємно і відверто окреслює окремих дійових осіб тогочасної діяльності, настільки колоритно відтворює епоху, що місцями сприймається навіть не як монографія, а як художній твір, тому читається легко і навіть із захопленням. В ній багато свіжого історичного матеріалу, почерпнутого з архівів і обнародованого вперше. Проте з деякими висновками І. Тищенка можна й не погодитись. Так, наприклад, справедливо критикуючи П. Шейна за його прихильність до поширеної в той час тези «народ не створює, а лише оновлює», автор дещо захоплюється критикою і вважає помилковою і другу тезу білоруського збирача фольклору про те, що найнадійнішими інформаторами можуть бути сільські жінки і бабусі (с. 110). Але ж П. Шейн був прихильником міфологічної школи і складена ним програма була зорієнтована на запис найархаїчнішої самотньої частини фольклору, яку й сучасна фольклористика рекомендує записувати від найбільш осілої частини населення. Такою ж в умовах царсько-самодержавної діяльності частиною було жіноче населення Білорусії, представники якого рідко бували навіть за межами свого повіту. Невідомо з яких міркувань до зібрань російського фольклору І. Тищенко відносить збірники М. Максимовича, М. Лукашевича і навіть видані А. Метлинським «Байки і прибаютки Левка Боровиковського» (див. с. 35).

В цілому ж монографія І. Тищенка — це цінним надбанням всієї радянської фольклористики.

В. Ф. ДАВИДЮК

Луцьк

КНИГИ З ФОЛЬКЛОРИСТИКИ, ЕТНОГРАФІІ ТА ПИТАНЬ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ЗА 1987 РІК

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Акимов Т. М. Русская народная песня: Очерки истории жанров. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. — 168 с.

Алтын Арыг: Хакас. богатыр. сказания. — Абакан: Краснояр. кн. изд-во, 1987. — 231 с.

Аникин В. П. Русский фольклор: Учеб. пособие. — М.: Высш. шк., 1987. — 286 с.

Аникин В. П., Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество: Учеб. для пед. ин-тов. — Л.: Просвещение, 1987. — 479 с.

* Показчик упорядкувала Роечко О. О.

Антошин К. Ф. Вечно живые истоки: (О фольклоре и молодой сов. лит. народов и народностей Сибири, Крайнего Севера и Дальнего Востока) — Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. — 92 с.

Афанасьев А. Н. Русские сказки. — М.: Худож. лит., 1987. — 382 с.

Бажов П. П. Уральские сказки / Сост. А. Л. Нелепина. — М.: Сов. Россия, 1987. — 349 с.

Байсклан С. М. Поэтика тувинского героического эпоса. — Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1987. — 71 с.

Балади / Упоряд. і прим. О. І. Дея, А. Ю. Ясенчук. — К.: Дніпро, 1987. — 319 с. — (Б-ка укр. ус. нар. творчості).

Балади: Кохання та дошлюб. взаємини / Упоряд. О. І. Дея, А. Ю. Ясенчук. — К.:

- Наук. думка, 1987. — 472 с. — (Укр. нар. творчість).
- Башкирские народные сказки. — Уфа: Баш. кн. изд-во, 1987. — 117 с.
- Башкирское народное творчество: Т. 1. Эпос / Сост. М. М. Сагитов. — Уфа: Баш. кн. изд-во, 1987. — 541 с.
- Башкирское народное творчество: Т. 2. Предания и легенды / Сост. Ф. А. Надршина. — Уфа: Баш. кн. изд-во, 1987. — 573 с.
- Белоусов А. Ф. Городской фольклор: Лекция. — Таллин: Б. и., 1987. — 25 с.
- Биткеев Н. Ц. Калмыцкая народная песенная поэзия. — Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. — 140 с.
- Білоруські народні казки: Зб. казок. — К.: Веселка, 1987. — 260 с. — (Казки народів СРСР).
- Блажес В. В. Сатира и юмор в дореволюционном фольклоре рабочих Урала. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1987. — 200 с.
- Бурятські народні казки / Упоряд. М. Пригари та В. Морозової. — К.: Веселка, 1987. — 198 с. — (Казки народів СРСР).
- Буслаев Ф. И. Русский богатырский эпос; Русский народный эпос. — Воронеж: Центр. — Чернозем. кн. изд-во, 1987. — 253 с. — (Отчий край).
- Были и небылицы дядюшки Джонатана: Фольклор народов США. — Л.: Дет. лит., 1987. — 191 с.
- Былины / Сост., вступ. ст. В. И. Калугина. — М.: Правда, 1987. — 479 с.
- Былины / Послесл. А. М. Членова. — Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1987. — 285 с.
- Васильев В. К. Русская сказка Сибири. — Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. — 94 с.
- Від пиття — нема пуття: Народнопоетична творчість проти пияцтва та алкоголізму / Упоряд. Ю. Д. Турянці. — Ужгород: Карпати, 1987. — 175 с.
- Воды Клайда: Англ. и шотланд. нар. баллады и песни / Пер. И. Ивановского. — Л.: Ленгиздат, 1987. — 207 с.
- Время сновидений: Мифы и легенды аборигенов Австралии / Сост., пер. с англ., фр. Т. А. Черниловский, А. М. Давыдова. — М.: Наука, 1987. — 143 с.
- Гадагаль А. М. Героический эпос «Нарты» адыгских (черкесских) народов. — Майкоп: Краснодар. кн. изд-во, 1987. — 407 с.
- Галязимов Б. Легенды седого Иртыша: К 400-летию Тобольска. — Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1987. — 173 с.
- Голосовкер Я. Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987. — 218 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Голубкова А. Н., Поздеев П. К. Сокровище народное: Очерк об удмурт. нар. песне. — Ижевск: Удмуртия, 1987. — 109 с.
- Григас К. Литовские пословицы: Сравнит. исслед. — Вильнюс: Вага, 1987. — 333 с.
- Гуругли: Тадж. над. эпос. — М.: Наука, 1987. — 702 с. — (Эпос народов СССР).
- IX Международный съезд славистов. Киев, сентябрь 1983 г.: Фольклористика. Историческая проблематика. Круглые столы. — К.: Наук. думка, 1987. — 162 с.
- Дунавська Л. Ф. Українська народна казка. — К.: Вища шк. Вид-во при КДУ, 1987. — 127 с.
- Елеуєнов Ш. От фольклора до романа-эпопеи: Идейно-эстет. и жанровое своеоб-
- разие каз. романа. — Алма-Ата: Жазушы, 1987. — 351 с.
- Ермак легендарный: Донские песни и предания / Запись текстов и сост. Т. И. Тумилевич. — Ростов н/Д.: Кн. изд-во, 1987. — 93 с.
- Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова. — К.: Наук. думка, 1987. — 245 с.
- Жанр сказки в фольклоре народов Дагестана: Сб. ст. / Сост. А. М. Ганиева. — Махачкала: Даг. фил. АН СССР, 1987. — 160 с.
- Загадки / Упоряд. і передм. І. П. Березовського. — К.: Дніпро, 1987. — 158 с. — (Б-ка укр. ус. нар. творчості).
- Земцовский И. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского: Ист. морфология нар. песни. — Л.: Музыка, 1987. — 128 с.
- Из адыгского народного эпоса: Материалы арх. Н. А. Цагова. — Нальчик: Эльбрус, 1987. — 107 с.
- Ирасек А. Старинные чешские сказания. — М.: Правда, 1987. — 367 с.
- Італійські прислів'я та приказки / Упоряд., передм. В. Т. Гончаренко — К.: Дніпро, 1987. — 174 с. — (Мудрість нар.; Зб. 44).
- Казахские пословицы и поговорки / пер. Н. Гребнева. — Алма-Ата: Жазушы, 1987. — 84 с.
- Казки народів СРСР / Упоряд. Л. Ф. Дунаевська. — К.: Рад. шк., 1987. — 432 с.
- Календарно-обрядові пісні / Упоряд., вступ. ст. та прим. О. Ю. Чебанюк. — К.: Дніпро, 1987. — 392 с. — (Б-ка укр. ус. нар. творчості).
- Карамзин Н. М. Предания веков: Сказания, легенды, рассказы из «Истории государства Российского» / Изд. подгот. Г. П. Макогоненко. — М.: Правда, 1987. — 766 с.
- Кенин-Лопсан М. Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства: Конец XIX — нач. XX в. — Новосибирск: Наука, 1987. — 164 с.
- Киргизские народные сказки / Сост. П. Г. Леденев. — Фрунзе: Мектеп, 1987. — 335 с.
- Коблан: Каракалп. нар. эпос. — Нукус: Каракалпакстан, 1987. — 248 с.
- Коми народный эпос / Отв. ред. Б. П. Кирдан. — М.: Наука, 1987. — 686 с. — (Эпос народов СССР).
- Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. — М.: Наука, 1987. — 269 с.
- Криничная Н. А. Русская народная историческая проза: Вопр. генезиса и структуры. — Л.: Наука, 1987. — 325 с.
- Кудинов В. М., Кудинова М. В. Сумка кенгуру: Мифы и легенды Австралии. — М.: Наука, 1987. — 201 с.
- Латинські прислів'я та приказки / Упоряд. Ю. Цимбалюка. — К.: Дніпро, 1987. — 254 с. — (Мудрість нар.; Зб. 43).
- Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. — М.: Правда, 1987. — 574 с.
- Легенды и сказки индейцев Латинской Америки / Сост. Э. Зиберт. — Л.: Худож. лит., 1987. — 286 с.
- Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. Т. 2: Художественное кошкоделие, ткачество, плетение, вышивка. — Алма-Ата: Кчер, 1987. — 285 с.
- Мельникова Е. А. Меч и лира: Англосаксон. общество в истории и эпосе. — М.: Мысль, 1987. — 203 с.

- Мельников М. Н.** Русский детский фольклор: Учеб. пособие. — М.: Просвещение, 1987. — 240 с.
- Меновщиков Г. А.** Материалы и исследования по языку и фольклору наукаских эскимосов. — Л.: Наука, 1987. — 247 с.
- Методологические проблемы филологических наук: Литературоведение и фольклористика. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — 264 с.
- Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В. П. Зинovieв. — Новосибирск: Наука, 1987. — 400 с.
- Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. — 2-е изд. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — Т. I. — А—К. — 671 с.
- Мифы, сказки, легенды Бразилии / Сост. Е. Огневой. — М.: Худож. лит., 1987. — 327 с.
- Мордовские загадки. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1987. — 286 с.
- Моя Сибирь: Частушки Омской обл. / Сост. И. Голубцов. — Омск: Кн. изд-во, 1987. — 142 с.
- Мухлин М. А.** Игровой фольклор и детский досуг: Метод. пособие. — М.: Б. н., 1987. — 40 с.
- Мыльников А. С.** Легенды о русском принце: Рус.-славян. связи XVIII в. в мире нар. культуры. — Л.: Наука, 1987. — 174 с. — (Из истории мир. культуры).
- Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и материалы. В 2 ч. Ч. I / Под ред. Е. В. Гиппиуса. — М.: Сов. композитор, 1987. — 263 с.
- Народные песни Орловского края: Сб. / Записи Р. А. Масленниковой. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1987. — 192 с.
- Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры / С. И. Грицы, Н. А. Иванова, И. Ф. Ляшенко и др. — К.: Наук. думка, 1987. — 236 с.
- Новая жизнь древних легенд Чукотки: Сказки Чукотки рисуют и рассказывают: Вера Эмкуль, Галина Тынятваль, Елена Янку, Василий Емрыкаин, Мая Гемауга. — Магадан: Кн. изд-во, 1987. — 203 с.
- Новикова К. А.** Эвенские сказки, предания и легенды. — Магадан: Кн. изд-во, 1987. — 158 с.
- Овалов Э. Б.** Проблемы типологии версий эпоса «Джангар». — Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. — 60 с.
- Персидские народные сказки / Сост. М. Н. Османов. — М.: Наука, 1987. — 503 с. — (Сказки и мифы народов Востока).
- Петров А. Р.** Фольклорные традиции в творчестве советских писателей. — Л.: Ленингр. орг. о-ва «Знание» РСФСР, 1987. — 16 с.
- Петровская Г. А.** Не погасла звезда: Жизнь и творч. путь Н. А. Янчука (1859—1921): Фольклорист, этнограф, литературовед и искусствовед. — Минск: Наука и техника, 1987. — 78 с.
- Плотников В. И.** Фольклор и русское образительное искусство второй половины XIX века. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — 284 с.
- Поморские сказки / Сост., лит. обраб. А. П. Разумовой, Т. И. Сенькиной. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — 223 с.
- Поповский А. М.** Мова фольклору та художньої літератури південної України XIX — початку XX століття. — Дніпропетровськ, 1987. — 84 с.
- Пословицы и поговорки русского народа: Из сб. В. И. Дала / Под ред. Б. П. Кирдана. — М.: Правда, 1987. — 655 с.
- «Русалка Дністровая»: Фольклор.-літ. альманах «Руської трійці» / Вступ. ст., підгот. текстів М. Й. Шалати. — К.: Дніпро, 1987. — 206 с.
- Русская бытовая сказка / Сост. В. С. Бахтин. — Л.: Лениздат, 1987. — 510 с. — (Б-ка нар.-поэтич. творчества).
- Русская историческая песня: (Сб.). — Л.: Сов. писатель, 1987. — 542 с. — (Б-ка поэта. Больш. сер.: 3-е изд.).
- Русская литература и фольклор конец XIX в. / Отв. ред. А. А. Горелов. — Л.: Наука, 1987. — 367 с.
- Русские богатыри: Былины / Обработ. И. В. Кархауховой. — Симферополь: Таврия, 1987. — 142 с.
- Русские народные сказки: В 2 т. / Сост. О. Б. Алексеевой. — М.: Современник, 1987. — (Классич. б-ка «Современника»). Т. I. 509 с. Т. 2. 333 с.
- Русские народные сказки. — Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1987. — 526 с.
- Русские народные сказки / Сост. В. П. Аникин. — М.: Правда, 1987. — 559 с.
- Русские народные сказки Сибири / Записи Р. Матвеевой. — Улаи-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1987. — 192 с.
- Русские сказки: Из сборника А. Н. Афанасьева / Сост. В. П. Аникин. — М.: Худож. лит., 1987. — 383 с. — (Классики и современники).
- Русский фольклор: 1976—1980: Библиогр. указ. / Сост. Т. Г. Иванова. — Л.: БАН, 1987. — 398 с.
- Русский фольклор и современность: Тез. докл. конф., посвящ. 70-летию революции, 24—25 нояб. 1987 г. — Свердловск: УрГУ, 1987. — 43 с.
- Русское народное поэтическое творчество: Хрестоматия / Сост. Ю. Г. Круглов. — 2-е изд., дораб. — Л.: Просвещение, 1987. — 655 с.
- Русское народное поэтическое творчество: Хрестоматия / Под ред. А. М. Новиковой. — 3-е изд., доп. — М.: Высш. школа, 1987. — 511 с.
- Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Стефановича Караджича / Сост. Ю. Смирнова. — М.: Худож. лит., 1987. — 511 с.
- В. И. Симаков и народное творчество: Межвуз. темат. сб. науч. тр. — Калинин: КГУ, 1987. — 144 с.
- Системный анализ фольклорных жанров. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. — 163 с.
- Сказания и сказки адыгов / Сост. Ш. Х. Хута. — М.: Современник, 1987. — 320 с.
- Сказки и песни цыган России / Сост., вступ. ст. Е. Друца, А. Гесслера. — М.: Правда, 1987. — 367 с.
- Сказки народов мира. — М.: Правда, 1987. — 638 с.
- Сказки Янтарного моря: Сказки народов Прибалтики. — М.: Радуга, (1987). — 259 с.
- Сквозь волшебное кольцо: Британ. легенды и сказки / Пер. с англ. Н. В. Шерешевской; Послесл. С. И. Бэлзы. — М.: Правда, 1987. — 479 с.
- Скоробогатов В. С. Алжирская народная поэзия: (На мальхуне). — М.: Наука, 1987. — 188 с.

Скуинь З. Кровать с золотой ножкой: Легенды рода взягалов. — М.: Сов. писатель, 1987. — 367 с.

Славянский фольклор: Тексты / Сост. Н. И. Кравцов, А. В. Кулагин. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — 376 с.

Социально-бытовые песни: (Сб.) — Минск: Наука и техника, 1987. — 486 с. — (Белорус. нар. творчество). — Белорус.

Соціально-побутова казка (Упоряд., перем. та прим. О. Ю. Врціної). — К.: Дніпро, 1987. — 281 с. — (В-ка укр. ус. нар. творчості).

Тексиль Л. Священный вертеп. — Минск: Беларусь, 1987. — 510 с.

Тема труда в фольклоре народов СССР: Библиогр. указ. — М.: 1987. — 29 с.

Тимофеев П. Добрые дела не исчезают: Фольклорный сб. — М.: Мол. гвардия, 1987. — 143 с.

Турецкі народні казки / Упоряд. Г. Халимоненка. — К.: Веселка, 1987. — 141 с. — (Казки народів світу).

Удмуртский фольклор: Пословицы, афоризмы, поговорки / Сост. Т. Г. Перевозчикова. — Устинов: Удмуртия, 1987. — 276 с.

Українські народні казки. — К.: Дніпро, 1987. — 494 с.

Устно-поэтическое творчество мордовского народа. Т. II: Народные песни мордвы Пензенской области / Сост. В. П. Белякова. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1987. — 197 с.

Федас И. Ю. Украинский народный вертеп: (У дослідженнях XIX — XX ст.) — К.: Наук. думка, 1987. — 184 с.

Федосик А. С. Белорусская советская фольклористика. — Минск: Наука и техника, 1987. — 350 с. — Белорус.

Фольклор народов РСФСР. Межэтнические фольклорные связи: Межвуз. науч. сб. — Уфа, БГУ, 1987. — 159 с.

Фольклор русских цыган / Сост. Е. Друца, А. Гесслера. — М.: Наука, 1987. — 287 с.

Фольклористика Карелии: (Сб. ст.). — Петрозаводск: КФАН СССР, 1987. — 136 с.

Фольклорное наследие народов Сибири и Дальнего Востока: (Сб.). — Горно-Алтайск: Б. и., 1987. — 334 с.

Фольклорные традиции в русской и советской литературе: Межвуз. сб. тр. — М.: МГПИ, 1987. — 167 с.

Хлобыстина М. Д. Говорящие камни: Сиб. мифы и археология. — Новосибирск: Наука, 1987. — 127 с.

Частушки (Сост. А. А. Астафьева. — М.: Современник, 1987. — 493 с. — (Классик. б-ка «Современника»).

Чувашское устное народное творчество: В 6 т. Т. 4, ч. 2: Мифы и предания. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1987. — 447 с.

Шаракшинова Н. О. Героико-эпическая поэзия бурят. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987. — 304 с.

Шахтерские сказы: Сказы, легенды. — Донецк: Донбасс, 1987. — 111 с.

Шерхунаев Р. А. Бурятские народные сказители. Ч. 2. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1987. — 160 с.

Шуров В. М. Песня, традиция, память. — М.: Сов. Россия, 1987. — 122 с.

Шуров В. М. Южнорусская песенная традиция: Исследование. — М.: Сов. композитор, 1987. — 304 с.

Эстонские пословицы. (В 5 т. Т. 5, 4). — Таллин: Ээсти раамат, 1987. — 438 с.

Юань Кэ. Мифы древнего Китая. — М.: Наука, 1987. — 527 с.

ЕТНОГРАФІЯ

Аббасов А. А., Селмзаде А. Г. Город братства: Этногр. особенности становления Сумгаита и формирования его населения. — Баку: Азернешр, 1987. — 91 с.

Абхазское долгожительство / Отв. ред. В. И. Козлов. — М.: Наука, 1987. — 294 с.

Аптектман Д. М. Атенстический потенциал советского обряда и праздника. — М.: Ово «Знание» РСФСР, 1987. — 39 с.

Артемова О. Ю. Личность и социальные нормы в раннепервобытной общине по австралийским этнографическим данным. — М.: Наука, 1987. — 199 с.

Археология и этнография Марийского края: (Сб. ст.) — Йошкар-Ола: МарНИИ, 1987. — 153 с.

Археология, этнография и антропология Монголии: (Сб. ст. — Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1987. — 257 с.

Африканцы в странах Америки: Негретьян. компонент в формировании наций Зап. полушария / Отв. ред. Э. Л. Нитобург. — М.: Наука, 1987. — 401 с.

Бадмаева Р. Д. Бурятский народный костюм. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1987. — 141 с.

Балашов В. А., Савинов Л. И. Облик современной семьи: Социал.-демогр. и этн. аспекты. — Саранск: Морд. кн. изд-во, 1987. — 143 с.

Беркутов В. М. Народный календарь и метрология булгаро-татар. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1987. — 95 с.

Бойс М. Зароастрійцы. Верования и обычай. — М.: Наука, 1987. — 301 с.

Боркес Скеуч А., Адрисола Росас А. История и этнография народа мауче. — М.: Прогресс, 1987. — 264 с.

Бромлей Ю. В. Этносоциальные процессы: теория, история, современность. — М.: Наука, 1987. — 334 с.

Вопросы общественного быта народов Дагестана в XIX — нач. XX в.: Сб. ст. — Махачкала: Б. и., 1987. — 160 с.

Галданова Г. Р. Доламаистские верования бурят. — Новосибирск: Наука, 1987. — 113 с.

Галадзе Т. Ш. Формы коллективного труда в земледелии Восточной Грузии: (По этногр. материалам). — Тбилиси: Мецниереба, 1987. — 120 с.

Гравере Р. У. Этническая одонтология латышей. — Рига: Зинатне, 1987. — 240 с.

Григоренко А. Ю. Разнокалая магия. — М.: Сов. Россия, 1987. — 191 с.

Гуцульщина: Ист.-этногр. дослідження / П. І. Арсенич, М. І. Базак, З. Є. Болтарович та ін. — К.: Наук. думка, 1987. — 471 с.

Дзенискевич Г. И. Атапаски Аляски: Очерки матерьяльной и духов. культуры, конец XVIII — нач. XX в. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ни, 1987. — 152 с.

Добровольская Е. Т., Пашков Ю. В. Искатель живой воды: (О краеведе, этнографе и фольклористе В. Н. Добровольском). — М.: Моск. рабочий, 1987. — 78 с.

Засторожний В. К. Подсказано жизнью: (О новых нар. праздниках в городах и се-

- лах Пенз. обл.) — Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1987. — 93 с.
- Исследования по древней и современной культуре чувшей: (Сб. ст.). — Чебоксары: 1987. — 137 с.
- Историческая динамика расовой и этнической дифференциации населения Азии: (Сб. ст.) — М.: Наука, 1987. — 211 с.
- История и культура чукчей: Ист.-этногр. очерки / Под ред. А. И. Крушанова. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. — 286 с.
- Історія південних і західних слов'ян / О. С. Бейліс, І. М. Гранчак, А. Ф. Кізченко та ін. — К.: Вища школа, 1987. — 447 с.
- Календарь и календарные обряды народов Дагестана: Сб. ст. — Махачкала: Даг. фил. АН СССР, 1987. — 106 с.
- Кандедаки М. Б. Из общественного быта горцев Грузии. — Тбилиси: Мецниереба, 1987. — 137 с.
- Киселев А. А., Киселева Т. А. Советские саамы: История, экономика, культура. — Мурманск: Кн. изд-во, 1987. — 208 с.
- Козлов В. И. Иммигранты и этнорасовые проблемы в Британии. — М.: Наука, 1987. — 204 с.
- Корочанцев В. А. Бой тамтамов будит мечту: (О народах Зап. и Центр. Африки). — М.: Мысль, 1987. — 270 с.
- Косуха П. И. Наши праздники и обряды. — К.: О-во «Знание» УССР, 1987. — 47 с.
- Кочуркина С. И. Древние карелы. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — 72 с.
- Крюков М. В., Малявин В. В., Софронов М. В. Этническая история китайцев на рубеже средневековья и нового времени. — М.: Наука, 1987. — 312 с.
- Культура этноса и этническая история: Крат. содерж. докл. науч. сес. «Сов. этнография за 70 лет: итоги, направления, перспективы», посвящ. 70-летию Велик. Октября. — Л.: Наука, 1987. — 38 с.
- Ленинизм и проблемы этнографии: (Сб. ст.) / Под ред. Ю. В. Бромлея, Р. Ф. Итса. — Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1987. — 213 с.
- Липинская В. А. Русское население Алтайского края: Нар. традиции в материальной культуре (XVIII—XX вв.). — М.: Наука, 1987. — 224 с.
- Лузгин А. С. В тесном соседстве: Хоз-во и материальная культура рус. населения Мордовии: Ист.-этногр. очерки. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1987. — 186 с.
- Ляпунова Р. Г. Алеуты: Очерки этн. истории. — Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1987. — 225 с.
- Майборода О. М. Критика буржуазных концепций этногенезу украинского народу. — К.: Наук. думка, 1987. — 191 с.
- Мартьянова А. Н. Бытописатель земли русской: (Культ.-ист. очерк о писателе, ученом-этнографе С. В. Максимове). — М.: Мол. гвардия, 1987. — 77 с.
- Материалы по исторической этнографии туркмен: Сб. ст. — Ашхабад: Ылым, 1987. — 109 с.
- Мендикулов М. М. Памятники народного зодчества Западного Казахстана. — Алмата: Онер, 1987. — 159 с.
- Меретуков М. А. Семья и брак у адыгских народов (XIX — 70-е гг. XX в.). — Майкоп: Краснодар. кн. изд-во, 1987. — 336 с.
- Методические рекомендации по пропаганде советской семейно-бытовой обрядности / Подгот. Н. И. Кирюшко, А. Толиева. — К.: Б. и., 1987. — 23 с.
- Миловский А. С. Песнь жар-птицы: Рассказы о нар. праздниках. — М.: Дет. лит., 1987. — 190 с.
- Михайлов Т. М. Бурятский шаманизм: история, структура и социальные функции. — Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1987. — 287 с.
- Музей народного быта Литовской ССР: Основные сведения. — Вильюс: Минтис, 1987. — 23 с.
- Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст. / Ю. Т. Гошко, Т. П. Кішук, І. Р. Могитич, П. М. Федака. — К.: Наук. думка, 1987. — 271 с.
- Николаева Т. А. Украинская народная одежда: Сред. Поднепровье. — К.: Наук. думка, 1987. — 247 с.
- Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья / В. К. Бондарчик, Л. А. Боцонь, Л. И. Минько и др. — Минск: Наука и техника, 1987. — 374 с.
- Пашаева Л. Б. Позитивные и негативные элементы в свадебных обычаях и обрядах курдов Грузии. — Тбилиси: Мецниереба, 1987. — 50 с.
- Плеханов С. Н. Охота за словом: (Об этнографе и фольклористе С. Максимове). — М.: Сов. Россия, 1987. — 271 с.
- Полезные исследования института этнографии. 1983. — М.: Наука, 1987. — 199 с.
- Полтавченко Т. М. Как возникли христианские праздники. — Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1987. — 102 с.
- Попов Б. Н. Социалистические преобразования семейно-брачных отношений у народов Якутии: Ист.-социал. аспект. — Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1987. — 320 с.
- Проблемы общей этнографии и музеефикации: Крат. содерж. докл. науч. сес. «Сов. этнография за 70 лет: итоги, направления, перспективы», посвящ. 70-летию Великого Октября. — Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1987. — 62 с.
- Проблемы происхождения этнической истории тюркских народов Сибири: (Сб. ст.). — Томск: Изд-во Том. ун-та, 1987. — 205 с.
- Проблемы развития культуры народов и изучения культуры по музейным коллекциям: Тез. докл. — Омск: ОмГУ, 1987. — 182 с.
- Проблемы этногенеза удмуртов: (Сб. ст.). — Устинов; 1987. — 191 с.
- Проблемы этнографического музееведения: Тез. докл. — Омск: ОмГУ, 1987. — 161 с.
- Борис Николаевич Путнлов: (Фольклорист и этнограф): Библиография, 1940—1987. — Иркутск: Б. и., 1987. — 50 с.
- Пучков П. И. Этническое развитие Австралии. — М.: Наука, 1987. — 194 с.
- Расы и народы: Ежегодник. Вып. 17 / Отв. ред. И. Р. Григулевич. — М.: Наука, 1987. — 272 с.
- Роль этнографии в идеологической работе и в ускорении социально-экономического развития общества: Тез. докл. — Омск: ОмГУ, 1987. — 200 с.
- Романова Н. С. Мирозренческая функция социалистической обрядности. — К.: Наук. думка, 1987. — 272 с.
- Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М.: Наука, 1987. — 783 с.

Скурагівський В. Т. Берегиня: Худож. оповіді, новели. — К.: Рад. письменник, 1987. — 278 с.

Советская гражданская обрядность: Рек. библиогр. указ. / Сост. Т. Н. Минченя, В. Н. Карсеко. — Минск: ГБ БССР, 1987. — 70 с.

Современные социальные и этнические процессы в Северной Осетии: (Сб. ст.) — Орджоникидзе: СОНИИИФЭ, 1987. — 166 с. Социалистические обряды в жизнь / (Сост. А. П. Каюмов). — Ташкент: Узбекистан, 1987. — 22 с.

Старовойтова Г. В. Этническая группа в современном советском городе: Социол. очерки. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. — 174 с.

Суглобов Г. А. О свечах-обычаях и религиозных обрядах. — М.: Сов. Россия, 1987. — 134 с.

Сусоколов А. А. Межнациональные браки в СССР. — М.: Мысль, 1987. — 144 с.

Толочко П. П. Древняя Русь: Очерки социально-полит. истории. — К.: Наук. думка, 1987. — 246 с.

Традиционные верования и быт народов Сибири: XIX — начало XX в. / Отв. ред. И. Н. Гемуев, А. М. Сагалаев. — Новосибирск: Наука, 1987. — 204 с.

Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири / Отв. ред. Л. М. Русакова, Н. А. Миненко. — Новосибирск: Наука, 1987. — 196 с.

Уарыяги В. С. Народные игры и развлечения осетин. — Орджоникидзе: Ир, 1987. — 157 с.

Украинско-молдавские этнокультурные взаимосвязи в период социализма / Л. Ф. Артюх, Н. К. Гаврилюк, Т. Н. Голенко и др. — К.: Наук. думка, 1987. — 382 с.

Ходжайов Т. К. Этнические процессы в Средней Азии в эпоху средневековья: (Антропол. исслед.). — Ташкент: Фан, 1987. — 207 с.

Этнические группы в городах европейской части СССР: (Формирование, расселение, динамика культуры): (Сб. ст.). — М.: МФГО, 1987. — 146 с.

Этнические процессы в современном мире / Отв. ред. Ю. В. Бромлей. — М.: Наука, 1987. — 447 с.

Этническое развитие народностей Севера в советский период / Отв. ред. И. С. Гурвич. — М.: Наука, 1987. — 223 с.

Этнографические истоки фольклорных явлений: Русский фольклор. Т. 24. / Отв. ред. В. И. Еремина. — Л.: Наука, 1987. — 223 с.

Этнографические параллели: (Материалы VII респ. сес. этнографов Грузии. — 5—7 июня 1985 г., Сухуми) / Отв. ред. А. И. Робакидзе. — Тбилиси: Мецниереба, 1987. — 159 с.

Этнография Восточных славян: Очерки традиц. культуры / Отв. ред. К. В. Чистов. — М.: Наука, 1987. — 557 с.

Этнография Петербурга — Ленинграда: Материалы ежегод. науч. чтений. I: Этнокультурные процессы в Петербурге. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. — 47 с.

Этнография чувашского крестьянства: (Сб. ст.). — Чебоксары: НИИЯЛИЭ, 1987. — 101 с.

Этнокультурные процессы в древнем Дагестане: (Сб. ст.). — Махачкала: Даг. фил. АН СССР, 1987. — 109 с.

Этносоциальные аспекты изучения семьи у народов зарубежной Европы / Отв. ред. О. А. Ганицкая и др. — М.: Наука, — 196 с.

ПИТАННЯ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Агамалиева С. М. Гончарство Азербайджана: (Ист.-этногр. исслед.). — Баку: Элм, 1987. — 132 с.

Алиева А. -Х. Ворсовые ковры Азербайджана XIX — XX века. — Баку: Элм, 1987. — 143 с.

Вышитая одежда удмуртов XIX—XX вв.: Каталог кол. / (Сост. Е. Н. Котова) — Л.: ГМЭ, 1987. — 64 с.

Искусство Прикамья: Народная роспись по дереву / Авт.-сост. В. А. Бардулин. — Пермь: Кн. изд-во, 1987. — 183 с.

Искусство Советской Эстонии: Декор.-прикл. искусство: (Кат. выст.) / Сост. Л. Тенберг, Ю. Хайн. — Таллин: МК ЭССР, 1987. — 9 с.

Ланцетти А. Г., Нестеренко М. Л. Изготовление художественного стекла. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Высш. шк., 1987. — 303 с.

Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство: Худож. кошмоделле, ткачество, плетение, вышивка. Т. 2. — Алма-Ата; Онер, 1987. — 287 с.

Народная роспись Северной Двины: Альбом / Авт.-сост. О. В. Круглова. — М.: Изобразит. искусство, 1987. — 165 с.

Народное гончарство России: Сохранившиеся центры. Пути возрождения. Кат. выст. — М.: Сов. художник, 1987. — 168 с.

Постолаки Е. А. Молдавское народное ткачество (XIX—начало XX в.). — Кишинев: Штиинца, 1987. — 203 с.

Прибега Л. В. Народное зодчество Украины: Охрана и реставрация. — К.: Будівельник, 1987. — 103 с.

Русецкая О. Прикосновение к истокам: Очерки о нар. худож. промыслах России. — М.: Мол. гвардия, 1987. — 64 с.

Русская игрушка: Из коллекции худож.-пед. музея игрушки АПН СССР, г. Загорск: Альбом / Авт.-сост. Г. Л. Дайн. — М.: Сов. Россия, 1987. — 110 с. — Белорус.

Соломченко О. Г. Скарбница гудульського мистецтва: Путівник по музею Косів, технікуму нар. худож. промислів ім. В. І. Касіяна. — Івано-Франківськ: Облполіграфідава, 1987. — 16 с.

Традиции и современность в искусстве народных художественных промыслов Северного Кавказа. — М.: НИИХП, 1987. — 136 с.

Холмогоры — центр художественной культуры Русского Севера: Сб. ст. — Архангельск: Б. и., 1987. — 173 с.

Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея: Каталог. — Л.: Искусство, 1987. — 150 с.

Чернецов Л. В. Резные посохи XV в.: (Работа кремлев. мастеров). — М.: Наука, 1987. — 77 с.



ПАМ'ЯТНИКИ І ПАМ'ЯТНІ МІСЦЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ

Пам'ять про великого Кобзаря увіковічують не тільки його поетична і прозова спадщина, художній доробок, але й пам'ятні місця, пов'язані з перебуванням та творчою діяльністю поета. Це насамперед пам'ятники, збудовані йому в різних місцях нашої країни та світу.

Вшанування Т. Г. Шевченка на Тернопільщині, як і на всіх західноукраїнських землях, почалося ще в дорадянський час. Наприкінці XIX — на початку XX ст. щороку в березні в містечках і селах проходили концерти на честь Тараса Григоровича.

Найбільше активізувалася діяльність трудящих по увіковічненню пам'яті Кобзаря з нагоди 50-річчя від дня його смерті (1911 р.) та 100-річчя від дня народження (1914 р.). З цього приводу Іван Франко відзначав, що Шевченківські дні стали на Галичині всенародним святом.

Найперший пам'ятник був зведений Т. Г. Шевченкові на Тернопільщині в селі Бурдяківці Борщівського району. Він увічнює 50-річчя від дня смерті поета. Виготовили його з тамтешнього вапняку місцеві самодіяльні майстри і встановили біля школи. Зверху барельєф поета, а з боків постаменту вірші з поезій Т. Г. Шевченка та С. Воробкевича. Тильна сторона:

Любіться, брати мої,
Україну любіте
і за неї безталанти
Господа моліте.

Права сторона:

Мово рідна, слово рідне,
Хто вас забуває,
Той у грудях не серденько,
А лиш камінь має.

З нагоди відзначення 100-літнього ювілею народження великого Кобзаря пам'ятник було встановлено і в с. Жукові (нині Бережанський район). Автор його невідомий. Погруддя поета виготовлене з гіпсу, а постамент з пісковика. На металевій плиті, вмурованій у постамент, зроблено напис: «Т. Г. Шевченко 1814—1861».

До найдавніших споруд належать також пам'ятники в селах Лозівці й Лиси-

чинцях Підволочиського району. В с. Лозівці він був споруджений в 1913 р. на кошти односельців. Найактивнішим фундатором цього пам'ятника був Гнат Черняхівський. Селяни навколо нього висадили смереки, які збереглися й донині.

Під час першої світової війни (1915 р.) війська польського генерала Геллера зруйнували пам'ятник поетові, але жителі села, незважаючи на перешкоди офіційних властей, в 1926 р. відновили споруду. Це місце стало притягальною снілою — в святкові дні збиралися літні люди і молодь, читали «Кобзаря», співали пісень. Але це знову ж не подобалося польській владі, і в 1930 р. під час пацифікації, організованої пілсудчниками, пам'ятник Т. Г. Шевченкові було вдруге знищено. Заново відновлено його за радянського часу. На відкритті пам'ятника, яке відбулося в липні 1960 р., були присутні автори погруддя — львівські скульптори Е. Мисько та Я. Чайка, відомий український поет Д. Павличко¹. З цього приводу він написав вірш «На відкритті пам'ятника Т. Г. Шевченкові в селі Лозівці», в якому мовиться:

Боялись Кобзаря пани,
І підпанки, і яничари,
І двічі знищили дотла
Поета кам'яну подобу.
Та в тому камені жила
Снага, що встала тричі з гробу!
Бо то не камінь, а душа,
Його не зрушить жодна сила;
Не з'їсть іржа того ножа,
Що правда на брехню гострилася!²

Водночас, як і в Лозівці, збудовано пам'ятник Кобзареві і в сусідніх Лисичинцях. Жителька цього села М. Г. Олійник згадує, що цісарська повітова управа відмовилась дати дозвіл на спорудження пам'ятника великому поетові. Селянам сказали: «Пам'ятник споруджують тільки тим, хто має заслуги перед ціса-

¹ Див.: «Червоний прапор». — 1961, 9 берез.

² Павличко Дмитро. Вибрані твори в 2-х томах. — К., 1979. — Т. 1. — С. 294.



*Будинок у Почаєві, де восени 1846 р.
зупинявся Т. Г. Шевченко.
Фото. 1988.*



*Пам'ятник Т. Г. Шевченкові
в с. Іване-Пусте Борщівського р-ну,
відкритий 1964 р.*



*Пам'ятник Т. Г. Шевченкові
в с. Антонія Чортківського р-ну,
відкритий 1959 р.*



*Пам'ятник Т. Г. Шевченкові
в с. Побілля Заліщицького р-ну,
відкритий 1966 р.*

рем. А хто такий Шевченко? Бунтар. Ніхто ні шматка землі йому не дасть у цілій імперії».

І все ж селяни продовжували свою справу. Молодь зібрала кошти на пам'ятник від аматорських вистав та особистих пожертвувань. Щоб уникнути ускладнень з боку війта, селяни зуміли підкупити його. Відтак війт зник із села на три дні, чим і скористались лисичинці — пам'ятник Т. Г. Шевченку було встановлено в травні 1914 р. Під час першої світової війни селяни перехували його. Але в 1930 р. жандарми панської Польщі таки знищили. Відновити погруддя Шевченка вдалося лише через 9 років — після возз'єднання західноукраїнських земель з УРСР (в 1949 р.). Згодом, уже вчетверте, було встановлено пам'ятник у 1957 р. Автор цієї скульптури — житель с. Лисичинець В. Бець.

З нагоди 100-річчя від дня народження поета були встановлені меморіальні дош-

ки в Заліщиках та Копичинцях. У Заліщиках її встановили на фасадній стіні новозбудованого народного будинку за ініціативою Осипа Маковея та на кошти українського населення Заліщицького повіту. На дошці зроблено такий напис: «1814—1914. В соті роковини уродин. Тарасові Шевченкові — Заліщицька земля».

Меморіальна дошка в Копичинцях встановлена на стіні тодішньої гімназії (нині



*Пам'ятник Т. Г. Шевченкові
в с. Лука Монастириського р-ну,
відкритий 1968 р.*



*Пам'ятник Т. Г. Шевченкові в м. Бучач,
відкритий 1968 р.*



*Пам'ятник Т. Г. Шевченкові в Тернополі,
відкритий 1982 р.
Скульптор М. Невеселій,
архітектор С. Калашник.*

це кінотеатр і бібліотека). На дошці на-пис: «1814—1914. Народному генієви Та-расови Шевченкови. В соті роковини уродин. Українські товариства Копичинець-кої землі».

Цей будинок з меморіальною дошкою в народі називають шевченківським. Його спорудження тривало з 1908 до 1912 ро-ку, а офіційне відкриття відбулося в

1914 р., хоч австрійські власті всіляко перешкоджали його будівництву. Дім став осередком української культури та освіти в умовах австро-угорського та польського поневолення. Крім української гімназії, тут розміщувався театр, де місцеві ама-тори ставили п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого та ін. Пізніше в цьому будинку працювала «Рідна школа».

Нині на Тернопільщині є понад 50 пам'ятників Т. Г. Шевченкові. Переважна більшість встановлена за радянського ча-су, зокрема в післявоєнний період. За 1948—1960 роки в області споруджено 15 пам'ятників поетові — в містах Тернопо-лі, Копичинцях, Чорткові, Гримайлові, а також селах Антонівому, Звиняцицях, Ко-сові, Свидові, Слобідці Джуринській, Со-сулівці, Чорнокінцях (Чортківський рай-он), Бриківцях (Шумський район), Кри-ниці (Монастириський район), Лисичин-цях, Лозівці (Підволочиський район). Більшість з них були встановлені напер-едодні 100-річчя від дня смерті Т. Г. Шев-ченка. Одинадцять з них — це погруддя поета масового виробництва (тільки в с. Лисичинцях — погруддя скульптора В. Беца і в с. Лозівці — Я. Чайки та Е. Миська), чотири — пам'ятники поета на повний зріст. Вони виготовлені в ос-новному з гіпсу, бетону та пісковіку.

У 1961 році на території області від-крито шість пам'ятників. Тільки один із них — пам'ятник на повний зріст — вста-новлено в Заліщиках, а решта — погруд-дя.

За 1962—1963 роки на Тернопільщині відкрито ще три пам'ятники поету, а в 1964 р. — вісім. Але спорудження пам'ят-ників геніальному синові українського на-роду не припинялося й пізніше. З 1965 по

1968 роки в області було відкрито ще 13 пам'ятників.

У 1982 р. пам'ятник Т. Г. Шевченку споруджено і в Тернополі поблизу музично-драматичного театру, який носить ім'я поета. Він замінив попередній, збудований в 1953 р. Пам'ятник встановлено за рішенням Тернопільського міськкому партії та міськвиконкому. Він виготовлений з карбованої міді і являє собою фігуру поета на повний зріст (автори — скульптор М. Невеселий, архітектор С. Калашник).

На території Тернопільської області є декілька місць, пов'язаних з перебуванням Т. Г. Шевченка. Подорожуючи Подільською та Волинською губерніями за завданням Археографічної комісії при Київському університеті, поет у жовтні 1846 р. відвідав Кременець, Почаїв, Вишневець.

У Кременці Т. Г. Шевченко оглянув ансамбль Кременецького ліцею (нині педагогічне училище). На честь його перебування тут встановлено меморіальну дошку. В місцевому краєзнавчому музеї є відділ «Перебування Т. Г. Шевченка на Кременеччині», іменем Кобзаря названо вулицю і широкоекранний кінотеатр.

За дорученням Археографічної комісії, Т. Г. Шевченко змалював Почаївську лавру, виконавши чотири акварельних ма-

лонки, два ескізи та начерк олівцем: «Почаївська Лавра з півдня», «Почаївська Лавра з заходу», «Собор Почаївської Лаври. Внутрішній вигляд», «Вид на околиці з тераси Почаївської Лаври». Нині ці малюнки зберігаються в Київському державному музеї ім. Т. Г. Шевченка. Тут же поет записав народні пісні «Гилія-гиля, селезень», «Ой пила, вихилила», «Ой у саду, саду ходила кокошка».

Про Почаїв Т. Г. Шевченко згадує і в своїх творах «Варнак», «Слепая», «Сліпий», «Петрусь». В Почаєві зберігся будинок, в якому зупинявся Тарас Григорович. Колись він призначався для прочан, а тепер це поліклініка.

В жовтні 1848 р. Т. Г. Шевченко побував у Вишнівці (нині селище міського типу), де оглянув старовинне містечко і замок князів Вишневецьких. На одній із стін замку встановлено меморіальну дошку; ім'ям поета названа одна із вулиць селища.

Свято шанують Великого Кобзаря на Тернопільщині. Його іменем названо обласний музично-драматичний театр, вулиці в містах і селах, 13 колгоспів у багатьох районах області, а також три населені пункти.

В. І. ЗАСТАВЕЦЬКИЙ

Тернопіль

ШЕВЧЕНКОВІ КОБЗИ

За свідченнями сучасників, Тарас Григорович володів чудовим музичним слухом, добре співав і грав на багатьох музичних інструментах: скрипці, гітарі, піаніно, кобзі. Про це згадували В. Жуковський, В. Стасов, М. Микешин, В. Забіла та інші. Жуковський навіть зобразив на жартиливому малюнку, як Тарас Григорович грає на скрипці.

Т. Г. Шевченко був музично високоодарованою людиною, він володів прекрасним голосом і своїм співом викликав у слухачів велике емоційне захоплення. Відоме, наприклад, враження від його співу у родині Аксакових: «...коли він проспівав волзьку бурлацьку пісню, всі присутні були зачаровані, а Костянтин Сергійович навіть заплакав від зворушення»¹. Про це ж свідчать спогади П. Куліша: «Пісню за піснею співав наш соловей, справді, мов у темному лузі, серед червоної калини... І, скоро вмовкав, зараз його благали ще заспівати, а він співав і співав людям на втіху...»².

В бібліотечі Кобзаря знаходилися збірники українських і російських пісень, подаровані йому у різний час А. Марковичем, П. Якушкиним та ін. Таким чином, Кобзар був добрим співцем, закоханим у народну музику³. Особливий інтерес вик-

ликає питання про гру Шевченка на бандурі, оскільки його образ асоціюється з образом кобзаря — народного барда з кобзою в руках. Так його змальовували багато відомих художників у своїх творах.

Про вміння Тараса Григоровича грати на кобзі маємо дотичне свідчення В. Забіли у віршованому листі до Кобзаря (21.IX.1844 р.). Автор листа говорить, що разом з ним бажав би заспівати пісень у супроводі бандури. Це свідчення про спів Шевченка під кобзу єдине в спогадах про нього. Всі інші описи про гру Кобзаря на бандурі зберігалися в народі у формі переказів, які з свого часу були записані і відомі нам з літератури. Звичайно, перекази — це не прямі документальні свідчення сучасників, але й вони при відсутності перших і при їх критичному використанні можуть відіграти важливу роль у вивченні життя і діяльності Шевченка. У цих переказах йдеться про кілька кобзарських інструментів, струн яких торкався Кобзар.

У 1846—1847 роках Кобзар гостював у Седневі під Черніговом у своїх друзів братів Лизогубів. За споминами вісімдесятидвохрічного колишнього сільського вчителя Данила Юхимовича Киселья, до Лизогубів завітав якийсь дід-кобзар і проспівав їм думу про Олексія Поповича. Присутній при цьому Тарас Григорович попрохав у старого кобзу і виконав ту саму думу, але вже на інший мотив. Лизогуби на згадку про Тараса Григоровича купили у старого бандуру і вона довго

¹ Спогади про Шевченка. — К., 1958. — С. 263.

² Там же. — С. 145—146.

³ Дет. див.: Булат Т. П. Музика і Т. Г. Шевченко / Шевченківський словник. Т. II. — К., 1977. — С. 12—15.

зберігалася в їх родині. Після революції вона стала власністю Киселя.

За століття кобза зносилася і вимагала ремонту, який в повоєнний час виконав відомий чернігівський майстер О. М. Шльончик. Він поставив новий струнотримач, нові кілки для струн і заново відполірував. Кобза була невелика, крутобока, досить ошатна з намальованою на ній квіткою. В такому вигляді інструмент потрапив до експозиції Музею народної архітектури і побуту УРСР з підписом: «Бандура невідомого майстра. За переказом Т. Г. Шевченко у 1846—1847 роках співав під звуки цієї бандури і сам торкався її струн»⁴.

Коли Кобзар повернувся з заслання, він замешкав у наданій йому віце-президентом Петербурзької академії художеств, другом Шевченка Ф. П. Толстим кімнаті-майстерні в будинку Академії. Нині там відкрито музейну експозицію з особистими Шевченковими речами і його мистецькими творами. Музейна кімната Тараса Григоровича становить собою вузьке продовгувате помешкання з одним високим метрів п'яти вікном, розділеним ще однією стелею на антресолі, де стояло ліжко. На антресоль ведуть вмуровані в стіну справа під гострим кутом градусів у шістдесят вузенькі дерев'яні східці. Тут, на сьомій приступці зверху, і помер Кобзар. (В 1911 році на цьому місці була відкрита меморіальна дошка).

Нині серед речей в музейній кімнаті знаходиться поношена вербова кобза, яка, певно, побувала у бувальцях — вона розсохлася і не діє. Як говорив мені один з організаторів музейної кімнати, нині івано-франківський художник М. П. Фіголь, котрий в 50-х роках навчався в Академії, ту кобзу було привезено з України. При відвідинях музейної кімнати її наглядчач запевняла нас, що на цій кобзі грав сам Тарас Григорович, але, певно, треба вважати цей інструмент символічним експонатом, який освячував останню хату нашого Кобзаря.

Про дійсний шевченківський інструмент з музейної кімнати свідчить інший достовірний переказ. Після заслання, коли Кобзар жив у згаданій академічній кімнаті-майстерні, воронезький лікар Сербинович подарував йому великий торбан, так звану папську бандуру, яка відрізняється від звичайної кобзи додатковими струнами-вторами від верху грифа до струнотримача. Ці басы-вторни надають звучанню особливої мелодійності.

В літературі висунуто припущення про те, що цей торбан польського чи угорського походження потрапив до рук Сербиновича у 1820 році⁵. Але ці дані документально не підтверджуються. Перекази про подальшу історію цього торбана викладено в газетних публікаціях⁶. Після

смерті Тараса Григоровича торбан потрапив до його близького знайомого студента Григорія Станіславовича Вашкевича (1837—1923) — в майбутньому відомого українського філолога. Він вивіз шевченківський торбан з Петербурга на Україну, де останній і знаходився довгі роки на хуторі Шумському Роменського повіту.

Перед самою смертю Вашкевич подарував торбан роменському кобзареві М. П. Олексієнку, в руках якого інструмент отримав друге життя. Віщі струни заграли під спів кобзаря українські думи і пісні про звитязну боротьбу нашого народу з гнобителями, славили нове життя на зорі Радянської влади, коли здійснилися заповіти великого Кобзаря.

Перед смертю, у 1935 році, кобзар Олексієнко передав інструмент до Роменського краєзнавчого музею. А в лихоліття війни торбан знаходився у одного роменця і після визволення міста від гітлерівських загарбників знову був переданий до музею.

За століття інструмент став ветхим — розсохлися деталі, загубилися кілки і струни, подекуди гриф і деку поточив шашіль. Довго шукали майстра для тонкої і ретельної реставрації торбана.

Допоміг щасливий випадок. Відомий майстер з Чернігівської музичної фабрики Олександр Микитович Шльончик якось розповідав по Всесоюзному телебаченню, що за своє життя він виготовив безліч складних музичних інструментів і серед них за малюнками часів Київської Русі, що збереглися на стінах Київської Софії, старовинний музичний інструмент — гудок. Майстер виготовив для музеїв їх кілька. Вище вже згадувалося, що він приклав свої умілі руки до відновлення седнівської кобзи.

Син кобзаря Олексієнка — Микола Мойсейович, який нині живе у Новгороді, бачив ту передачу і листовно звернувся до чернігівського майстра з запитом, чи не візьметься він реставрувати Шевченків інструмент, який колись носив його батько. І коли майстер погодився, М. Олексієнко написав у Ромни, звідки прибули до Чернігова музейні працівники і вручили дорожочинний інструмент майстру.

Робота по реставрації була ювелірна і тривала майже два роки. І сталося диво — із золотих рук майстра вийшов інструмент, як новий — він вилискує золотавою поліровкою, милує зір. А головне — повністю, до найтонших нюансів бере всю гаму музичного звучання, і в руках вправного майстра, здається, доносить до нас чарівну гру Тараса Григоровича.

Нині торбан в експозиції музею займає почесне місце. Розповідаючи відвідувачам його історію, екскурсовод включає стрічку запису і з магнітофона линує чарівні мелодії відновленого інструмента.

Наш матеріал «Кобза великого Кобзаря» про цей торбан був поширений РАТАУ під рубрикою «Пошуки, знахідки, відкриття» по багатьох газетах країни⁷.

В літературі є ще одна згадка про торбан, який належав Т. Г. Шевченкові.

⁷ Україна: наука і культура, РАТАУ, № 2, 1988.

⁴ Шрамко Ігор. Шевченкова кобза // Вітчизна.— № 3.— 1985.

⁵ Мельник О. «І незглибиме творче ремесло...» / Музика.— № 1.— 1988.

⁶ Олійник О. Звучить Шевченків торбан / Десяняська правда.— 1988. 6 січ.; Бугаєвич І. Кобза великого Кобзаря / Комуністичним шляхом (Ромни).— 1987, 30 груд.

Микола Привалов — етнограф і композитор, в одній із своїх праць засвідчив таке: «Д. А. Агрєнев-Слов'янський говорив мені також про те, що у нього в маєтку в Криму є торбан з мідними струнами, що належав особисто Шевченкові»⁸. Відомо, що Дмитро Олександрович Агрєнев-Слов'янський організував першу в Росії професійну хорову капелу і гастролював

з нею по країні і за кордоном. На жаль, більше ніяких відомостей про торбан з мідними струнами у нас немає⁹.

Таким чином, ми навели всі досі відомі перекази про Шевченкові бандури і хочемо сподіватися на те, що ці дані з часом будуть доповнені і розширені.

І. В. БУГАЄВИЧ

Чернігів

⁸ Привалов Н. Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний.— № 2.— 1906.— С. 50.

⁹ Дет. див.: Шрамко Ігор. Шевченкова кобза / Вітчизна.— № 3.— 1985; Шрамко І. Торбан Шевченка / Советский Крым.— 1987, 27 верес.

З ПЕРЕКАЗІВ ПРО ЛИКЕРУ ПОЛУСМАКОВУ

Барвінок цвіє і зеленів

Т. Шевченко

Є місце, до яких ніколи не заростає народна стежка. Взимку і восени, влітку чи ранньої провесни там завжди вечорами зринає тиха, бентежна пісня; в довгих щирих розмовах реально переплітається з легендарним, достовірне з казковим. З покоління у покоління передаються найяскравіші факти історії. Там живе пам'ять. Є таке місце і в селі Липовому Розі на Чернігівщині. З давніх давен відоме воно трудящим. Погожої днини там стільки сонця і стільки чистого високого неба над головою, що серце стискається од захвату. Дивна легка прозорість, неосяжна краса безмежжя, чарівна, неповторно-ясна голубівн.

Там, де село впритул підійшло до гаю, на пронизливих вітрах часу вже кілька століть колише свої правічні думи старезний веледень. Це — Шевченків дуб. І якої б пори до нього не завітав, стоїть він гордо і урочисто, як живий символ незрадливої вірності Кобзаря своєму народові і народові — великому Кобзарю.

Шевченків дуб — то святиня липівризьців. Бо знає він бурі й люті грози. Знає давні легенди і таємниці. Бачив Тарасових друзів і його ворогів. А найліпше, певно, ту, якій так ніжно адресував палкі свої почуття геніальний поет.

Моя ти любо! Мій ти друже!
Не ймуть нам віри без хреста,
Не ймуть нам віри без попа
Раби, невольники недужі!..
Моя ти любо! усміхнися,
І вольною святою душою,
І руку вольною, мій друже,
Поддай мені!..

Кажуть, що дубові триста літ. Своїми пружними вітами цей сонцелюбний веледень, мов антенами, зв'язує сьогоденне з минулим. І, мабуть, тому ще довго-довго йтимуть до нього дорослі й діти, щоб послухати музику давнини; і в дружне коло збиратимуться закохані і, як ми, мірятимуть стовбур у чотири обхвати, і долоня в долоні буде тихо бриніти, легко вражена трепетним струмом освічення; і з густого затінку віт будуть сяяти зорі, мов чийсь очі, і очі, як ясні зорі.

Стоїть, росте могутній Тарасів дуб. Розростається вишир і вгору, щоб ніколи

не гас у людському серці жагучий вогонь життя, щоб ніколи не злукавила доля на крутих перехрестях незгод і нікого й ніколи не ошукала.

В біографію Великого Кобзаря колишне кріпацьке село Липів Ріг увійшло неспроста. Змучений багаторічним засланням, поет прагнув створити свій запізнений домашній затишок. За свідченням троюрідного брата Варфоломія, він «обов'язково хотів одружитися з простою селянкою: щоб була сирота, наймичка і кріпачка». «Я по плоті і духу, — говорив Тарас, — син і рідний брат нашого безталанного народу, то як же себе поєднати з (собачою) панською кров'ю? Та й що та панночка одукована робитиме в моїй мужицькій хаті?»

Одиак лицемірне панство робило своє. Пани всіляко відвертали поета від обранніці його серця. Розпочалося все це в червні 1860-го, коли він перебував у Стрельні — дачному селищі поблизу Петербурга. Туди на літо вїхала з сім'єю петербурзька знайома поета, українська поміщиця Надія Михайлівна Забіла (Білозерська). Відвідуючи її, Шевченко й звернув увагу на дівчину-служницю, сироту, кріпачку панів Макарових.

Уродженка с. Липів Ріг (Липівців), яке належало поміщикам Макаровим, Ликера Іванівна Полусмакова (1840—17.II.1917) опинилася в петербурзькому світі в ролі покоївки.

Макарови (Василь Якович, Микола Якович та Варвара Яківна) вважалися прогресивно настроєними інтелігентами. Василь Якович був членом Ніжинського окружного суду. Микола Якович співробітничав у журналах «Современник» та «Основа», свого часу закінчив Ніжинський ліцей кн. Безбородька. З ним познайомився Тарас Григорович після повернення з заслання.

Їх сестра Варвара (1832—1902) — по чоловікові Карташевська — теж мешкала в Петербурзі. Шевченко бував у неї на літературних вечорах, де збиралися українські й російські письменники. До неї в 1859 році приїхала з Липового Рогу мати-поміщиця і привезла з собою хвору на

сухоти Ликеру. Дівчину зразу ж відправили до лікарні. А через шість тижнів вона повернулася звідти — посьвіжіла, ще більш розквітла й гарна. Працюючи покоївкою в Карташевських, Ликера часто прислугувувала гостям на літературних вечорах.

За спогадом І. С. Тургенева, це була «дівчина, малоросіянка, на ім'я Ликера; створіння молоде, свіже, трохи грубувате, не дуже гарне, але по-своєму привабливе, з чудовими білявими косами і тією чи то гордовитою, чи то спокійною поставою, яка властива її племені». Вона була «приємна, українського типу дівчина: середнього зросту, кругловида, трохи веснянкувата, кароока...» Тоді було їй усього двадцять.

Карташевські, милуючись вродою дівчини-сироти, не шкодували грошей, щоб одягти її в дорогий український національний костюм. «Одних стрічок було на мені, розповідала в 1910 році Ликера Іванівна, яких з півсотні аршин та з десять низок намиста».

Лицемірно демонструючи в такий спосіб свою любов до України, Карташевські, певно, вбачали в Ликері ніщо інше, як іграшку для панів. Цим, до речі, й обмежувалась їхня турбота про покоївку. Ликера, за її ж словами, «ні з ким з тих панів не балакала, бо не мала права».

Весною 1860 року господиня Ликери В. Я. Карташевська виїздить за кордон, а Полусмакова залишається в Стрельній служницею Забіліної сестри Олександри — дружини Пантелеймона Куліша. Проте їй там уваги не приділяли. Ходила вона «в диравих черевиках і обшарпана». Про дороге вбрання для неї ніхто, звичайно, не дбав.

Зустріч Шевченка з Ликерою на дачі Н. М. Забіли пробудила в ньому палкі почуття і обернулася потім болючою душевною драмою. Всіляко оберігаючи поета від одруження з Ликерою, панське оточення стало на шлях зухвалих наклепницьких вигадок. І першою ополчилася Н. М. Забіла: «Як моя мати почула сю звістку, — читаємо в спогадах її дочки, — їй здавалось, що стеля звалилась на її голову і придавила її...»

— Боже мій, — скрикнула вона, не тямлячись від горя і здивування, — що ви задумали, Тарасе Григоровичу?! Хіба ви не знаєте, що то таке Ликера?!

І тут відразу, не роздумуючи, вона розказала йому про Ликеру, що знала недоброго, і стала його намовляти, щоб покинув свій чудний намір».

Карташевські, як пише І. С. Тургенев, теж дивувалися. Варвара Яківна заявляла, наприклад, що «з морального боку вона (Ликера — В. П.) нічого не варта» і «дуже ледача»!

Дружина Куліша в листі до М. Я. Макарова повідомляла: «Він (Шевченко — В. П.) створив собі ідеал і не хоче глянути простими очима, а нам так боляче за нього».

У спогадах дочки Н. М. Забіли про Ликеру говорилося, що вона «лінива, нечепурна і дуже легковажна», хитра, неосвічена. А до того ще й така, що довго спала, нічого не робила в кімнатах. Ходила, мовляв, завжди невмивана, з чор-

ною шиєю і нечесаними косами. Словом, це кріпацьке одруження не припало до душі панам, і вони всі в один голос почали кричати, що Ликера не до паря поетові.

Тим часом познайомившись із Ликерою ближче, поет 28 липня 1860 року запропонував їй одруження. Через два дні надіслав М. Я. Макарову за кордон листа з проханням дозволити його кріпацькі одружитися з ним. 5 серпня він написав вірш «Ликері» («Моя ти любо! Мій ти друже!..»). 22 серпня про свій намір створити сім'ю повідомив брата Варфоломія. Як бачимо, енергійно готувався до нового життя.

Тарас Григорович, говориться в спогадах його сучасників, давно носив у серці думку викупити з кріпацтва хоч одну людську душу, і тепер така ось нагода трапилася. Макарови відпустили Ликеру на волю. А Шевченко тим часом живе новими турботами: купує дещо на посаг, допомагає, щоб вона якнайшвидше видужала після простуди. Передає їй вовняні панчохи, теплу хустку, замовляє теплі черевники. Малює її портрет.

6 вересня Шевченко повідомив М. Я. Макарова, що Ликеру тимчасово до його повернення з-за кордону він перевів на квартиру. Цього ж дня в записці до Н. М. Забіли просить передати речі та паспорт своєї обраниці, дякує їй за гарне ставлення до Ликери.

Проте поетові не щастить в одруженні.

17 вересня в його стосунках з нареченою сталося непоправне. За його ж словами, він «з своєю молодістю, не побравшись, розійшовся». Закони суворої кріпосницької дійсності спричинили розрив.

Барвінок цвів і зеленів,
Слався, розстилався;
Та недосвіт перед світом
В садочок укрався.
Потоптав веселі квіти,
Побив... Поморозив...
Шкода того барвіночка
Й недосвіта шкода!

Так писав тоді з цього приводу Тарас Григорович.

Тяжко склалося далше життя Ликери. Після розлуки з Т. Г. Шевченком деякий час працювала вона в Петербурзі в магазині французьких мод. Потім переїхала в Царське Село. Але й там, після одруження з перукарем Яковлевим, не знайшла щастя.

Особливо боляче вразила її звістка про Тарасову смерть. Щоб попрощатись, вона побігла через Неву й, провалившись, ледь-ледь вибралася з ріки, потім майже чотири місяці хворіла.

Врешті-решт Ликера остаточно вирішує переїхати в Канів і до кінця своїх днів живе нетлінною пам'яттю про того, з ким, не побравшись, розійшлася.

Каяття й розуміння кобзареві величі прийшли до неї лише з часом, після випробувань долі, тривалих роздумів над тим, що вона бачила й чула в своєму житті. У Канів на могилу Тараса Ликера спочатку приїздила на короткий час і переважно влітку. Згодом залишається назавжди. До глибокої старості не втрачає своєї краси й привабливості.

Багатьом, хто її тоді знав, запам'яталось її, як пише один із сучасних авторів, «тяжке, сивіюче волосся, закладене

позаду», великі карі очі, її одухотворене обличчя, жвавість і балакучість.

У Каневі з нею близько познайомилися такі визначні діячі української культури, як Г. П. Затиркевич, Л. П. Лінницька, К. Квітка, Тарасів правнук по сестрі Катерині Д. Ф. Красницький та інші. До самої смерті її дружно підтримувала дочка відомого українського драматурга Людмила Михайлівна Старницька. Зустріч з цими людьми збагачували її духовно, ширше розкрили їй очі на поета і його творчість.

Неабияку любов Ликера Іванівна виявляла до народної пісенності. Особливо зворушливо виконувала вона сумовиту пісню, яку особливо любив Шевченко, — «Ой одна я, одна», що нагадувала їй власну сирітську долю.

Та поряд з ширими своїми прихильниками Полусамакова мала й недоброчливиців. Дехто з них був перекоаний, ширив чутки, що Ликеру за знайомство із Шевченком із столиці вислав сам цар. Шярився й такий погосол, що до Канева Ликера Іванівна прибула, аби лиш набрати грошей від Тарасових шанувальників.

У Каневі безталани поетова наречена своєї хати не мала, тому часто переселялася з однієї квартири на іншу. Найбільше подобалося їй жити біля підніжжя Чорнечої гори в старенькій хаті з маленькими вікнами. Звідти найближче було до Шевченкової могили.

За свідченнями місцевих жителів, щоб заробити на шматок хліба, Ликера Іванівна займалася вишиванням, шила і оздоблювала верхній і спідній одяг, наволочки, підрублювала хустки. Одним словом, була незрівняною рукодільницею.

Одягалася вона завжди в чорну, довгу, майже до землі, спідницю, сукню або пальто. Носила чорну хустину. «Було, прийде на гору, — не раз розповідали ті, хто її добре знав, — схилиться на білий хрест і плаче-плаче... І так цілісінський день, лише ввечерю іде додому».

Для шанувальників Тараса Григоровича нічого не шкодувала. Часто справляла по ньому панахиди. На його могилу клала хлібину, яблука, цукерки. Наймала півчу з попом. Під час панахиди часто вносила колново і кожному, хто підходив, давала його, раз по раз повторюючи: «За Тараса!.. За Тараса!..».

У книзі відгуків тих, хто прибув поклонитися місцю вічного спочинку поета, яка завжди лежала в Тарасовій світлиці перед його портретом, якусь годину побувши на самоті, Ликера Іванівна хвилюючись записала й своє сердечне слово: «13 мая 1905 року приїхала твоя Ликера, твоя любя, мій друже. Сьогодні мій день ангела. Подивись на мене, як я каюсь».

Свої останні дні нещаслива наречена Тараса доживала в Канівській богадільні. Над її ліжком висів невеликий поетів портрет. І всім, хто заходив, щоразу бентежило слізне її звертання: «Він прийде!

Правда, прийде! Скажіть йому — я його чекаю...»

Там, у Канівській богадільні, 4 лютого 1917 року Полусамакова й померла. Поховали її на кладовищі Сельце в Каневі. Єдиною річчю, що лишилася від неї на згадку людям, читаємо в ґрунтовній розвідці З. Тарахан-Берези, є рушник з домотканого полотна з вишитою посередині першою літерою її імені та розкішним квітковим орнаментом, це рушник, який Ликера вишивала для Тараса Шевченка¹.

Багато цікавого про свою далеку прародичку зберегли для нащадків дві липіврізькі родини — Галини Василівни Мацук і Катерини Леоніївни Чепели.

Галина Василівна (дівоче прізвище Полусмак) — нині пенсіонерка.

— Батькова мати Ульяна Миколаївна, — говорить вона, — розповідала, що Кобзарєва наречена була з нашого роду. Отам он на Козіях (так, до речі, й досі зветься віддалена частина села — В. П.) довгенько біліла хата, в якій народилася Ликера. А коли Тарас Григорович помер, то, ідучи з Петербурга в Канів, завітала й у рідне своє село. Застати дома, правда, батькову матір їй не вдалося. Та була на роботі в поміщиків. І Ликера змушена була звернутися до сусідів. «Передайте, — просила, — мої гостинці Ульяні та її дітям. А я, скажете, буду в Каневі. Поїду на могилу Тараса...»

За іншим переказом, Т. Г. Шевченко, відвідуючи Ніжин, не минав і липіврізького маетку Макарових.

— Маеток, — зауважує Катерина Леоніївна Чепела, — стояв у гарному парку на березі річки Остра. Колись поміж панськими хоромами в напрямку річки проходив глибокий рівчак, а біля нього виріс дуб — той самий, що зветься тепер Шевченковим. Рівчак загорнули. А дуб стоїть. У його тіні, кажуть, любив відпочивати Тарас Григорович.

Панські хороми, як розповідають старожили села, склалися з двох будівель — кам'яної і дерев'яної. Та коли революція пробудила гнівну народну стихію, ще недавно нездолені маси, сповнені ненависті до всього, що панським звалось, перетворили обидві гарні споруди в руїни.

Про любов і шану липіврізьців до співця народної долі свідчать їх перекази. Добра згадка про Кобзаря та його наречену Ликеру живе тут у кожній хаті. В кожній серці липіврізьців звучать поетові вірші-лісні. В кожній пісні озивається голос його душі — невечерно щедрої й ніжної в ставленні до людського горя і такої ж невечерно багатої в світлих мріях про майбутнє народу.

В. М. ПРИГОРОВСЬКИЙ

Ніжин

¹ Зінаїда Тарахан-Береза. Доля Шевченкової нареченої. // Літературна Україна, 1982, 14 жовт.

До мальовничої Тарасової гори в Каневі, де вічним сном спочиває великий український поет, художник, революційний демократ Тарас Григорович Шевченко, пролягли шляхи миру і дружби. З усіх куточків нашої неослабної Батьківщини та багатьох країн світу йдуть сюди Кобзареві шанувальники. З часу поховання тут поета його священній могилі поклонилися понад 11 мільйонів чоловік. Це представники з усіх республік Радянського Союзу та 130 країн світу.

Йдуть люди до поета і несуть йому тепло своїх сердець, квіти шани і любові, свої ніжні пісні. Любив їх співати і Тарас Григорович. У нього був прекрасний голос — баритон. І кому хоч раз доводилося почути його спів, він запам'ятовувався на все життя. Тому й не дивно, що тепер лунають на Тарасовій горі пісні-самоцвіти, які линуть далеко понад Дніпром. І кожна пісня — це вияв любові і шани народної до поета.

Часто приїздять з пісню до Кобзаря самодіяльні хоріві колективи. Коли перефрнути книгу реєстрації відвідувачів, книгу вражень, Літопис музею — можна побачити, що для багатьох самодіяльних митців приїзди на Тарасову гору стали традиційними.

Свою шану, любов і ніжну пісню останнім часом приносили учасники хору медичних працівників міста Стрия Львівської області, заслужений Буковинський ансамбль пісні і танцю, самодіяльна хорова капела Дрогобицького експериментально-механічного заводу спецобладнання, самодіяльний народний хор Дрогобицького дослідного заводу, фольклорний хор «Червона калина» із селища Пирогова Харківського району м. Києва, самодіяльний народний хор із села Грабівців Стрийського району Львівської області.

Треба сказати, що земляки великого Каменяра часті гості Тарасової гори. Насамперед хочеться згадати словом виступ чоловічого хору «Бескид» із Дрогобицького педінституту ім. І. Я. Франка. Пісні на слова Т. Г. Шевченка прозвучали у його виконанні емоційно, виразно, оригінально. Тому й не хотіли довго розставатись слухачі із цим прекрасним колективом.

Запам'ятався виступ і хору «Карпати» із Дрогобицького нафтопереробного заводу. Самодіяльні митці залишили про себе добру пам'ять не тільки талановитим виступом, але й зворушливим записом у книжку вражень:

Із синіх Карпат та з берегів Дністра,
Сюди прибувши через різновидні траси,
Ми, земляки Великого Каменяра,
Земний уклін тобі складаємо, Тарасе.
Нас привела сюди любов до слова твого
Як вогнища, що всіх запалює серця,
Якому меж немає в світі, ні кінця.
Поете наш! Уклін тобі й шана, й слава,
Ти гордість наша, світла велич світова,
Ти пісня — мова наша ніжно величава,
Що як поезія твоя, вічно жива.

Зворушили усіх виступи дитячих колективів — хору хлопчиків «Дударик» із м. Львова та хору хлопчиків «Щедрик» з м. Стрия Львівської області.

Надовго запам'ятають працівники і відвідувачі музею, жителі Канева зустріч з народною хоровою капелою «Каменяр» Бориславського Палацу культури нафтовиків. Одягнені в національне українське вбрання, з благоговінням піднялися вони на Кобзареву могилу. Хвилиною мовчання вшанували його світлу пам'ять. А потім полилася понад Дніпром знайома всім мелодія безсмертного «Заповіту». Затамувавши подих, слухали присутні також пісні «Думи мої, думи мої», «Садові вишневі коло хати», «Земле воз'єднана».

З великим інтересом ознайомилися земляки Каменяра з експозицією музею, шевченківським заповідником, а до книги вражень записали: «До глибини душі зворушені відвідуванням музею і могили Т. Г. Шевченка. Нам відновився в пам'яті життєвий і творчий шлях славного Кобзаря, який все своє життя, так як і великий Каменяр, боровся за звільнення свого народу».

А увечері в районному Будинку культури гості з Борислава виступали з концертом перед учасниками урочистих зборів, присвячених Дню працівників сільського господарства.

Цікавою була зустріч влітку минулого року і з жіночим ансамблем «Доярочка» із колгоспу ім. газети «Правда» Сокальського району Львівської області. У їх виконанні прозвучали пісні на слова Т. Шевченка та про нього: «Реве та стогне Дніпр широкий», «Заповіт», «Не на шовкових пелюшках», «Пісня про Дніпро», «На високій дуже кручі». Пісні линули далеко-далеко з Тарасової гори, а навколо самодіяльних митців все збиралися і збирались слухачі. Це були Кобзареві шанувальники з Москви і Ленінграда, Ташкента і Алма-Ати, Києва, Полтави, Одеси, Черкас.

Не випадково ансамбль носить таку назву. Адже в нього входять тільки доярки. Серед них ветерани праці, які працювали на фермі більше 30 років. Це насамперед Коваль Г. М., її стаж — 32 роки. За свою сумлінну працю має цілий ряд нагород: орден Трудового Червоного прапора, Жовтневої революції, медаль «За трудову славу». Вона депутат сільської Ради, член правління. А ще Ганна Михайлівна виховує шестеро дітей — три дочки і три сини. Нелегко доводиться самій (чоловік помер), та знаходить вона вільну хвилину, щоб піти на релікцію. «З пісню краще живеться і працюється», — говорить Ганна Михайлівна. Серед ветеранів також Дешиця М. І., Федчун М. М.

Намагаються наслідувати своїх наставників як у праці, так і в пісні, молоді доярки Панас М. В., Дешиця Г. В., Іванець Н. В., Мединська Г. В. Після виступу самодіяльні митці передали в дарунок музею український рушник, який напередодні поїздки до Канева вишила учасниця ансамблю Потап Є. Д.

Традиційними стали приїзди на Тарасову гору для самодіяльного народного хору із села Белелуї Снятинського району

Івано-Франківської області. І кожного разу вони привозять Тарасу не тільки любов, шану і ніжну пісню, але й свої скромні дарунки. В музеї вже багато років зберігається подарований ними рушник, вишитий бісером. В останній свій приїзд вони подарували Кобзаревому дому витканий килим, який вручила автор, ветеран хору Г. Т. Тимчук. Вчитель В. Д. Поливанюк передав портрет Т. Г. Шевченка, вирізьблений своїми руками по дереву. Г. М. Шлемко передала тканий рушник, а Г. В. Одинок — вишите панно із словами Шевченкового «Заповіту». Всі ці дарунки засвідчують, що учасники хору не тільки люблять у вільний час співати, — вони талановиті майстри народної творчості.

Добру пам'ять залишив своїм виступом на Тарасовій горі і самодіяльний народний хор «Прикарпаття» з м. Калуша Івано-Франківської області. Неодноразово виступав на Тарасовій горі самодіяльний народний хор з колгоспу «Золотий колос» Заліщицького району Тернопільської області. Остання зустріч з ними відбулася влітку минулого року. На знак любові і шану до геніального поета в один із приїздів аматори передали до музею вишитий надзбручанський рушник, а в книгу вражень записали: «Ми дуже щасливі, що мали змогу на священному місці України, на могилі Великого Кобзаря, співати його безсмертний «Заповіт». Ці хвилини співу залишаться в пам'яті на все життя. Про цей щасливий день ми з гордістю будемо розказувати своїм дітям і внукам, всім тим, хто буде приходити в наш хор. Дуже раді, що своїм співом вплели свою надністрянську квітку у запашний Шевченківський пісенний вінок. Хай славиться в віках земля, яка породила Великого Тараса Шевченка.

Низький тобі уклін, славний Кобзарю! Надовго запам'яталися виступи ще двох самодіяльних колективів з Тернопільської області. Учасники фольклорного ансамблю народного хору із села Торське Заліщицького району не тільки співали пісні на слова Т. Шевченка, а й читали його твори. З великою артистичною майстерністю продекламувала Шевченкову «Тополю» ветеран фольклорного ансамблю М. С. Попадюк. Керівник ансамблю С. М. Вагалюк вручив в дарунок музею китптар.

Велике враження справило на слухачів і виступ учасників художньої самодіяльності колгоспу ім. Жовтневої революції Зборівського району. Про їх перебування на Тарасовій горі ще довго буде нагадувати прекрасно вишитий український рушник, який вони подарували Кобзаревому дому. Його вишивали всі учасники хору по черзі. Довго думали, який би текст вишити. І керівник хору О. В. Дадьо порадив слова, які й лягли на рушник:

На твою, наш Кобзарю, могилу
Ми поклали рушник вишиваний.
Твої вулики розкуті, щасливі,
Частка серця твого — галичани.

Часто, розмовляючи з самодіяльними митцями, можна почути, що невичерпним джерелом для них є творчість Т. Г. Шевченка. Про це вони говорять, про це пишуть до книги вражень.

«...З великим задоволенням відвідали музей Т. Г. Шевченка у Каневі, — пишуть учасники самодіяльного народного ансамблю пісні та танцю Луцького шовкового комбінату, — зустрілись з великим сином українського народу, пройнялись величчю його безсмертного таланту, почерпнули з Тарасового джерела наснагу для творчості й дерзання. Ми, земляки Лесі Українки, привезли геніальному Кобзареві снінську любов і доземний уклін».

А ось запис чоловічої хорової капели Ужгородського університету: «Твоє полум'яне слово було, є і буде невичерпним джерелом нашої творчої наснаги. Низький уклін, глибоку шану приймає, батьку Тарасе, від нас».

Приїздити з пісню до Кобзаря стало доброю традицією для жіночого етнографічного ансамблю «Діброва» з села Тарнавщини Лубенського району Полтавської області. Зустрічі з цими самодіяльними митцями надовго лишаються в пам'яті і працівників і відвідувачів Тарасової гори. В один з приїздів сільські аматори поклали на могилу Кобзаря хліб-сіль на рушнику, вінок із барвінку і калини, букет живих квітів, а після ознайомлення з музеєм до книги вражень записали: «Хліб і Шевченко — великі коштовності в національному багатстві Радянської України».

Ще один самодіяльний колектив із Лубенського району хотілося б згадати. Це хор ветеранів колгоспної праці із села Ісківців. Одягнені в національний український одяг, вони відразу привернули увагу всіх присутніх на Тарасовій горі. Піднявшись на могилу поета, поклавши квіти і хвилиним мовчанням вшанувавши його світлу пам'ять, вони заспівали. І хоч у кожного з плечима літа, але як дзвінко лунали пісні у їх виконанні: «Заповіт», «Садок вишневий коло хати», «Рева та стогне Дніпр широкий». Спів чергувався з читанням поезій Т. Г. Шевченка та про нього, а також власних віршів, присвячених Кобзареві. Після огляду музею до книги вражень самодіяльні митці записали: «Ми, колгоспники колгоспу ім. Т. Г. Шевченка с. Ісківці прибули сюди, щоб вшанувати пам'ять великого українського Кобзаря Т. Г. Шевченка, який за своє життя чотири рази бував у нашому селі. Пам'ять про великого сина свято бережуть трудящі нашого колгоспу. В селі є криниця Шевченка, споруджено пам'ятник за народні кошти. Ми гордимся, що наш колгосп носить ім'я великого Кобзаря».

Славиться своїми народними талантами батьківщина великого Кобзаря — Черкащина. Тому закономірно, що найчастіше приїздять до місця вічного спочинку геніального поета професійні та самодіяльні колективи Черкаської області. Неодноразово виступала на Тарасовій горі Канівська самодіяльна народна хорова капела. Вона вітала пісню численних Кобзаревих шанувальників, які прибувають сюди з усіх континентів земної кулі. Так, в минулому році учасники капели зустрічали на Тарасовій горі учасників Другого міжнародного круїзу миру по Дніпру, представників із 26 країн світу. Велике враження справило на гостей виступ самодіяльних митців Канева. А особливо на

Неллі Вуйс із Нідерландів. Опустившись долу перед учасницями капели, вона спочатку слухала їх виступ. Потім підвелася, гаряче заплескала в долоні і заспівала сама. Вона співала своєю рідною мовою, але всі присутні зрозуміли зміст її пісні. І вже слова «Хай буде мир! Раке-ти—геть!» співали всі разом.

Часто дарують пісню Кобзаревим шанувальникам на Тарасовій горі і учасники Черкаського державного заслуженого українського народного хору. В один із приїздів до книги вражень вони записали: «Колектив Черкаського державного заслуженого українського народного хору пишається тим, що живе і працює на прекрасній Шевченківській землі, оспівує твори великого Кобзаря, прославлених трударів орденоносною Черкащиною».

В минулому році влітку з творчим звітом приїздили до Тараса учасники художньої самодіяльності Чорнобаївського району Черкаської області в кількості 460 осіб. Хто був у цей день на Тарасовій горі, той запам'ятав його на все життя. І особливо той момент, коли всі учасники разом співали безсмертний Шевченків «Заповіт».

Зворушив усіх і виступ біля могили Кобзаря хорového колективу ветеранів війни і праці Смілянського Будинку культури Черкаської області. Це співали люди, які пройшли нелегкі фронтіві дороги. У більшості з них на грудях—нагородні. Вони виконали кілька пісень на слова Т. Г. Шевченка. При розмові з ними виявилось, що ветерани хору І. С. Кузьменко та І. І. Висота приїздили у складі хорového колективу до Кобзарєвої могили ще в 1936 році. «Ми співали тоді «Заповіт», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Ой три шляхи широкіі»,— сказав Іван Степанович Кузьменко.— Звичайно, тоді не було на Тарасовій горі стільки людей, як тепер. Не було на могилі поета і цього величного пам'ятника, музею, а на гору вели дерев'яні сходи. Сьогодні заповідник невпізнанно змінився. Ми піднімалися по гранітних сходах, відвідали чудовий музей поета. Все це є яскравим свідченням того, як Комуністична партія піклується про вшанування пам'яті великого Кобзаря».

Заслуговує на слова широй вдячності і виступ чоловічої капели Чернігівської фабрики музичних інструментів. Її учасники виконали пісні на слова Т. Г. Шевченка, про нього та пісні на військову тематику. З великим інтересом слухали присутні гру на лірі В. Нечипорука. Він виконав також улюблені пісні Т. Г. Шевченка «Ой, зійди, зійди ти зіронько та вечірняя», «Ой, у полі озерце», «Гомін, гомін по діброві». В дарунок музею учасники капели передали бандуру з написом: «Музею Т. Г. Шевченка від фабрики музичних інструментів ім. Постнишева», а також повість М. Коцюбинського «Фата моргана».

Як відомо, часто організовував громадські відвідини до могили Кобзаря відомий український композитор, основоположник української класичної музики М. В. Лисенко. В один із приїздів до книги вражень він записав: «З глибокою вірою в здійснення святих пророчих мрій уклоняємось могилі, де спочиваєш, великий учителю».

А в минулому році до місця вічного спочинку Кобзаря прийшов правнук видатного композитора, доцент Київської консерваторії В. Р. Лисенко разом з учасниками українського народного ансамблю пісні і танцю Будинку культури трамвайно-тролейбусного управління м. Києва. Віталій Романович керує цим ансамблем. Після виступу та озияомлення з шевченківським заповідником до книги вражень він записав: «З глибокою вдячністю і шанно приносимо свій уклін Великому Кобзарєві».

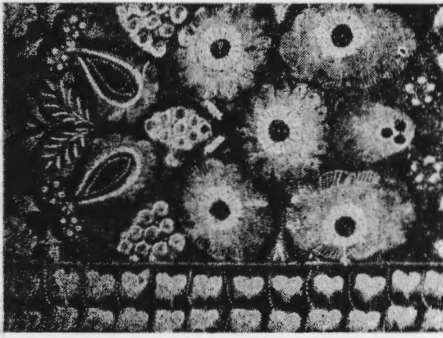
Частими гостями Тарасової гори є іноземні туристи. Вони завжди з великим інтересом слухають виступи самодіяльних колективів. Влітку минулого року на Тарасовій горі виступала академічна хорова капела вчителів з м. Рогатина Івано-Франківської області. Їх спів з великим задоволенням слухали і туристи із США. Після виступу між самодіяльними митцями і туристами зав'язалась розмова. І всі присутні стали свідками зворушливої сцени: одна туристка із США серед хористів знайшла свого родича. Учасники капели подарували в музей чудову керамічну вазу з українським орнаментом.

В один із днів, коли до місця вічного спочинку Кобзаря прибуло більше трьохсот туристів із НДР, тут виступав самодіяльний народний хор об'єднання «Долинанафтогаз» з м. Долини Івано-Франківської області. Про те, яке враження справив виступ самодіяльних митців на іноземних туристів, засвідчили їх бурхливі оплески, бажання сфотографуватися з хористами на згадку. І фото вийшло дійсно цікаве, адже учасники хору одягли туристам свої киттарі, у всіх на обличчі веселі посмішки. Одна туристка з м. Лейпцига поцікавилася, чи цей виступ спеціально влаштований для них, чи просто випадковість. І коли ми відповіли, що це просто так збіглося, вона сказала: «Який щасливий випадок. Хай буде побільше таких випадків. Але для цього потрібний мир. То ж хай буде мир на всій планеті».

Слухаючи цей спів, ще і ще раз переконаєшся в тому, що Тарасова гора, за висловом О. Т. Гончара, вершина, що світить усій Україні, світить і еднає, і намагає, і кличе всі народи до дружби і братерства. Впевнені, що і ювілейний рік подарує нам не одну цікаву зустріч із самодіяльними і професіональними митцями на Тарасовій горі.

Р. В. ТАНАНА

Київ



ГРІНЧЕНКІВСЬКА КОНФЕРЕНЦІЯ

1—3 грудня 1988 року у Ворошиловградському педінституті ім. Т. Г. Шевченка відбулася республіканська науково-практична конференція, присвячена 125-річчю від дня народження видатного українського письменника, вченого, фольклориста, громадського діяча Бориса Дмитровича Грінченка. Урочисте засідання вів голова республіканського ювілейного оргкомітету лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка В. О. Шевчук.

У програму засідання були включені доповіді: «Місце Б. Грінченка в історії української культури та критичне освоєння його спадщини» професора Київського держуніверситету ім. Т. Г. Шевченка А. Г. Погрібного, «Б. Д. Грінченко як лексикограф» професора Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні Л. С. Паламарчука, «Б. Грінченко і М. Лисенко (до проблеми творчого співробітництва)» старшого наукового співробітника ІМФЕ ім. М. Т. Рильського Т. П. Булат.

На конференції працювала окрема фольклорно-етнографічна секція. У виголошеній тут доповіді «Фольклорно-етнографічна спадщина Б. Грінченка» В. К. Борисенко (Київ) підкреслила, що Б. Грінченко належав до числа найвидатніших знавців життя народу, його звичаїв, обрядів, свят і фольклору. Цілеспрямоване вивчення духовної культури українського народу кінця XIX — початку XX ст., велика організаційна робота по залученню широких кіл громадськості до збору польового фольклорно-етнографічного матеріалу дає право говорити про визначне місце Б. Грінченка в галузі української фольклористики та етнографії. Доповідач висвітлює його внесок у дослідження фольклору, етнографії, збирання усної народної творчості в різних областях України, активну діяльність по вихованню любові до фольклору, етнографії у своїх учнів, колег-учителів, друзів. Далі було зроблено огляд найважливіших Грінченківських збірників та фольклористичних праць: «Етнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях», «Думи Кобзарські», «Веселі оповідачі», «Из уст народа», «Сочинение А. Н. Малынки» та ін.

У доповіді Л. П. Дмитренка (Чернігів) «Внесок Б. Д. Грінченка в українську

фольклористику» (на матеріалі періодичної преси кінця XIX — початку XX ст.) зазначалось, що Б. Грінченко належав до тих фольклористів, які в кінці XIX ст. активно діяли на ґрунті народознавства спростувала хибність тверджень про приреченість української народної пісні і разом з відомими фольклористами М. Сумцовим, І. Майжурою, В. Гнатюком, Ю. Яворським, що виступали в російських періодичних виданнях «Этнографическое обозрение», «Живая старина», в умовах цензурних утисків українського друкованого слова, торував стежки до російського читача, докладав чимало зусиль для пропаганди та збереження національної творчої спадщини народу.

У доповіді Н. М. Журавльової (Чернігів) висвітлювалась фольклористична діяльність Б. Д. Грінченка на Чернігівщині. Зазначалось, що письменник належав до тих вчених, які свято вірили в дальший розвиток української народної поезії. Записи народної творчості, зроблені ним самим, його дружиною, а також іншими збирачами ввійшли до тритомного видання «Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях». У перших двох томах зібрані українські народні оповідання, казки, повір'я, прислів'я, загадки, занотовані з 1878 по 1897 рік самим автором або за його вказівкою. Третій том складають народні пісні, записані з середини 80-х років і до кінця XIX ст. Органічним продовженням «Этнографических материалов» була праця «Из уст народа» (1900). Учений добре розумів, яке значення має для подібних видань реєстрація кожної фольклорної публікації, тому-то в 1901 році була надрукована його книга «Литература украинского фольклора 1777—1900. Опыт библиографического указателя».

У доповіді М. І. Грицика (Дрогобич) на основі вказівок Грінченківського покажчика «Литература украинского фольклора. 1777—1900. Опыт библиографического указателя» висвітлено ряд малоз'ясованих питань західноукраїнської фольклористики передфранківського періоду. Підкреслювалось, що поряд із «Галицько-руською бібліографією XIX ст.» І. Левницького праця Б. Грінченка є важливим інформативним джерелом для науковців.

У доповіді П. О. Будівського (Ворошиловград) розкривалась специфіка українських народних пісень, виданих Б. Грінченком. Зокрема, зазначалось, що лише в т. III «Етнографічних матеріалів» увійшли 1704 пісні з їхніми варіантами.

Доповідач зробив огляд матеріалів основних розділів книги. Виступ І. С. Білосвєтової (Київ) був присвячений висвітленню значення діяльності Б. Грінченка

для вивчення пісенного фольклору Лівобережної України.

Учасники обговорення доповідей підкресливали важливість поставлених у них питань і акцентували увагу на вагомому вкладові Б. Д. Грінченка в розвиток української фольклористики та етнографії.

П. О. БУДІВСЬКИЙ

Ворошиловград

ДО ДЖЕРЕЛ НАРОДНОЇ МУДРОСТІ

24—25 травня 1988 року в м. Кіровограді відбулася обласна науково-практична конференція збирачів фольклору, організована Правлінням Кіровоградської обласної організації Товариства охорони пам'яток історії та культури, обласним науково-методичним центром народної творчості та культурно-освітньої роботи, Кіровоградським державним педагогічним інститутом ім. О. С. Пушкіна та Інститутом удосконалення вчителів.

У роботі взяли участь збирачі фольклорно-етнографічних матеріалів міської та районних організацій Товариства охорони пам'яток історії та культури, директори та художні керівники РБК, вчителі музики та співів загальноосвітніх шкіл, викладачі Кіровоградського педагогічного Інституту, працівники Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.

На засіданні було заслухано доповіді: «Фольклор, як засіб морально-етичного виховання трудящих» доцента Кіровоградського державного педагогічного Інституту ім. О. С. Пушкіна С. Г. Барабаша, «Завдання збирачів фольклору та збереженню духовних пам'яток народу» наукового співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського М. К. Дмитренка, «Фольклор, як джерело літературного краєзнавства» старшого викладача Кіровоградського педагогічного Інституту ім. О. С. Пушкіна Л. В. Куценка, «Принципи запису та опрацювання календарно-обрядової поезії Кіровоградщини» доцента Кіровоградського педагогічного Інституту І. В. Керімова. Досвід збирацької роботи поділився голова Світловодської міської секції пам'яток літератури та мистецтва В. В. Журавський. Аспірант відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР Т. І. Колоділо висвітлив питання методики збирання пам'яток народної словесності. З особливою увагою був заслуханий виступ заступника голови обласного правління хорového товариства В. Г. Ворони. Про досвід роботи та методику збирання і використання танцювально-пісенного фольклору у самодіяльних колективах розповіли В. Г. Го-

рінний — керівник народного самодіяльного ансамблю танцю «Весна» Кіровоградського міського будинку культури ім. І. С. Компанійця.

Про досвід збирацької роботи розповіли Т. О. Сільченко — методист районного Будинку культури Новомиргородського району, Т. А. Дубіна — вчитель-методист школи № 17, Е. Н. Ревука — інспектор районного відділу народної освіти Кіровоградського райвиконкому, Л. Д. Гейко — інспектор районного відділу народної освіти Новоукраїнського району, В. Н. Требіненко — заслужений артист Абхазької АРСР, директор клубу обласної лікарні.

На конференції виступили кращі фольклорні колективи, виконавці народних пісень Кіровоградщини. Фольклорні колективи вітали учасників конференції калачами на вишиваних рушниках. До початку науково-практичної конференції були опубліковані тези доповідей та повідомлення.

Учасники конференції схвально оцінили досвід роботи кращих фольклорних колективів області, самодіяльного ансамблю туріянського СБК Новомиргородського району, народного самодіяльного ансамблю народних інструментів Світловодського РБК, фольклорного ансамблю Мар'ївського СБК, дитячого фольклорного ансамблю Липнязького СБК Добровеличківського району, трієсті музики Михайлівського СБК Олександрівського району, фольклорного колективу Камишуватського СБК Новоукраїнського району. Мажорним акордом закінчив виступ фольклорних колективів народний самодіяльний хор та ансамбль танцю «Весна» Кіровоградського міського БК ім. І. С. Компанійця.

Підсумки роботи конференції підвели голова обласної секції пам'яток літератури та мистецтва професор Кіровоградського державного педагогічного Інституту ім. О. С. Пушкіна В. О. Горпинич, заступник голови правління Е. М. Чабаненко та директор обласного науково-методичного центру народної творчості та культурно-освітньої роботи В. Н. Селін.

В. Я. ОСЮНЬКО

Кіровоград

У жовтні 1938 року трагічно загинув митець, письменник і вчений Гнат Мартинювич Хоткевич. Чим більшою стає відстань від цієї страшною дати, тим наочніше постають перед нами справжні масштаби того, що встиг Хоткевич зробити для людей за своє яскраве, неспокойне, бурхливе життя. Феноменально обдарована людина, він зробив величезний внесок в нашу культуру — як видатний вчений-енциклопедист, як письменник і драматург, як музикант, художник, актор, драматург, композитор, диригент, режисер, органіолог, історик, філолог, педагог, конструктор музичних інструментів, і це при край неспокойному житті професійного революціонера, тюрмах, еміграції, вимушеній службі на залізниці.

Вивчення його спадщини ще тільки починається; по суті сьогодні йдеться не стільки про дослідження, скільки про наукове освоєння. Але інтерес до особи Хоткевича, до його внеску в нашу науку й культуру зростає з кожним днем. Це наочно виявилось під час підготовки до проведення науково-творчої конференції, присвяченої 110-річчю з дня народження Гната Хоткевича (Харків, червень 1988 року). Почалося з того, що фольклорна секція Харківської організації Спілки композиторів України запланувала проведення творчої п'ятниці, присвяченої Хоткевичу. Несподівано до ініціаторів цього заходу почали надходити численні письмові й телефонні заявки від науковців, що бажали брати участь у цій п'ятниці.

Незабаром було одержано більше 20 заявок з Ленінграда, Клайпеди, Мінська, Вільнюса, Києва, Ровно, Івано-Франківська, не рахуючи своїх харківських. Зважаючи на це, було вирішено провести міжреспубліканську науково-творчу конференцію на базі Харківського інституту культури, керівництво якого всіляко підтримало ініціативу фольклористів.

Конференцію відкрив вступним словом проректор інституту культури доц. В. М. Шейко. На адресу конференції надійшло тепле привітання Оргкомітету нещодавно створеного Ленінградського товариства української культури імені Тараса Шевченка.

Протягом двох днів було заслухано й обговорено 16 доповідей та повідомлень, присвячених аналізу окремих аспектів наукової і творчої діяльності Гната Хоткевича, висвітленню маловідомих сторінок його життя.

Велике враження на присутніх справив текст виступу лауреата Державної премії УРСР, доктора філологічних наук, старшого наукового працівника Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР Ф. П. Погребенника (автор, на жаль, особисто не зміг приїхати до Харкова). До виступу було додано копію останнього листа (грудень 1937 р.) Г. М. Хоткевича, адресованого на ім'я тодішнього президента АН УРСР. Тяжко хворий, практично вже викинутий з життя, Хоткевич пристрасно просив хоча б що-небудь надрукувати, або хоч яку пенсію виклопотати, бо вже майже все

з хати розпродали. Але про пенсію вже, як виявилось, не варто було клопотати — у лютому Хоткевича було заарештовано.

Центральне місце у роботі конференції посіла доповідь старшого наукового працівника Ленінградського державного інституту театру, кінематографії та музики імені М. Черкасова, відомого фольклориста Ігоря Мацієвського. Він навіть чимало доказів виключної важливості музичної та наукової діяльності Г. Хоткевича, докладно ознайомив аудиторію з фактами, що ілюструють зріст наукового авторитету Хоткевича далеко за межами нашої країни, обгрунтував тезу про практичну необхідність дальшої наукової розробки ідей та гіпотез, висловлених свого часу Хоткевичем.

Значний інтерес викликали доповіді гостей з Ровно — Н. Супрун (автора кандидатської дисертації, присвяченої Гнату Хоткевичу), О. Олійника — першого виконавця й дослідника хороших творів ювіляра, доцента П. Лобаса, який займається дослідженням драматичних творів Хоткевича. Старший науковий працівник Івано-Франківського краєзнавчого музею П. Арсенич привіз цілу пересувну виставку, присвячену гуцульському періоду життя Хоткевича, розповів про створення Хоткевичем славнозвісного Гуцульського театру, про трагічну долю акторів цього незвичайного театру.

Змістовною була доповідь доцента Харківського інституту культури В. Фрадкіна. Основний її зміст — розповідь про активну участь Хоткевича у революції 1905 року, у формуванні бойових дружин, збройному нападі на станцію Люботин, створенні Люботинської радянської республіки, про переховування від жандармів на квартирі художника С. Васильківського, арешт у Києві, втечу з тюрми та еміграцію — за допомогою Лесі Українки.

Доповідач нагадав, що в кінці XIX — на початку XX ст. Харків був значним центром науки і культури. В місті вирувало наукове й мистецьке життя, активно функціонували різні товариства — медичне, науково-технічне, любителів хорového співу, музичне, камерної та оркестрової музики (до 30 концертів на рік при переповнених залах), художників, літературне й художньо-етнографічне товариство імені Квітки-Основ'яненка (з 1912 року головою літературно-наукового відділу товариства став Г. Хоткевич).

Маловідомі аспекти театрознавчої й музичної діяльності Хоткевича, його участі у розвитку музично-побутової культури Харкова, особливості його естетичних та інструментознавчих концепцій були висвітлені у доповідях Л. Івлевої (Ленінград), Б. Яремко (Ровно), Р. Гусак (Київ), А. Карашки (Вільнюс), В. Каканавічюте (Клайпеди), А. Скоробогатченко (Мінськ) та інших учасників конференції. У обговоренні активну участь взяли завідуючий відділом культури Харківського обкому КПУ Ю. М. Рибак, заступник голови обласного фонду культури поет Віктор Бойко, який прочитав нові вірші, присвячені Хоткевичу, викладачі

творчих вузів, представники товариств охорони пам'яток культури, краєзнавці.

У прийнятій резолюції містяться конкретні пропозиції про необхідність видання творів Хоткевича, матеріалів конференції, розробку заходів по увічненню пам'яті Гната Хоткевича — встановлення меморіальних дошок, присвоєння імені Хоткевича Харківському інституту культури, вулицям Харкова й Дергачів (де народився митець), про збір коштів на встановлення пам'ятника Гнату Хоткевичу.

Після екскурсії по історичних місцях Харкова відбувся великий концерт з творів Хоткевича у виконанні солістів Ровенської філармонії Людмили Гурової та Ле-

сі Данилів, піаністки Надії Супрун та студентів Ровенського інституту культури Романа Берези та Володимира Кравчука, а також соліста Полтавської філармонії Олега Курінного (бандура). Чудовим завершенням концерту стали виступи фольклорних колективів «Слобожанка» та «Джерело», які виконали слобожанські пісні, які особливо любив Гнат Хоткевич.

На закінчення лєнінградський скульптор Леонід Колибаба вручив учасникам конференції створені ним медалі-барельєфи із зображенням Гната Хоткевича.

І. С. ПОЛЬСЬКИЙ

Харків

НА ОБЛАСНОМУ ВЕРНІСАЖІ

В Тернопільській картинній галереї в серпні минулого року відкрилася обласна виставка виробів народного декоративно-прикладного мистецтва, що проводиться в рамках третього Всесоюзного фестивалю народної творчості. В ній взяли участь відомі народні майстри, які є лауреатами другого Всесоюзного фестивалю народної творчості, Петро Ткачук, Дмитро Мимрик, Ганна Баран, Віктор Лупійчук, Ярослав Ремінецький, Борис Чернюк, Іван Бойко та ін.

Вперше експонувалися барвисті вишиванки Владлени Володченко з Тернополя, Євгені Лис та Марії Роговської з Тернопільського, Надії Павлишин та Анастасії Устишиної з Лановецького, Іванни Насімух та Світлани Гринів з Монастирського, Ольги Букшак та Лесі Шевчук з Козівського, Тетяни Теремби з Бережанського районів, прикраси з бісеру наймолодшої учасниці Олі Ткачук з Теребовлі.

Вернісаж продемонстрував сучасний стан розвитку вишивки, ткацтва, килимарства, гончарства. Народні майстри продовжують розвивати давні традиції. Привертають увагу тканини сім'ї Борковських — батьків, їх дочки Марії та сина Федора.

А Степанові Дяківу допомагають гончарювати його четверо дітей. Народний майстер збудував у своєму селі Голгочому Бережанського району кафельний цех та дві гончарні печі. Навчає гончарської мудрості сільських дівчаток і хлопчиків. Зразкова дитяча студія кераміки діє в селі Товстому Гусятинського району. Серед різноманітних форм ужиткового та декоративного посуду, народних іграшок виділяється

чорнолощена кераміка з села Духова Кременецького району.

В народних традиціях витинанок, декоративного розпису, різьблення по дереву та ажурного плетіння з лози, соломи і рогозу працюють Марія Бурдяк з села Біла Чортківського, Марія Маковська з Бурдяковець та Володимир Стадничук з Михайлівки Борщівського, Іван Пришляк з Підлісного Бережанського, Володимир Ялович з Коропця Монастирського районів, Борис Чернюк з м. Кременця.

Обласна виставка народних ремесел продемонструвала вміння і хист народних майстрів — людей талановитих, широко заохоплених творенням потрібних і красивих речей, що прикрашають наш побут. На жаль, не з усіх районів були привезені вироби. Якщо в Ланівцях з власної ініціативи організували районну виставку, з якої кращі твори майстрів були рекомендовані в Тернопіль, то такі райони як Гусятинський, Зборівський, Чортківський представили лише роботи одного-двох авторів. Жодного твору не експонувалося з Підволочиського, Шумського, Заліщицького районів, де керівники мало турбуються про розвиток народної творчості в цих районах.

Показати сучасний стан розвитку народних промислів — таке головне завдання наступних республіканської й всесоюзної експозиції. До обласної ввійшло близько 300 виробів 90 авторів. 185 кращих експонатів рекомендовані на республіканську виставку в м. Київ.

А. Е. ГРИБ

Тернопіль

БЕРЕЗОВСЬКИЙ І. П., доктор філологічних наук, завідуючий відділом етнографії ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Іван Манжура. Нарис життя і діяльності» (1961), «Українська радянська фольклористика. Етапи розвитку і проблематика» (1968), «Українська народна творчість (20—30-і роки ХХ ст.)» (1973), упорядник зб. «Історичні пісні» (1960), «Казки про тварин» (1979, 1981), «Былины» (1983) та ін.

НАЙДЕН О. С., кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу теоретичних проблем художнього розвитку мас ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

ПІВНЕНКО А. С., мистецтвознавець, член Спілки художників СРСР.

ПІНЧУК Ю. А., доктор історичних наук, завідуючий сектором Інституту історії АН УРСР, автор праці «Исторические взгляды Н. И. Костомарова: Критический очерк» (1984) та ін.

ПОПОВА Л. М., кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Державного музею декоративно-прикладного мистецтва народів СРСР в м. Москві.

СУПРУН Н. О., кандидат мистецтвознавства, викладач Ровенського інституту культури.

УМАНЕЦЬ В. А., кандидат мистецтвознавства, доцент Київського державного педагогічного інституту ім. О. М. Горького, член Спілки композиторів СРСР, працює в галузі історії хорового мистецтва і методики музичного виховання.

ЧЕПЕЛИК В. В., кандидат архітектури, професор кафедри Основ архітектури Київського інженерно-будівельного інституту.

Шановні читачі!

Нагадуємо, що тепер наш журнал можна передплатити будь-коли і з будь-якого номера. Для цього треба звернутися до місцевих агентств і уповноважених «Союздруку» (індекс журналу 74328).

У кожному номері Ви знайдете для себе багато цікавих матеріалів про минуле й сучасне народної культури, публікації забутої фольклорно-етнографічної спадщини, нові записи пісень і легенд, дослідження народного побуту та звичаїв, розповіді про майстрів декоративно-прикладного мистецтва, рецензії на нові видання, інформації про діяльність фольклорно-етнографічних осередків.

Сподіваємось, що Ви не тільки передплатите журнал самі, а й залучите до передплати своїх знайомих, яким не байдужа доля рідної культури.

Якщо ж Вам з якихось причин відмовлять у передплаті, повідомляйте про це редакцію.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 с. — Ф. М. Гуменюк. Вірність Україні. Полотно, олія. Ленінград. 1972. Фоторепродукція Д. К. Дитюка, 4 с. — Ф. М. Гуменюк. Мій край. Полотно, олія. Ленінград. 1978. Фоторепродукція Д. К. Дитюка. НА ТИТУЛІ: В. В. Лупіцьук, Т. Г. Шевченко. Дерево, різьблення. Тернопіль, 1986. У РУБРИКАХ: Зразки орнаментів народної вишивки в оздобленні одягу. 1980-і роки.

175-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКО. 3. Чепелик В. В. Первенец народного архитектурного стиля Шевченковской эпохи. 10. Пивненко А. С. История сооружения памятника Т. Г. Шевченко в Харькове. 16. Найден А. С. Скульптурная Шевченкиана Владимира Лупийчука. ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. 25. Березовский И. П. Выдающийся деятель украинской культуры (К 150-летию со дня рождения П. П. Чубинского). 30. Супрун Н. А. Гнат Хоткевич — теоретик и практик кобзарского искусства. ТРИБУНА МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ. 37. Силецкий Р. Г. Формы сельских поселений в украинских Карпатах (XIX — начало XX в.). 39. Самойленко И. И. Киево-Межигорский фаянсовый завод. ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ. 43. Попова Л. М. Некоторые аспекты украинской народной иконописи XIX в. ПУБЛИКАЦИИ. 48. Неопубликованный раздел из фольклористической работы Н. И. Костомарова. Вступительная статья и комментарий Пинчука Ю. А. ВАМ, УЧИТЕЛЯ. 54. Уманец В. А. Методы обучения сольфеджио и нотной грамоты. ОЧЕРКИ, ЭТЮДЫ. 61. Гуць М. В. На благотворительных концертах песни. 65. Пазяк Н. М. Новогодние песенные поздравления. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. 67. Топорков А. Л. Фундаментальное исследование классического эпоса. 69. Ткаченко А. О. ...А буквально — лобослов. 71. Скрипка В. М., Давидюк В. Д. К истокам белорусской фольклористики. 74. Книги по фольклористике, этнографии и вопросам народного искусствоведения за 1987 год. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. 80. Заставецкий Б. И. Памятники и памятные места Т. Г. Шевченко на Тернопольщине. 83. Бугаевич И. В. Кобзы Шевченко. 85. Пригоровский В. М. Из преданий о Лукерье Полусмаковой. 88. Танана Р. В. Песня на Тарасовой горе. ХРОНИКА. 91. Будивский П. И. Гринченковская конференция. 92. Осюнько В. Я. К истокам народной мудрости. 93. Польский И. М. Празднование юбилея Гната Хоткевича в Харькове. 94. Гриб А. Е. На областном вернисаже.

IN THIS ISSUE

ON THE 175th ANNIVERSARY OF T. H. SHEVCHENKO'S BIRTH. 3. Chepelyk V. V. A Firstling of the National Architectural Style of Shevchenko's Time. 10. Pivnenko A. S. History of Construction of T. H. Shevchenko's Monument in Kharkiv. 16. Naiden O. S. Sculpture Shevchenkiana of Volodymyr Lupiychuk. FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 25. Berezovsky I. P. An Outstanding Worker of the Ukrainian Culture (On the 150th Anniversary of P. P. Chubynsky's Birth). 30. Suprun N. O. Hnat Khotkevych, a Theorist and Practician of Kobzar's Art. TRIBUNE OF A YOUNG RESEARCHER. 37. Siletsky R. H. Forms of Country Villages in the Ukrainian Carpathians (the 19th cent.-early 20th century). 39. Samoilenko I. I. The Kiev-Mezhyhirian Faience Plant. CULTURE MONUMENTS. 43. Popova L. M. Some Aspects of the Ukrainian Popular Icon-Painting of the 19th Century. PUBLICATIONS. 48. Unpublished Section from the Folk-Lore Work by M. I. Kostomarov. Introduction and Commentaries by Yu. A. Pinchuk. IT IS FOR YOU, TEACHERS. 54. Umanets V. A. Methods of Teaching Solfeggio and Notation in Music. ESSAYS, SKETCHES. 61. Huts M. V. At Charity Song Concerts. 65. Pazyak N. M. New-Year Honouring with Songs. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 67. Toporkov A. L. A Fundamental Research of the Classic Epos. 69. Tkachenko A. O. ...And Literally — Lyubysliv (A Word-Lover). 71. Skrypka V. M., Davydyuk V. D. To the Sources of the Byelorussian Folk-Lore Study. 74. Books on the Problems of the Folk-Lore Study, Ethnography and Problems of People's Study of Art for 1987. FROM OUR MAIL. 80. Zastavetsky B. I. Monuments and Memorial Places of T. H. Shevchenko in the Ternopil Region. 83. Buhavevych I. V. Shevchenko's Kobzas. 85. Pryhorovsky V. M. From Narrations About Likera Polusmakova. 88. Tanana R. V. A Song on the Tarasova Hill. HEWS ITEMS. 91. Budivsky O. I. Hrinchenko's Conference. 92. Osiunko V. Ya. To the Sources of Popular Wisdom. 93. Polsky I. M. Celebration of the Hnat Khotkevych Jubilee in Kharkiv. 94. Hryb A. E. At the Region Varnishing-Day.



М. І. Стратілат, Церква Святого Різдва
на Поштової площі у Києві,
де у травні 1861 року
відбулась громадська поминальна
по Т. Г. Шевченку.
(Церква не збереглася).
Гравюра. Київ. 1988.



ISSN 0130-6936. Нар. творчість та етнографія. 1989. № 2. 1—96