

# НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№3 1989





# НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№3 (217) 1989  
травень-червень



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

Науково-популярний журнал  
Рік заснування 1926  
Виходить один раз на два місяці

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА

## У ЖУРНАЛІ

### З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОВУТУ

- 3 Фільц Б. М. Народна пісня у творчості Л. М. Ревуцького (До 100-річчя з дня народження)  
15 Юзвенко В. А. Фольклористична діяльність Ю. М. Соколова (До 100-річчя з дня народження)  
20 Кожоляно Г. К. Типи планування традиційного селянського житла українців Північної Буковини

### ДИСКУСІЇ

- 26 Безклубенко С. Д. Спокутна жертва або «Хрещення Русі» і доля вітчизняного мистецтва  
34 Ульяновська С. В. Уявлення про духовну сутність людини в контексті поховальної обрядовості

### МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

- 41 Гончар І. М. Оберігати перлини народного генія  
48 Кравченко Я. О. Знавець і шанувальник народних традицій Охрім Кравченко  
53 Мандрика М. Л. «Щоб усі народи стали добрими братами»  
55 Хитрук В. О. Зустріч із бандуристом з Австралії

### ПУБЛІКАЦІЇ

- 57 Записи пісень на батьківщині Т. Г. Шевченка. Вступна стаття Орел Л. Ф.

© Видавництво «Наукова думка», «Народна творчість та етнологія», 1989

Інститут  
Фольклору та етнології  
Ім. М. Т. Рильського  
Київ, №

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

66	<i>Малицька Б. М.</i> Перший міжнародний фестиваль фольклору у Москві	
ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ		
70	<i>Вахніна Л. К.</i> Поетична творчість періоду Жовтня та громадянської війни	
71	<i>Давидюк В. Ф.</i> Монографія про народну казку	
73	<i>Гаврилюк Н. К.</i> Нова книга про антропологічну науку	
ХРОНІКА		
75	<i>Бріцина О. Ю., Кутельмах К. М.</i> Інститут ім. М. Т. Рильського в 1988 році	
84	<i>Супрун Н. О.</i> Всесоюзний форум пам'яті Гната Хоткевича	
85	<i>Ісіченко Ю. А.</i> Народознавча конференція на Слобожанщині	
З НАШОЇ ПОШТИ		
87	<i>Чубук М. І.</i> Майстер дерев'яних письмен	
90	<i>Черкаський Л. М., Рубай Г. Т.</i> Кобзарськими стежками	
92	<i>Паньків М. І.</i> Сім'я і опришківський рух на Гуцульщині	
93	<i>Шаблій Д. П.</i> Створено новий журнал	

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

<i>О. Г. КОСТЮК,</i> (головний редактор)	<i>С. М. МУЗИЧЕНКО</i> (відповідальний секретар),
<i>Л. Ф. АРТЮХ,</i>	<i>М. М. ПАЗЯК</i> (заступник головного редактора),
<i>В. Б. ВРУБЛЕВСЬКА,</i>	<i>Б. В. ПОПОВ</i> (заступник головного редактора),
<i>Ю. Г. ГОШКО,</i>	<i>О. М. РОСІНСЬКИЙ,</i>
<i>С. Й. ГРИЦА,</i>	<i>М. М. СКОРИК,</i>
<i>П. П. КОНОНЕНКО,</i>	<i>О. К. ФЕДОРУК,</i>
<i>А. О. ЛЕОНОВА,</i>	<i>В. А. ЮЗВЕНКО</i>
<i>М. І. МОЗДИР,</i>	

Адреса редакції:

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

Науковий редактор *О. Г. Костюк*  
Редактори відділів *І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*  
Художні редактори *А. С. Заець, М. І. Стратілат*  
Технічні редактори *Н. Є. Любич, Л. Б. Молдаванська*  
Коректор *Г. С. Божок*

Здано до набору 10.02.89. Підп. до друку 19.05.89. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-від. 12,13. Обл.-вид. арк. 10,83+вкл. 0,33=11,16. Тираж 4300 пр. Зам. 09-47. Ціна 90 к.

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

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 3 (217), май—июнь, 1989. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, 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.



## З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОВУТУ.

### НАРОДНА ПІСНЯ У ТВОРЧОСТІ Л. М. РЕВУЦЬКОГО (До 100-річчя з дня народження)

20 лютого минуло сто років з дня народження видатного композитора України, народного артиста СРСР, Героя Соціалістичної Праці, академіка АН УРСР Левка Миколайовича Ревуцького. Його творчий внесок в українську культуру важко переоцінити. Створені ним музичні композиції увійшли в золотий фонд мистецької скарбниці нашої республіки, стали окрасою всього радянського мистецтва. Такі твори як кантата-поема «Хустина» на вірш Т. Шевченка «У неділю не гуляла», Друга симфонія, чудові обробки народних пісень, твори для фортепіано і фортепіанний концерт, «Ода пісні» на слова М. Рильського, вокальні та інструментальні твори, педагогічний репертуар, пісні та хори для дітей стали нашою класикою, відіграли визначну роль у формуванні реалістичних основ українського радянського музичного мистецтва.

Композиції Левка Миколайовича тісно пов'язані з народною творчістю. Розвиток музичної думки у його творах, динаміка становлення їх образів споріднені із засадами народнохудожнього мислення. «Пісня, — як писав Максим Рильський, — народна пісня, це і є ключ до творчості Ревуцького. Ми знаємо загалом, що праця музиканта, відірваного від народного ґрунту, приречена, коли не на безпліддя, то на безлюддя: такі речі можуть з приємністю слухатись, але легко забуваються і не знаходять собі визнання в широких масах, для яких твориться справжнє мистецтво. Як глибоку підводну течію чуємо ми народну мелодію — часом навіть просто і безпосередньо цитовану, проте частіше творчо перетворену, — не тільки у Глінки, Римського-Корсакова, Лисенка, але і у Глазунова, Рахманінова, Косенка. У фортепіанових прелюдах Ревуцького бачимо ми саме таке глибоке опанування народною піснею, як і в його симфонії, увінчаній Державною премією»<sup>1</sup>.

Яскравим свідченням правильності цієї думки може бути, наприклад, кантата-поема «Хустина», де хоча й нема цитат конкретних пісень, однак все наче зіткане з народних інтонацій і у всьому музично-поетичному сплаві відчутні тонко перетворені композитором лірична пісня і заплачка, старовинний кант і думний епос, де лірика і драматизм, народність поезії і музики поєднані в органічне ціле. Поряд з цим у Другій симфонії, сповненій тонкого ліризму і самобутності музичного вислову, спостерігаємо безпосереднє використання цілого ряду народних пісень. І якщо головна тема першої частини симфонії заснована на окремих інтонаціях веснянки «Ой весна, весна весниця» (до речі, М. Грінченко засвідчив, що пісня ця була записана компо-

<sup>1</sup> Рильський М. Збір. творів у двадцяти томах. Т. 15.— К., 1986.— С. 360.

зитором у його рідному селі Іржавці)<sup>2</sup>, то в інших темах звучать ви-  
разніші цитати пісеного фольклору. Серед них такі як «Та не жалько  
мені» (побічна тема I частини симфонії, мелодія з Прилуччини<sup>3</sup>);  
«Ой там в полю сосна, під сосною коршма», «Ой, Микито, Микито, чи  
є риля на жито», «Що в Києві на ринку» (теми II частини симфонії);  
обрядові Ігрові пісні веснянкового циклу «А ми просо сіяли, сіяли» та  
«При долині мак» (III частина симфонії). Більшість тем взято компо-  
зитором із збірки відомого українського фольклориста К. Квітки.  
І знову доречно буде навести влучний вислів М. Рильського про музи-  
ку композитора: «Не тільки там, де Ревуцький у цій симфонії безпо-  
середньо бере народну тему, але й в усьому творі відчуваемо ми ди-  
хання народних грудей. Красою українського поля, благородством  
народного серця віє від кожного такту симфонії...»<sup>4</sup>.

Українські народні мелодії використані митцем також в його  
фортепіанному концерті, відзначеному Державною премією УРСР  
ім. Т. Г. Шевченка. Особливо це відчутно в третій частині, а також у  
блискучому фіналі, де, зокрема, в основі теми побічної партії лежить  
мелодія української народної пісні «Гей у Львові на ринку вдарили з  
гармати», а інше тематичне утворення, осяяне за своїм образним на-  
снаженням, споріднене з веснянкою «Благослови мати». Показово, що  
другу редакцію концерту Л. Ревуцький присвятив пам'яті свого вчите-  
ля М. В. Лисенка — великого ентузіаста і подвижника в галузі зби-  
рання скарбів народної пісенної творчості і розробки їх у фаховій  
музиці.

Народні пісні послужили також основою відомого твору компо-  
зитора — ліричного «Інтермеццо» для скрипки і фортепіано (балада  
«Чи чули ви, люде, о такій новині» та «Ой вербо, вербо, кучерява», що  
побутували на Івано-Франківщині), фортепіанних мініатюрах педаго-  
гічного репертуару, зокрема трьох дитячих п'єс на теми українських  
народних пісень (двох веснянок і коліскової із збірки К. Квітки),  
та одного з найпопулярніших українських фортепіанних творів «Піс-  
ні» тощо.

У Першій симфонії та солоспіві «Монолог Тараса Бульби» на  
слова М. Рильського відчутні образні асоціації, що йдуть від кобзар-  
ського співу. В останньому імпровізаційність, властива інтонаційному  
складу думового речитативу, звідки запозичені ознаки рецитацій, зна-  
ходить свій вияв у ладовій змінності, відповідній інтонаційній орнамен-  
тиці, у послідовній поліфонізації гармонічної вертикалі супроводу, що  
характерно для творчого методу Левка Миколайовича Ізгагалі. Народ-  
ним мелосом, багатою ладо-гармонічною палітрою в переважанні  
народної діатоніки та своєрідними ритмічними особливостями, що  
пов'язані з фольклорними джерелами, відзначаються мішані хори  
Л. Ревуцького на вірші Т. Шевченка «Ой чого ти почорніло», «У пере-  
тику ходила», симфонічний твір «Козачок» та увертюра до опери  
М. Лисенка «Тарас Бульба» з використанням відомої пісні «Засвіста-  
ли козаченьки».

Досконале знання художньої літератури, а також народнопісенної  
поетики, законів драматургії допомогли митцеві в роботі над редак-  
цією названої вище опери, до якої композитор написав ще кілька  
номерів.

Саме завдяки самовідданій праці Л. Ревуцького над удоскона-  
ленням композиційної будови опери і поглибленням музичних обра-  
зів, а також Б. Лятошинського над здійсненням оркестровки та  
М. Рильського над редагуванням лібретто гордість української музи-  
ки, улюблений твір М. Лисенка зміг побачити світ. В їх редакції ця  
класична національна опера прозвучала на багатьох наших і зару-

<sup>2</sup> Грінченко М. О. Радіомовлення // Ревуцький Л. Рукописний відділ ІМФЕ ім. М.  
Рильського АН УРСР, фонд 36-6 од. зб. 202, с. 14.

<sup>3</sup> Ревуцький Д. Золоті ключі, вип. II.— К., 1964.— С. 111.

<sup>4</sup> Рильський М. Збір. творів у двадцяти томах. Т. 15.— С. 361.



М. М. Маловський.  
Портрет Л. М. Ревуцького.  
Туш, перо. Київ, 1989.

Біжних оперних сценах, примножила славу українського музичного мистецтва далеко за межами нашої країни.

Любов і повага Л. Ревуцького до народної пісні зародилась ще в ранньому дитинстві, яке минуло в мальовничому селі Іржавці колишнього Прилуцького повіту на Полтавщині (нині Ічнянського району Чернігівської області). Край цей оспіваний великим Гоголем, пов'язаний з життям і діяльністю видатних представників української культури, таких як І. Котляревський, Т. Шевченко, Леся Українка, І. Неचуй-Левицький, М. Лисенко та багатьох інших, зростив і майбутнього фундатора українського радянського музичного мистецтва — Левка Миколайовича Ревуцького.

Назву його рідного села увіковічнив у літературі Т. Шевченко у своїй пристрасній поемі «Іржавець», присвяченій визвольній боротьбі українського козацтва проти поневолювачів. Очевидно, не випадково в експозиції видатних діячів культури на стінах кабінету Левка Миколайовича в його київській квартирі по вулиці Калініна, 16, де він жив і творив в останні роки життя, серед багатьох фотографій та портретів митців почесне місце займає портрет Кобзаря художника Ф. Кричевського, подарований брату Левка Миколайовича — Дмитру Миколайовичу, відомому фольклористові, етнографові, основоположникові українського радянського музикознавства.

В селі Іржавці, як і в багатьох інших навколишніх селах, в роки дитинства Л. Ревуцького постійно звучали в побуті пісні різних жанрів. Хлопці й дівчата збирались вечорами і співали гуртом на вулиці. І ця дивовижна щедрість мелодій, густих гармонічних барв, гучного багатоголосся, а поряд з тим ніжне звучання подекуди примхливих візерунків поліфонічних сплетінь підголоскового народного співу не могли не вплинути на вразливого до всього прекрасного хлопчика, яким був малий Левко.

Він народився і зростав у культурній сім'ї, де панувала атмосфера високої духовності. Всі члени родини і їх друзі любили музику (класичну і народну), літературу, образотворче мистецтво. Мати грала на фортепіано, батько — на скрипці, брат батька був оперним співаком. Старший брат захоплювався пісенним фольклором, записував цікаві

місцеві зразки народної творчості. Значну кількість пісень він записав в селі Іржавці, які поряд із записами інших фольклористів вмістив в укладену ним фундаментальну збірку українських народних пісень, вперше надруковану в 20-х роках трьома випусками під назвою «Золоті ключі» (1926—29 роки) і перевидану в 1964 році.

В сімейному колі часто влаштовувались імпрізовани концерти, де грали на інструментах класичні твори, виконували романси і оперні арії, співали хором народні пісні. Мати й батько Ревуцьких — Олександра Дмитрівна та Микола Гаврилович знали багато народних пісень і передали любов до пісні своїм дітям. Цікаво, що у збірнику «Золоті ключі» Дмитра Ревуцького значна кількість пісень (понад 25) записана упорядником в рідному селі або в Прилуках та сусідніх селах. Біля шістнадцяти пісень стоять позначення — «записано в с. Іржавець від О. Д. Ревуцької». Три пісні записав Дмитро Миколайович від свого батька М. Г. Ревуцького. Біля пісні «Наїхали гірмани до мене» зазначено — записав Л. М. Ревуцький. Цілий ряд народних пісень, опрацьованих композитором для голосу з фортепіано, взяті із збірника «Золоті ключі». Декілька мелодій, таких, наприклад, як «Ой прилетіла перепілонька», «Ой у лузі», «Задумала вража баба» та ін. записані від О. Д. Ревуцької (матері композитора). Дуже можливо, що до їх нотної фіксації мав також відношення і Левко Миколайович, оскільки за свідченням дружини сина композитора Євгена Львовича Зої Георгіївни Ревуцької, Левко Миколайович ще маленьким хлопчиком допомагав своїй матері записувати народні пісні. Маючи прекрасний музичний слух, він швидко запам'ятовував мелодії і потім вільно грав їх на фортепіано. Таким чином вони разом підготували цілий зошит місцевих народних пісень, записаних у фортепіанному викладі, і коли малий Левко поїхав у Київ до старшого брата Дмитра, який вчився тоді у Миколи Лисенка, то привіз йому цей зошит і передав його Миколі Лисенкові при першому їх знайомстві. На жаль, про долю цього збірника досі нічого не відомо.

У спадщині Левка Миколайовича Ревуцького жанр обробок народних пісень займає надзвичайно велике місце. Він створив понад 120 зразків обробок. Це сольні і хорові композиції переважно з супроводом фортепіано, де композитор за допомогою гармонічних і фактурних засобів розкриває зміст пісні, динамізує і поглиблює її емоційну наснаженість. Народна мелодія здебільшого залишається без змін при трансформації (варіаційному розвитку) інструментальної партії. Переважна більшість обробок здійснена митцем у 20-і роки. Майже всі сольні обробки опубліковані у шостому томі повного зібрання творів Л. Ревуцького (1983 р.).

У 1925 році був створений цикл обробок народних дитячих пісень «Сонечко» (вперше опублікований 1926 року). Він пройнятий загальним «весняним» колоритом, життєрадісним настроєм. Сюди увійшли обрядові ігрові та хороводні пісні, веснянки, заклички, коліскові та ліричні пісні. Цикл відзначається багатством образних характеристик, конкретністю мислення автора і дивовижною фантазією та винахідливістю у створенні казкових персонажів у музиці, інколи несподіваними, але завжди переконливими фактурними штрихами, що підкреслюють народність давніх дитячих закличок, звертань дітей до сил природи, сонця, дощику.

У збірнику «Сонечко» — 20 дитячих народних пісень для голосу з фортепіано. Означення їх терміном «обробки» досить умовне, оскільки високохудожня якість опрацювання матеріалу, безперечно, виходить за рамки цього поняття. «Важко назвати, — пише М. Гордійчук, — у світовій літературі музичний твір, в якому б так глибоко й правдиво було розкрито психологію дитини, її уявлення про світ і навколишню природу, як це вдалося зробити Ревуцькому»<sup>5</sup>. Короткі за тривалістю та вузькі за обсягом мелодичні поспівки композитор трактує переваж-

<sup>5</sup> Гордійчук М. На музичних дорогах. — К., 1973. — С. 124.



Село Іржавець, де народився Л. М. Ревуцький.  
Фото, 1908.

но як тематичний матеріал для розробки і побудови більших розгорнутих форм. Тут представлені мотиви в діапазоні секунди («Прийди, прийди, сонечко»), терції («Ой дзвони дзвонять»), кварта («Іде, іде дід, дід»), квінти (в шістьох піснях) і сексти (теж у шістьох піснях) і лише кілька мелодій мають амбітус септими й октави. Причому в деяких з названих обробок, наприклад, «Горобчику пташку, пташку» головна поспівка побудована в межах терції ( $сi_1—re_2$ ) і лише в кінцевих двох тактах з'являється основний звук тонічного тризвука і тоді діапазон мелодії доходить до квінти. Аналогічний принцип музичного розвитку спостерігаємо у пісні «Вийди, вийди, сонечко». Тут теж тричі повторюється мелодична фраза, але в даному випадку в її основі лежить інтервал чистої кварта ( $фа_1—сi_1$  бемоль) і знову в самому кінці, в четвертому двотакті з'являється нижній звук «до», завдяки чому загальний діапазон мелодії розширюється до септими.

Характерною рисою обробок із збірника «Сонечко» є повторюваність однієї мелодичної поспівки, що не має чітко викристалізуваної форми. Строфа в них отримує вигляд тиради, а їхня мелодика у багатьох випадках наближається до речитативу, що часто зустрічається у зразках дитячого фольклору — різноманітних скоромовках, лічилках, дражнилках і т. д. За допомогою розмаїтого гармонічного висвітлення одних і тих же звуків, композитор досягає безперервного музичного розвитку і таким чином створює композиційно цільні вокальні мініатюри. Вони розраховані на виконання артистів-професіоналів. Цикл «Сонечко» записаний на платівку у виконанні солістки Київського оперного театру ім. Т. Г. Шевченка, народної артистки СРСР Клавдії Радченко. Цікаво, що на основі музики обробок Л. Ревуцького дитячих пісень із збірника «Сонечко» до 80-річчя з дня народження композитора був створений кінофільм, де кожен мініатюру ілюстрували малюнки відомої народної художниці Марії Приймаченко, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Ряд обробок перекладені для дитячого хору (О. Равніновим), для ансамблю скрипалів (А. Цинісом), для фортепіано (А. Коломійцем).

Цикл «Козацькі пісні» теж написаний 1925 року. Вперше надруковано в 20-их роках, а також — в 1969 році. Сюди увійшли пісні «Про Нечая», «Про сотника Харка», «Про Супруна», «Про Кальнишевського», «Про Ревуху», «Про каналські роботи» та ін. Вони були створені як ілюстративний матеріал до лекцій Дмитра Ревуцького з історії Запорізької Січі. Мелодії взяті із збірника «Золоті ключі».



Ф. М. Колесса, Л. М. Ревуцький, В. О. Барвінський, С. П. Людкевич.  
Фото. Львів. 1946.

В гармонізації переважає діатоніка стародавніх народних ладів, побічні шаблі ладу тощо. Обробки здебільшого позначені і узагальненим фортепіанним супроводом, мають просту куплетну форму. Козацькі пісні розкривають героїку минулого, водночас у них відчувається подих сучасності.

До циклу «Галицькі пісні» (1926—1927 рік, перше видання 1928 р., перевидано 1946 і 1970 рр.) увійшло вісім різних за жанрами зразків. Обробки відзначаються фактурною розмаїтістю, цікавою метроритмікою, багатством індивідуального психологічного «прочитання» фольклорних мелодій з західних областей України. З приводу видання «Галицьких пісень» у листі до Дмитра Ревуцького композитор розкриває своє розуміння опрацювання народних зразків: «Етнографічної гармонізації не може бути. Тут усяка гармонізація зайва. Підхід у справі вибору мелодії цілком суб'єктивний... Дуже важко, навіть неможливо розкрити моменти творчого процесу під час гармонізування. То процес глибоко інтуїтивний, в ньому відіграє роль зміст пісні, складні ниточки різних асоціацій аж до часів дитинства, умов та обставин, в яких доводилося сприймати мелодійні звороти, чи то ці самі, чи то схожі до них, і врешті, настрої самого автора... Такі твори є перехідний ступінь до цілком оригінальної творчості (без запозичення готового етнографічного матеріалу у народному дусі)»<sup>6</sup>. У «Галицьких піснях» авторське начало виявляється передусім у фортепіанній партії. Вона розвинена і складна, нерідко насажена поліфонічними сплетіннями імітаційного характеру («Ой сусідко, сусідко»), народнопідголоскового плану («Червона ружа»), хроматизованими ходами («Я в кватиронці сиджу»), звукообразувальними прийомами, що ілюструють гру народних музик («На вулиці скрипка грає»), або ж зворушливо-тужливими, психологічно-поглибленими мелодичними поспівками («Як ми прийшла карта»).

У 20-х роках були написані Л. Ревуцьким також обробки пісень для низького, середнього і високого голосів, які теж утворили своєрідні цикли. Вони друкувались в 70-х роках окремими збірниками у видавництві «Музична Україна» і також увійшли до VI тому повного зібрання творів композитора.

Крім того, у час Великої Вітчизняної війни митець знову звернувся до цього жанру, зробивши другу редакцію деяких раніше написаних творів, а також виконав ряд нових обробок, серед яких дуже популярною стала «Ти кропивонько». Тут спостерігаємо багато спільних рис з його творчим методом підходу до фольклорного матеріалу, що

<sup>6</sup> Ревуцький Л. Галицькі пісні.— Книгоспілка, 1928.— С. 2.



*Л. М. Ревуцький серед співробітників відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.  
Сидять: К. Ю. Василенко, М. П. Загайкевич, Б. М. Фільц, Л. М. Ревуцький, М. М. Гордійчук, Т. П. Булат. Стоять: А. І. Муха, Л. Б. Архімович, Л. О. Паркоморно, К. М. Луванська, О. І. Йовса, Ш. Н. Ялочевський. 1964.*

яскраво виявлений у збірниках «Сонечко», «Галицькі пісні» і «Козацькі пісні».

Так, наприклад, у збірнику обробок для середнього голосу значна частина мелодій — відносно вузького звукового діапазону. Вони ґрунтуються на повторенні коротких поспівок (однієї або двох) з невеликими ритмічними, інколи звуковисотними змінами. Як приклад, можна назвати пісні «Куди їдеш, комісару?», «Ой на горі гречка», «Ой поплив, поплив», «Ой сидить пугач», «Сіно мое, сіно» та ін. Щодо ладової визначеності, вони досить різноманітні, однак ладова розмаїтість здебільшого виявлена у сфері діатоніки, яку й підкреслює композитор у гармонізації. В одних випадках це досить прості мелодії з чіткою і невибагливою ритмічною структурою («Куди їдеш, комісару?»). Запис останньої мелодії здійснений переважно восьмими, сама ж вона побудована на чотирьох звуках безпівтонового звукоряду — соль, ля, сі, ре з устоем на гора, що створює іонійський тетрахорд з прохідним другим шаблоном. Останній за кожним повторенням має інше гармонічне трактування.

Своєрідну стильову рису творчого методу Л. Ревуцького — безперервні накладання і зіставлення різноманітних гармонічно-поліфонічних пластів з строго витриманою на певний час фактурною фігурою у фортепіанному супроводі, яка потім природно переходить у похідну, видозмінену, — можна помітити в багатьох обробках пісень, зокрема у творах «Ой гиля, гиля», «Та ой крикнули журавлі», «Ой гей! Та ой хто горя не знає» та ін. Вокальна й інструментальна партія органічно зливаються в них, і внаслідок цього образ стає об'ємнішим, багатограннішим.

Інструментальна ж партія, зокрема її гармонічна фактура з послідовною індивідуалізацією голосів та значним насиченням останньої елементами поліфонії, відбиває загальну для музики ХХ ст. певну тенденцію до «розкріпачення горизонталі». В одних обробках ці риси виразно проступають з самого початку твору («Перепеличенька, невеличенька», «Ой сидить пугач»), в інших вони виявляються у процесі дальшого розвитку (як в обробці ладово характерної пісні «Ой гиля, гиля»). Мелодія пісні «Ой гиля, гиля» в межах квінти з субквартою побудована на безпівтоновому звукоряді — пентатоніці з устоями на крайніх звуках фа і до. Очевидно, це спонукало митця до застосування гранично прозорої гармонії на початку пісні. Адже перша фраза за змістом, так би мовити, безконфліктна: «Ой гиля, гиля, гусоньки на став». Цей експозиційний чотиритакт теми-мелодії звучить на гармонічній педалі — витриманому співзвуччі Т<sup>3</sup>, тобто залігованих, широко розташованих тонічних кварто-квінтових акордах без терції. По-

тим згідно з розвитком сюжетної дії мелодія переходить у стадію розробки, набираючи різнобарвного освітлення завдяки цікавим ладовим зіставленням.

У Ревуцького знаходимо не тільки обробки українських народних пісень. Він опрацював також чотири балкарські пісні, одну молдавську. В його творчому доробку є також обробки узбецьких та єврейських пісень (останні написані 1934 р., опубліковані в 1939 році). В них він намагався відтворити національний колорит, використовуючи ладові та ритмічні особливості фольклору того чи іншого народу, виходячи з мелодичної будови обраних для обробки пісень. Виявлення глибинних закономірностей побудови народної музичної творчості оновлювало його мистецьку палітру. Л. Ревуцький сам наголошував на цьому: «У своїй творчій діяльності я приділяв багато часу і сил обробці народних пісень: і українських, і пісень інших народів СРСР, що значно збагатило мою музичну мову»<sup>7</sup>.

Творчі засади і конкретні художні результати композиторської майстерності Л. Ревуцького в галузі обробки народних пісень плідно позначились на становленні художнього стилю багатьох українських радянських митців. Особливо це стосується творчості його учнів — В. Кирейка, А. Коломійця, Г. Майбороди, М. Дремлюги, Л. Левітової та ін. Як і їх учитель, вони широко, з різним рівнем оригінального підходу застосовують ладо-гармонічну лексику народного багатоголосся в органічному поєднанні з засобами професійного мистецтва.

Значне місце в творчості Ревуцького займають також обробки українських народних пісень для хору. Найбільш доступними для виконання є, безперечно, обробки в куплетній формі. Вони набули великого поширення серед самодіяльних, а також спеціальних хорових колективів. Серед них можна назвати обробки, що належать до серії репертуарних збірників для самодіяльних колективів, обробки зі «Збірника українських пожовтневих народних пісень»<sup>8</sup>, до якого увійшли обробки Л. Ревуцького «Гей сходило сонце ясне», «Ой чого ви пожурились», «Партизанська пісня», «Ой Марусю, Марусю», «Пісня п'ятисотениць», а також обробки інших авторів.

Обробки для концертного виконання висококваліфікованими професіональними хоровими колективами мають значно більші можливості. За формою — це в основному куплетно-варіаційні твори з широко розвиненим супроводом, де останній набирає самостійної ролі. Значне місце посідають також обробки у вільній формі та обробки, об'єднані в суцільні цикли, де інструментальний супровід відіграє важливу роль в образному розкритті ідейно-художнього змісту пісні.

Зачинателем цього творчого напрямку в українській радянській музиці можна вважати Левка Миколайовича Ревуцького. В його творчості жанр хорових обробок народних пісень займає одне з важливих місць. Не пориваючи зв'язків з класичними традиціями, він створив своєрідний тип вільної обробки з широким використанням різних видів поліфонії включно до лінійного плану та соковитої, цікавої своїм сучасним звучанням гармонії. Це особливо яскраво проявляється в хорових обробках з фортепіанним супроводом, який переважно відіграє самостійну роль, утворює незалежно від хорової партії свою індивідуальну лінію розвитку, доповнюючи і збагачуючи таким чином загальний музичний образ цієї чи іншої народної пісні-обробки.

Кожний, навіть невеличкий штрих музичних засобів його обробок завжди осмислений і переконливо розкриває найбільш типові риси поетичного тексту пісні. Прикладом можуть бути обробки рекрутських пісень для чоловічого хору з супроводом фортепіано «Ой ти, зоре» та «Рекрутська». У них відбиті настрої і переживання новобранців, що тужать за своїми близькими та рідними, зазнають наруги з боку цар-

<sup>7</sup> Шеффер Т. Лев Ревуцький. — К., 1973. — С. 27.

<sup>8</sup> Збірник українських пожовтневих народних пісень / Упорядкування А. Луфер та А. Лиходій.

ських офіцерів. Ці обробки особливо любив В. Косенко. Він говорив, що в них, зокрема в пісні «Ой ти, зоре», відображене зітхання за вільним життям, якого позбавлені рекрути. У фортепіанному супроводі цієї обробки за допомогою одноманітного ритмічного малюнка чвертками — механічного руху септ- і нонакордів побічних шаблів ладу — композитор своєрідно відтворює важку солдатську службу.

Глибокі людські почуття відображає обробка другої пісні. Композитора хвилювала трагічна доля рекрута. Обробка пісні пройнята теплотою лірикою, ширим співчуттям до безталанного молодого селянського парубка. Для посилення емоційного напруження митець застосовує тут у фортепіанному супроводі секвенції при відсутності їх у партії вокалу. Цей засіб підвищує динаміку розвитку, він є досить часто вживаним у творчості митця.

Хорова тканина обробок Л. Ревуцького характеризується великою різноманітністю фактурно-тембрових прийомів, застосування яких у поєднанні з багатою гармонічною палітрою явно викликане бажанням автора якомога краще передати зміст тієї чи іншої вихідної пісні, її загальний емоційний тонус.

Темброві та висотні особливості людських голосів композитор часто використовує для створення відповідної характеристики героїв, драматизації пісні або підкреслення її найбільш емоційних моментів. Так, мужню вольову постать народного ватажка в «Пісні про Кармелюка» він змальовує густими тембрами чоловічих голосів, ведених октавами на початку обробки, соковитою і повнозвучною гармонією в дальшому її розвитку: перегуками сопрано і баса вносить елементи драматизації в третью куплеті веснянки «Селецький став» тощо.

В обробках композитора поліфонія і гомофонія застосовуються як рівноправні частини єдиного цілого — гармонічно-поліфонічного комплексу. Вони взаємно переплітаються і доповнюють одна одну, багатогранно розкриваючи, таким чином, той чи інший художній образ кожної окремої пісні («Ой вінку, мій вінку», «Про Кармелюка», «На кладочці умивалася», «Ой летіла зозуленька» та ін.). Багато фантазії виявив митець в обробці пісні-казки «Дід іде». Твір цей становить розгорнуту поліфонічну хорову поему, основу на майстерному виконанні різних поліфонічних засобів вираження як у самій хоровій структурі, так і у взаємному поєднанні хору з інструментальним акомпанементом. Основний принцип тематичного розвитку — фугато. Кожний голос хорової тканини веде свою самостійну лінію мелодії, проте в загальному зв'язку з іншими голосами утворює глибоко закономірну та логічну єдність.

Спосіб обробки цієї пісні перегукується з його обробкою для голосу з фортепіано із збірника пісень для дітей «Сонечко», «Іде дід, дід». У ній також в нижньому регістрі фортепіано начебто передані важкі кроки страховища, які повинні викликати у дитини враження таємничості, казкової фантастики. В цій пісні елементи казковості більш яскраво виражені в самому тексті: «Іде дід, несе міх, отакий страшище, отакий окатий, отакий вухатий, отакий носатий, отакий вусатий» і т. д.

Композитор використовує тут альтеровані акорди, але застосовує їх у певній, раніше задуманій, послідовності, де тоніка є тим функціональним стрижнем, до якого сходяться з різних сторін всі інші акорди. Подібний принцип застосований в інших частинах фортепіанного супроводу цієї пісні та в інших обробках. У ньому виражена копітка праця композитора над розвитком певної фактурної формули. Таким чином, Л. Ревуцький досягає виняткової послідовності і самостійності розвитку фортепіанної партії, яка в поєднанні з хоровою тканиною утворює зразок поліфонії лінійного типу.

Поряд з наявністю в обробках Л. Ревуцького гармонічно-поліфонічного комплексу в деяких творах цього жанру композитор обмежується простішими видами поліфонії. Інколи це виражається у взаємному поєднанні нескладних елементів імітаційної, контрастної та підго-

лоскової поліфонії, в інших випадках — в незначному відхиленні мелодії супроводу від основної мелодії хорової партії, ще в інших — у застосуванні прийомів народного багатоголосся поряд з гомофонним хоровим чотириголосим укладом пісні «Ой хмелю, мій хмелю», «Ой у лузі при дорозі» тощо. Разом з тим деякі з його обробок витримані виключно в дусі справжнього народного багатоголосся («Ой у полі вітер віє»).

Улюбленим засобом композитора є рівнобіжне ведення акордів угору або вниз по шаблях ладу. Така фактура триває звичайно протягом певного часу. Паралельним рухом ведуться не тільки акорди в їх основному вигляді, але і в оберненнях, що зустрічається навіть значно частіше. Особливо це стосується фортепіанного супроводу, де часто об'єднуючим моментом виступає органний пункт. Такий прийом застосований в обробці пісні про У. Кармелюка, мужнього народного ватажка селянських заворушень на Поділлі в XIX ст. Він відіграє велику роль в образному розкритті змісту пісні. Рівнобіжне ведення вгору секстакордів з подвоєнням терцового звуку октавою вище в правій руці, постійне звучання органного пункту на тоніці в низькому регістрі фортепіано створює враження активної сили, захованої в народних масах, незламної волі до боротьби за своє визволення.

Подібно розвивається фортепіанний супровід у веснянках «Ой вінку, мій вінку» та «У вишневому садочку». У першій з них на фоні тонічного органного пункту ведуться рівнобіжним рухом секстакорди, в другій — квартсекстакорди. Гомофонна фактура хорової партії з повторенням у всіх голосах основного ритмічного малюнка мелодії, що без змін проходить протягом багатьох тактів, дуже вдало підкреслює найтипівішу рису обрядових пісень веснянкового циклу, їх ритмічну монотонність, яка походить від магичних заклинань сил природи первісними людьми. Згадаймо мелодії веснянок «Влагослови, мати, весну зустрічати», «Ой вінку, мій вінку» та ін. Складні гармонічні співзвуччя композитор застосовує лише у фортепіанному супроводі, який несе основне гармонічно-кolorистичне навантаження, тоді як хорова партія обмежується відносно простою гармонією.

Форми обробок Л. Ревуцького дуже різноманітні. Серед них зустрічаємо просту куплетну форму з заспівом і приспівом, з однаковим для кожного куплета фортепіанним супроводом («Ой у полі вітер віє»), а також з двома варіантами супроводу, які по черзі міняються («Ой хмелю ж, мій хмелю»). Куплетно-варіаційну форму мають пісні «Про Кармелюка», «На кладочці умивалася», «Ой летіла зозуленька» та ін., в яких зміни зазнають як хорові, так і фортепіанні партії. Деякі хорові обробки композитора виходять за рамки куплетно-варіаційної форми. В них відчувається симфонічний розвиток у розробці тематичного матеріалу, що органічно переходить в середніх частинах у складну поліфонічну форму фуги. У цих піснях («Ой вінку, мій вінку», «Дід іде») зливаються в одне ціле варіаційність з симфонічністю розвитку, імітаційна, підголоскова і лінійна поліфонія з багатограним використанням виражальних засобів гармонії та хорової інструментовки. Маючи на увазі ці зразки, можна говорити про нові творчі риси, які з'явилися в творчості багатьох українських радянських композиторів.

Не менш цікаві за своєю формою і творчим задумом — передати в художній спосіб поетичний народний звичай — «Три веснянки», мелодії яких записав М. Гайдай («У вишневому садочку», «Коло млина», «Селецький став»), присвячені Першій державній капелі України «Думка». Форма в них — тричастинна. Але композитор динамізує її. Так, у першій веснянці середня частина становить своєрідну варіацію головної теми, яка полягає у проведенні її в хорі з деякими змінами в збільшенні, тоді як у фортепіано звучить двічі вся хорова партія в тональності Ля мажор (головна тональність Фа мажор). Друга веснянка вільно розроблена в поліфонічному плані, в третій — майстерно чергуються гармонічні й поліфонічні прийоми з колоритними перегуками

сопрано і басів, які утворюють вільну тричастинну форму. В них, як і в інших обробках Л. Ревуцького для хору з супроводом, велику роль відіграє фортепіанна партія. Її прозора, подібна до тонкого мережива фактура, вся неначе зіткана з народних поспівок, надає їм тієї особливої поетичності та своєрідності українських обрядових народних пісень, про які колись з таким захопленням писав М. В. Гоголь.

Взагалі, композитор залюбки звертається до різних жанрів пісенного фольклору. Крім названих веснянок, можна відзначити ще хорові обробки рекрутських, історичних, ліричних, жартівливих пісень Л. Ревуцького. При всій стилістичній єдності його обробки відрізняються способом застосування окремих музичних виражальних засобів залежно від жанру. Вони стали зразками для інших композиторів України.

Багато уваги приділив Л. Ревуцький музично-естетичному вихованню шкільної молоді. Показово, що саме для неї була здійснена його перша велика робота в галузі опрацювання пісенних зразків музичного фольклору — гармонізація для триголосного акапельного хору 26 мелодій історичних пісень, які увійшли до книги Д. Ревуцького «Українські думи та пісні історичні» (1919 р.), написаної спеціально для школи. Фольклорний матеріал тут упорядкований за історичними епохами, що висвітлюють головні етапи визвольного руху українського народу і боротьби козацтва за волю народу. Ревуцький подає лише один варіант нескладної гармонізації для всіх куплетів пісні з урахуванням тисетурних і виконавських можливостей шкільної молоді. Однак за рівнем художнього розкриття образного змісту пісні вони безперечно можуть бути віднесені до мистецьких надбань творчості композитора.

Більшість гармонізацій історичних пісень із названої книги опубліковані у VIII томі фундаментального одинадцятитомного зібрання творів Л. Ревуцького, яке є своєрідним історико-мистецьким пам'ятником творчості нашого видатного композитора-класика. В такому ж плані (для трьох голосів без супроводу) опрацьовані і відома революційна пісня «Хмари зловісні нависли над нами» (Варшав'янка), взята зі збірника Д. Ревуцького «Золоті ключі» (вип. 2).

Крім багатогранної творчої роботи, Л. Ревуцький здійснював велику педагогічну, наукову, а також різноманітну і по своїй значимості надзвичайно важливу діяльність в інших галузях музично-громадського життя. Вона була пов'язана з проблемами розвитку української національної культури. Так, наприклад, в 1957 році, будучи обраним академіком АН УРСР, Л. Ревуцький, разом з М. Рильським (тодішнім директором Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР) та народним артистом СРСР В. Касіяном віддав багато сил справі відновлення видання журналу «Народна творчість та етнографія», який був заснований 1925 року, виходив друком під різними назвами (видання було перервано війною). Ревуцький брав участь в численних засіданнях вченої ради ІМФЕ АН УРСР та вчених рад по захисту дисертацій гуманітарних інститутів відділення суспільних наук АН УРСР та Київської консерваторії, був науковим керівником аспірантів, опонентом багатьох дисертацій (докторських — В. Д. Довженка «Шляхи розвитку української радянської музики, 1917—1941» та М. М. Гордійчука «Український радянський симфонізм»: кандидатських — Т. П. Булат «Героїко-патріотична тема в творчості М. Лисенка», З. К. Штундер «Народно-ладові основи гармонії М. В. Лисенка», Н. О. Герасимової-Персидської «Народно-пісенні основи українського радянського симфонізму», М. Л. Білінської «І. І. Воробкевич») та ін. Крім того, Левко Михайлович в 1944—1948 роках очолював Правління спілки композиторів України, тривалий час був членом Правління, брав участь у комісіях, наприклад, по присудженню Державних премій УРСР, роботі редколегій, редакційних і художніх рад, зокрема наукової ради головної редакції Української Радянської Енциклопедії, редакційної колегії двадцятитомного

вбрання творів М. Лисенка. Він був безпосереднім музичним редактором I-го (музика до Кобзаря, кантати), IV-го і VI-го (опера «Різдвяна ніч» і «Тарас Бульба»), та XVI-го (українські народні пісні для хору) томів. Він був науковим керівником дисертаційних робіт В. Кирейка «Обробки українських народних пісень для голосу в супроводі фортепіано», автора даних рядків «Методи хорових обробок українських народних пісень в творчості українських народних композиторів», М. Дремлюги «Українська фортепіанна музика».

Працюючи багато років в Київській консерваторії як професор і завідуючий кафедри композиції, він виховав цілу плеяду українських радянських митців різних профілів, серед яких імена таких широко відомих композиторів, як народні артисти СРСР Георгій та Платон Майбороди, народні артисти УРСР Г. Жуковський, В. Кирейко, А. Філіпенко, заслужені діячі мистецтв УРСР В. Гомоляка, О. Зноско-Боровський, М. Дремлюга, А. Свечніков, В. Рождественський, а також Л. Грабовський, А. Коломієць, О. Андреева, І. Хуторянський, Л. Левітова, О. Левич, кореєць Пак Ен Дін. Крім того, під час війни в Ташкентській консерваторії у нього здобули спеціальну освіту узбецькі композитори І. Акбаров — сьогодні народний артист Узбецької РСР та заслужені діячі мистецтв Узбецької РСР І. Хамраєв і Г. Қадиров. На святкування 80-річчя Л. М. Ревуцького в 1969 році вони приїздили до Києва і особисто вітали свого вчителя на ювілейному концерті, що відбувся в Колонному залі ім. М. Лисенка Київської державної філармонії.

За рішенням ЮНЕСКО століття від дня народження нашого славетного митця відзначається у всьому світі. У Києві, де пройшла більша частина творчого життя композитора, вшанування його пам'яті пройшло особливо урочисто. Відбулися концерти в Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського, Колонному залі ім. М. Лисенка Київської державної філармонії, Будинку композиторів України. Найбільш урочистим був вечір в Державному академічному театрі опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка, на якому була вручена перша державна премія ім. Л. Ревуцького, встановлена в честь ювіляра, що присуджуватиметься щорічно кращим молодим митцям і педагогам. Одержав її молодий київський композитор, що плідно працює в галузі хорової музики, Віктор Степурко.

Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР, Спілка композиторів України та Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського провели республіканську наукову конференцію, в якій взяли участь провідні вчені республіки і гості з Ленінграда та Москви, а також композитори — учні Ревуцького, педагоги київської консерваторії та інших мистецьких учбових закладів України; син композитора Є. Л. Ревуцький поділився спогадами про батька. Видавництво «Музична Україна» завершило видання повного зібрання творів Л. Ревуцького (в останньому одинадцятому томі вміщені музикознавчі праці та епістолярна спадщина композитора), випустило книгу спогадів про Ревуцького (упорядник кандидат мистецтвознавства В. Кузик).

В Київській ДМШ № 5 ім. Л. М. Ревуцького, яка носить це почесне ім'я з 1985 року, проведено педагогічні читання «Л. М. Ревуцький — композитор, педагог, громадський діяч», цикли концертів учнів і педагогів школи. В рідному селі композитора Іржавці за ініціативою Українського фонду культури відкрився меморіальний музей-садиба Л. М. Ревуцького, експозиції якого розповідають про життя і діяльність видатного композитора, славного сина України.

Б. М. ФІЛЬЦ

Київ

## ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Ю. М. СОКОЛОВА (До 100-річчя з дня народження)

З іменем Юрія Матвійовича Соколова пов'язана ціла епоха у розвитку багатонаціональної радянської науки про народну творчість.

Добре відомо, що радянська фольклористика раннього періоду тринастий час розвивалася на ґрунті традицій дореволюційної вітчизняної науки, щедро послуговуючись загальнонауковими її досягненнями. Однак було б помилково вважати, що шлях молодого радянської фольклористики був простим продовженням шляхів дожовтневої науки. В нових історичних умовах уже в 20-х роках вона принципово змінювала свою сутність. Фольклористика як ніколи раніше почала розвиватися в тісному зв'язку з життям, теоретично і практично включилась у побудову нової культури. Ставлення до фольклору було по суті однією з найважливіших форм ставлення до народної культури взагалі, до завдань і проблем культурної революції в місті і на селі.

Саме в цей час розгортає свою збирацьку і дослідницьку роботу у галузі народної творчості Ю. М. Соколов. Широка ерудиція, филологічна майстерність, орієнтація в суміжних науках відзначали діяльність Ю. М. Соколова — фольклориста. Як один з основоположників радянської фольклористики, він брав найактивнішу участь у визначенні її методологічних засад і проблематики, формуванні тих основ, які мали забезпечити подальший розвиток радянської фольклористики. Це було розуміння суспільного значення народнопоетичної творчості, її зв'язку з життям народу, прагнення уяснити її соціальну природу, інтерес до процесів, що відбуваються у сучасному фольклорі.

Велику увагу приділяв Ю. Соколов збирацькій роботі<sup>1</sup>, яку вважав органічною і невід'ємною частиною науки про народну творчість. Він багато працював над складанням планів і програм фольклорних експедицій, майже в кожній роботі розробляв питання методики збирання і наукового студіювання зразків народнопоетичної творчості. Наставочне значення в розвитку методики збирання фольклору з урахуванням основних методологічних проблем науки мала доповідь Ю. М. Соколова на тему «До методології збирання фольклорного матеріалу», виголошена у вересні 1924 р. на засіданні Етнографічної комісії Української АН<sup>2</sup>. Протягом 1926—1928 років Борис і Юрій Соколови з метою вивчення билинної традиції провели експедиції в Прионежжя слідами Рибнікова і Гільфердінга. Це були експедиції нового типу, цільова установка яких — виявлення змін, що історично відбуваються в поетичній творчості народу. У статті «Чергові завдання вивчення російського фольклору» (1926) Ю. Соколов, відстоюючи цінну думку про необхідність вивчення фольклору в комплексі з усім народним мистецтвом і побутом, висунув методичну вимогу введення в збирацьку практику комплексних експедицій, що успішно було реалізовано в організації студентських експедицій, керованих братами Соколовими.

Як один з найкращих підручників у справі збирання фольклорного матеріалу<sup>3</sup> була оцінена праця Б. М. та Ю. М. Соколових «Поезія села. Посібник для збирання творів усної словесності» (1926), яка одночасно порушувала чимало актуальних теоретичних проблем науки про народну творчість, висувала конкретні завдання у вивченні фольклору — своєрідному фіксаторі процесів, що відбуваються в світогляді народу і — ширше — в народному житті. «Усну словесність можна розглядати як живий і поетичний літопис швидкоплинного життя. В цьому її су-

<sup>1</sup> Перші записи фольклорних творів він здійснив спільно з братом Борисом під час експедицій 1908—1909 рр. в Новгородську губернію. Згодом ці записи були видані у збірнику: Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы. — М., 1915.

<sup>2</sup> Етнографічний вісник. — 1926, кн. 2.

<sup>3</sup> Див.: Етнографічний вісник. — 1929, кн. 8. — С. 260.

спільне значення. Вона полегшує розуміння народних настроїв і тих змін, які відбувалися і відбуваються в народному побуті»<sup>4</sup>,— зазначено в цій роботі.

Надаючи великого суспільного та історичного значення фольклору, брати Соколови ставили питання про організацію широкого і планомірного збирання як традиційних зразків, так і новотворів. «Фольклориста повинні цікавити не лише традиційні форми, але також і новотворення, що частково вирости із традиції. Це поєднання старого і нового спостерігається майже в усіх видах фольклору»,— писав Ю. М. Соколов<sup>5</sup>. Особливо він підкреслював необхідність запису частушок і усних оповідань — жанрів, що швидко реагують на оточуючу дійсність, сучасність. Однак учений не беззастережно зараховував до прозових фольклорних творів усі записи, а лише ті, в яких «відчувається, що оповідач уже не вперше веде свою розповідь, що вона в нього вже починає вкладатися в певну стійку форму».

Ю. М. Соколов вважав одним із першочергових завдань радянської фольклористики збирання і вивчення фольклору всіх націй і народностей Радянського Союзу, на його переконання — це неоціненний матеріал для розкриття закономірностей розвитку фольклору і насамперед розвитку його у віддалені епохи, про які наука не має будь-яких достовірних свідчень. «Ми на просторах СРСР можемо ще спостерігати найелементарніші форми первісної поезії і твори, що відображають собою смаки середньовіччя, і найвищі досягнення сучасного мистецтва... Внаслідок в Росії можна, так би мовити, брати живцем матеріал, що ілюструє найрізноманітніші етапи в розвитку художньої думки»,— писали автори «Поезії деревни»<sup>6</sup>.

Здається, немає фольклористичної проблеми, яка б не цікавила, не розроблялася видатним ученим Ю. М. Соколовим, науково-організаційна і дослідницька діяльність якого особливо пошквалилась у 30-х роках. Ю. М. Соколов був приблизником класово-соціологічного вивчення фольклору. «Наш час, — писав він, — епоха теоретичних і методологічних пошуків і установок»<sup>7</sup>. Сутність «пошуків і установок» учений вбачав в узгодженні наукових принципів вивчення фольклору «з основними положеннями марксистської соціології», особливо «в уточненні класової природи поетичних фактів і процесів». Ю. М. Соколов вважав необхідним здійснити чітку і послідовну «диференціацію фольклору»: «...фольклор повинен бути соціологічно детермінований як у своїй статичності, так і в динаміці».

Класовий підхід до аналізу усної поетичної творчості вимагав насамперед визнання цілі творчості поезією трудової частини племені, народності, нації. Разом з тим було б помилково повністю виключати проникнення у фольклор творчості панівних класів. Слід зауважити, що в кінці 20-х і 30-х роках теза про класову неоднорідність народної творчості в працях багатьох дослідників (П. Сакулін, В. Калтуяла, Д. Овсянко-Куліковський), в тому числі і братів Соколових, набувала певною мірою вульгарно-соціологічного ухилу. В 1926 році Ю. М. Соколов писав: «...чимало з того, що зберігається в пам'яті сучасних селянських співців — не селянського походження. В давнину над створенням усних творів — пісень, казок, переказів — потрудились представники різних класів...»<sup>8</sup>. Проте Ю. М. Соколов у своїй дослідницькій діяльності ніколи не виключав вирішальної обставини, що фольклор в основі є творчістю трудящих.

Звільнення від помилок вульгарної соціології в радянській фольклористиці відбулося під впливом ідей, висловлених М. Горьким у до-

<sup>4</sup> Соколови Б. и Ю. Поезия деревни.— М., 1926.— С. 13.

<sup>5</sup> Соколов Ю. М. Очередные задачи русского фольклора // Художественный фольклор.— Вып. 1.— М., 1926.— С. 26.

<sup>6</sup> Соколов Б. и Ю. Поезия деревни.— С. 18.

<sup>7</sup> Соколов Ю. М. Фольклористика и литературоведение.— В кн.: Памяти Сакулина: Сборник статей.— М., 1931.— С. 281.

<sup>8</sup> Соколови Б. М. и Ю. М. Поезия деревни.— С. 13.

повіді на Першому Всесоюзному з'їзді письменників (1934). «Усна творчість трудового народу»<sup>9</sup>, — таке класове розуміння фольклору М. Горького. Ю. М. Соколов був знайомий з О. М. Горьким, вони листувалися, зустрічалися і обговорювали питання народної творчості. У своїх спогадах учений писав, що в історії світової літератури важко знайти іншого письменника, який би здійснив такий могутній вплив на вивчення народнопоетичної творчості<sup>10</sup>. В середині 30-х років Ю. М. Соколовим внесено суттєве уточнення в попереднє визначення ним усної творчості: «Під фольклором слід розуміти усну поетичну творчість широких народних мас»<sup>11</sup>. Така чітка класова детермінація ученим фольклору спростовує, на нашу думку, поширені раніше в



Портрет Ю. М. Соколова.  
Худ. В. І. Тихий.  
Тш. веро. Київ, 1989.

критичній літературі твердження про засвоєння Ю. М. Соколовим «...від В. Ф. Міллера уявлення про ненародне, професійне походження фольклору і відгомони антиісторичної теорії аристократичного походження фольклору». Не можна не помітити тих особливостей, які властиві позиції Ю. М. Соколова у вивченні фольклору і зокрема билин. У працях дослідника альтернативою селянському походженню фольклору не постає аристократична теорія. Навпаки, диференційовано висвітлення народного середовища (дружинні співці, скоморохи, церковні люди, козацтво та інші), в якому побутували фольклорні творці різних жанрів, помітно обмежує, ніби амортизує цю теорію. Таке перерахування уявних учасників створення фольклорних зразків не може бути виведеним за межі науки при тому, що в ній творцем фольклору визнано народ. У цілому в працях Ю. М. Соколова питання про походження фольклору залишається відкритим для подальшого вивчення, існуючі погляди (як і власну) він вважає гіпотетичними, оскільки вони ще не знайшли «точного наукового виправдання».

Послідовно і чітко проводив думку про трудову основу і класовий характер усної творчості Ю. М. Соколов і в своїх публічних виступах. У доповіді «Значення фольклору і фольклористики в реконструктивний період», виголошеній на пленумі літературного сектору Державної академії мистецтвознавства (Москва, 1931), він підкреслював, що «усна творчість є не тільки відображення, але й засіб класової боротьби. Питання про мистецтво як про соціальний фактор стосовно фольклору має величезне теоретичне і практичне значення. Засобом класової боротьби фольклор, ясна річ, був завжди»<sup>12</sup>. В дискусії з питань фольклору Ю. М. Соколов закликав до вивчення сучасної народнопоетичної творчості і використання її як виховного фактора.

Подальшою розробкою теоретичних проблем науки про народну творчість слід вважати статтю Ю. М. Соколова «Природа фольклору і проблеми фольклористики»<sup>13</sup>, що була підготовлена усіма попередні-

<sup>9</sup> Полн. собр. соч.— Т. 27.— С. 305.

<sup>10</sup> Див.: Соколов Ю. М. Друг народного творчества // В кн. Миц С. И., Померанцева Э. В. Русская фольклористика: Хрестоматия.— М., 1971.— С. 255.

<sup>11</sup> Соколов Ю. М. Русский фольклор.— М., 1941.— С. 6.

<sup>12</sup> Литература и марксизм. Журнал теории и истории литературы.— 1931, кн. 5.— С. 96.

<sup>13</sup> Литературный критик, 1934, № 12.— С. 127—151.

ми виступами братів Соколових з питань методології радянської фольклористики. Розвиваючи фольклористичні ідеї М. Горького, учений критично розглянув методологічні основи різних шкіл у фольклористичній науці, розробку ними важливих проблем генезису і розвитку фольклору. Вперше в радянській фольклористиці в душі нових теоретико-методологічних принципів розглядалися такі кардинальні питання науки про народну творчість як співвідношення колективного та індивідуального начал, традиції, варіативність, імпровізація, фольклор і дійсність.

У наші дні нерідко доводиться стикатися з твердженням, що радянська фольклористика 20-х—30-х років значно перебільшувала роль творчої індивідуальності в фольклорі, явно недооцінюючи значення колективного, традиційного у творчому процесі. Підкреслюється також, що така постановка питання (зокрема Ю. М. Соколовим) відображала погляд на фольклор як мистецьке явище тотожне літературі. Нам такі твердження уявляються неправомірними. Навряд чи необхідно доводити, що думки про те, що фольклор — надбання народу, що він створений народом і зберігається в його пам'яті, були для вчених того часу по суті аксіомою. Ознайомлення з живим фольклорним процесом дало змогу братам Соколовим ще в 1915 р. підкреслити, що в «змісті казок індивідуальна творчість казкаря проявляється головним чином не у створенні нових оригінальних творів, а у виборі і розвитку уже готового, традиційного сюжету і мотивів, що входять до нього»<sup>14</sup>. Ю. М. Соколов був одиодумцем М. К. Азадовського, який в той же час писав: «...Індивідуальне і колективне начало — дві сторони єдиного процесу. Казкаря у своїй творчості... творить речі в межах установленної схеми, висловлюючи колективну думку і колективну естетику»<sup>15</sup>. Фактично ці явища фольклорного процесу для тих, хто глибоко в нього вникав, були настільки очевидними, що вони обмежувались лише короткими, але суттєвими зауваженнями. Основна увага дослідників була зосереджена на проблемі індивідуальності не тому, щоб довести індивідуально-творчу природу фольклору взагалі, а тому, що справедливо вважали, що в двох цих начал індивідуальне більшою мірою піддається конкретно-історичному дослідженню і, таким чином, є по суті ключовим моментом всієї проблеми співвідношення колективного та індивідуального. І тому певні перебільшення, які допускалися в цьому відношенні в науковій діяльності фольклористів 20—30-х років, не мали ніякого впливу на загальний напрямок проблеми. Лише згодом, коли було нагромаджено фактичний матеріал і питання про специфіку фольклору вимагало урахування саме колективного начала, дослідники звернулися до нього<sup>16</sup>.

Ю. М. Соколов, досліджуючи специфіку і поетику фольклору, закономірно прийшов до висновку, що фольклор як мистецтво слова тісно пов'язаний з літературою, однак «усну поезію,— писав він,— не можна цілком вкласти в рамки історії книжної літератури. Синкретична форма фольклорних творів, усна традиція більшості з них, безпосередній і нерозривний зв'язок з побутом і господарством є достатніми основами для значної автономії фольклористики відносно історії літератури»<sup>17</sup>. Тема фольклор і література стає однією із основних у його науковій діяльності 30-х років. Він публікує статті «Александр Прокофьев и народное творчество» (1936), «Пушкин и народное творчество» (1937), «Некрасов и народное творчество» (1938), «Слово о полку Игореве и народное творчество» (1938). На жаль, у працях

<sup>14</sup> Сказки и песни Белозерского края.— С. XII.

<sup>15</sup> Азадовский М. К. Русская сказка. Избранные мастера. I—II.— Л., 1932.— С. 32.

<sup>16</sup> Див.: Пропл В. Я. Специфика фольклора // Тр. юбил. науч. сессии ЛГУ. Серия филол. наук.— Л., 1946.— С. 36—151; Чичеров В. И. Традиции и авторское начало в фольклоре // Советская этнография, 1946, № 2.— С. 29—40; Путилов Б. Н. Об основных признаках народного творчества // Уч. зап. Грозн. пединст., 1952, № 7, вып. 4.— С. 56—77; Гусев В. Е. Коллективность творческого процесса в фольклоре. Традиции и импровизация // Эстетика фольклора.— Л., 1967.— С. 164—214.

<sup>17</sup> Соколов Ю. М. Очередные задачи изучения русского фольклора.— С. 25.

цієї тематики в дослідника була помітна тенденція певного ототожнення фольклорного процесу і процесу створення авторських творів. На практиці це призвело до публікації у фольклорних збірниках таких зразків, що знижувало їх наукову цінність.

В 1933 році Ю. М. Соколов, одержавши підтримку О. М. Горького, створює секцію народної творчості при Спілці радянських письменників. Як її керівник, організовує фольклористичну роботу в різних регіонах країни, редагує і пише передмови до книг т. зв. «самодіяльних поетів» («Співець Волги Д. Н. Садовников», «Народні поети», «Поети колгоспного села»), виїздить від імені Спілки в численні експедиції, скеровує на місцях збирацьку роботу, особливо звертає увагу на регіональне вивчення фольклору, яке «має принципове значення, бо дає можливість судити про процеси, що відбуваються в уснопоетичній творчості народів, які населяють неосяжну територію СРСР, дає можливість судити про географічне поширення тих або інших жанрів і сюжетів, про їх територіальну приуроченість і локальні зміни»<sup>18</sup>. В статті «Про фольклор»<sup>19</sup> Ю. М. Соколов вказує на велике планувальне значення фольклору народів СРСР, закликає збирати його як цінне історичне джерело для написання історії літератури, культури в цілому, окремо подає характеристику жанрів традиційного і нового фольклору, зразки якого необхідно зібрати для збірника «Творчість народів СРСР».

Як активний пропагандист сучасного фольклору Ю. М. Соколов виступає в статті «Народна поезія»<sup>20</sup>. Розкриваючи діалектику традицій і новаторства, він підкреслює, що одне з найважливіших завдань науки полягає в тому, щоб встановити, як на ґрунті дійсності закономірно народжується певне фольклорне явище — твір, сюжет, образ.

Про історизм фольклору, життєву достовірність художнього факту говорив Ю. М. Соколов у дослідженні «Російський билинний епос (проблема соціального генезису)»<sup>21</sup> та в передмові до збірника «Т. Г. Шевченко в народній творчості» (К., 1940). Тут він ще раз підкреслював класовий характер фольклору, піддав критиці концепції «історичної» школи, «наївно-реалістичне ототожнення персонажів образів, картин з справжньою історичною дійсністю».

Велика заслуга Ю. М. Соколова в розробці проблеми виховної ролі народної творчості, яку він пропагує як частину суспільно-культурної діяльності мас. Тому так послідовно він ставить питання про залучення шкільної і студентської молоді до збирання фольклору, про викладання його в середній школі, підготовку навчальних посібників, підручників з фольклору. І сьогодні не втратили свого значення перший підручник «Російський фольклор» (1938 і 1941 років видання), підготовлений Ю. М. Соколовим, упорядковані ним для шкіл збірники «Билини» (1937), «Народна лірика» (1938), «Російська народна пісня» (1938) та створені на початку 30-х років спільно з братом чотири випуски «Російський фольклор» для заочного навчання.

У 1939 році Ю. М. Соколов був обраний академіком АН УРСР і тоді ж очолив Інститут українського фольклору в Києві. Це сприяло зміцненню українсько-російських фольклористичних зв'язків, розвитку радянської фольклористики.

Важливу питому вагу в науковій діяльності вченого в цей час займають теоретичні проблеми фольклористики: розвиток жанрової системи фольклору, традиція і новаторство, закономірності сучасного фольклорного процесу, фольклор і дійсність, поетика фольклору, фольклор і література та ін.

Природно, що у вирішенні деяких з цих питань можна зустріти відгомін застарілих поглядів, сліди характерних для того чи іншого часу захоплень і впливів. У цілому ж праці Ю. М. Соколова витрима-

<sup>18</sup> Тамбовский фольклор.— Тамбов, 1941.— С. 4.

<sup>19</sup> Советское студенчество.— 1936.— № 6.

<sup>20</sup> Правда, 29 груд. 1937 р.

<sup>21</sup> Литературный критик.— 1937, кн. 9.— С. 171—196.

ли іспит часом. Теоретичний потенціал їх з часом стає дедалі вагомішим, методологічна ефективність виступає все чіткіше. Плідність наукового пошуку вченого виявляється в тому, що його шляхом йдуть нові дослідники, відкриваючи нові перспективи в дослідженні творчості народу.

В. А. ЮЗВЕНКО

Київ

## ТИПИ ПЛАНУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО СЕЛЯНСЬКОГО ЖИТЛА УКРАЇНЦІВ ПІВНІЧНОЇ БУКОВИНИ

Зацікавленість вивченням народного житла Буковини з'явилася в кінці XIX ст. Це насамперед праці Г. Купчанка, В. Шухевича, Р. Кайндля та інших<sup>1</sup>. Їхні дослідження, щоправда, стосуються окремих етнографічних регіонів Буковини або ж загальних характеристик цього краю. Проте вони вельми цінні для сучасного науковця, оскільки в тих чи тих матеріалів є чимало фактичного матеріалу.

Певних успіхів у вивченні народного житла буковинців досягла радянська етнографічна наука. Це праці В. П. Самойловича, В. І. Наулка, Т. К. Косміної<sup>2</sup>, колективні монографії «Гуцульщина», «Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст.» та нариси традиційної культури східних слов'ян<sup>3</sup>. Але чимало питань ще залишилося не вирішеними. Це зокрема типологізація українського сільського житла за плануванням.

Житло українців Північної Буковини розвивалося довгим шляхом — від простих куренів, напівземлянкового і землянкового однокамерного до зрубного і каркасного багатокімнатного помешкання. Про це підтверджують археологічні та етнографічні матеріали.

Територія Північної Буковини була населена людьми з давніх часів. Стоянки первісної людини виявлені на території краю у багатьох місцях. Декілька поселень, які відносяться до раннього палеоліту (ашельської епохи), виявлено археологічною експедицією Інституту суспільних наук УРСР (Львів)<sup>4</sup>. Зокрема, у селі Молодове Сокирянського району виявлено житло людини мустьєрської епохи середнього палеоліту. Вважається, що воно наземного типу Молодовської стоянки первісної людини і є найдавнішим житлом людини на території СРСР<sup>5</sup>. Споруджене більш ніж 40 тисяч років тому, помешкання мустьєрців мало вигляд куреня, каркас якого складався з жердин розставлених по колу в нижній частині і конусом зведених до купи у верхній частині. Жердини прикривалися шкурами тварин, які тримали кістки мамонта.

Пізньопалеолітичні житла виявлені археологами на околиці села Бабин Кельменецького району. Це були напівземлянки та курені<sup>6</sup>.

Мезолітичні житла знаходимо в залишках поселення X—VII тисячоліття до н. е. біля села Волоки Глибоцького району. Тут виявлені напівземлянки з глинобитними печами. Це, поселення відноситься до так званої голіградської культури<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Купчанко Г. Наша родина. — Відень, 1897; Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 1. — Львів, 1899; Kaindl R. F. Haus und Hof bei den Huzulen. — Wien, 1896.

<sup>2</sup> Див.: Самойлович В. П. Українське народне житло. — К., 1972; Наулко В. И. Развитие межэтнических связей на Украине. — К., 1975; Косміна Т. В. Сільське житло Поділля. Кінець XIX—XX ст. — К., 1980.

<sup>3</sup> Див.: Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. — К., 1987; Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст. — К., 1987; Етнографія восточных славян. Очерки традиционной культуры. — М., 1987.

<sup>4</sup> Див.: Черниш О. П. Карта палеоліту УРСР // Наукові записки Інституту суспільних наук. — Т. II. — Львів, 1954.

<sup>5</sup> Див.: Ранний и средний палеолит Поднестровья. — М., 1965. — С. 28—103.

<sup>6</sup> Див.: Черныш А. П. Поздний палеолит Среднего Поднестровья // Труды комиссии по изучению четвертичного периода. — М., 1959. — С. 59—115.

<sup>7</sup> Див.: Тимошук Б. О. Зустріч з легендою. — Ужгород, 1974. — С. 23.

Експедицією Чернівецького державного університету (1968—1969 роки) виявлені залишки 5 наземних глинобитних жител біля села Рогатка (околиця Чернівців). Ці житла відносяться до періоду енеоліту і датуються другою половиною IV—III тисячоліттям до н. е. Вони ранньотрипільської та трипільської культур<sup>8</sup>.

Зберігаються в Північній Буковині й сільські житла періоду залізного віку. Найраніше з них, які сягають кінця III століття до н. е., виявлені в селі Магала Новоселицького району. Дійшли до нашого часу залишки глинобитних стін зі слідами дерев'яних деталей. Житло було розрушене внаслідок пожежі. Проте глиняні грузила від ткацького верстата, миски, кам'яна зернотерка та інші знаряддя праці збереглися добре<sup>9</sup>.

У приміській зоні Чернівців на стоянці Гореча I виявлені два житла культури карпатських курганів. Їх нижня частина однокамерного типу була опущена в материк на глибину 0,4 м. Стіни зведені з лози і обмазані глиною. В середині приміщення виявлено дві печі — глинобитну і кам'янку<sup>10</sup>. Однокамерні напівземлянкові будівлі культури карпатських курганів зустрічаються в основному у передгірській зоні Північної Буковини.

Добре простежуються планування і конструктивні способи спорудження жител напівземлянкавого типу та наземних жител з глинобитними печами на стоянці Глибока (III—V ст.). Це однокамерні житла, стіни яких були виплетені з лози і обмазані глиною. В середині жилого приміщення виявлені кам'яні зернотерки, залізна мотика та інші знаряддя праці, які свідчать про землеробське господарство жителів цього краю<sup>11</sup>. Дослідники вважають, що ця культура, можливо, залишена предками літописних хорватів<sup>12</sup>.

На поселенні Гореча II виявлено понад двадцять будівель, які відносяться до перехідного типу жител культур полів поховань і слов'янської. Це поселення виникло як селище культури карпатських курганів і продовжувало існувати в середовищі слав'янської культури празького типу<sup>13</sup>. Археологи розкопали більше десятка напівземлянок з печами-кам'янками і дерев'яними стінами стовпової конструкції. Ці житла, за визначенням археолога Б. О. Тимощука, є типовими для слов'янської культури празького типу<sup>14</sup>.

Такі ж поселення і відповідні їм житла виявлені повсюдно на території Північної Буковини, що є незаперечним доказом автохтонності слов'янського населення з давніх часів на цій території і могутньою зброєю в боротьбі з буржуазними і ревізіоністськими фальсифікаціями цього питання<sup>15</sup>. Період V—IX століть на території Північної Буковини характеризується, отже, будівництвом слов'янського населення напівземлянок з наземними дерев'яними стінами. Він був спільним і для інших регіонів<sup>16</sup>.

Слов'янські напівземлянки за конструкцією дерев'яних стін є перехідними між житлом з плоту I половини I тисячоліття з відповідними будівлями напівземлянкавого типу давньоруського періоду зі стінами стовпової і каркасно-стовпової, а також зрубної конструкцій. Перехідним типом напівземлянкавого житла слов'ян від каркасно-плотових до

<sup>8</sup> Див.: Тимощук Б. О. Твердиня на Пруті.— Ужгород, 1978.— С. 77—78.

<sup>9</sup> Див.: Тимощук Б. Дорогами Предков.— Ужгород, 1968.— С. 12—13.

<sup>10</sup> Див.: Тимощук Б. О. Твердиня на Пруті.— С. 79.

<sup>11</sup> Див.: Тимощук Б. А. Подкарпатские курганы III—V веков нашей эры // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР. Вып. 52.— М., 1953.— С. 54—59.

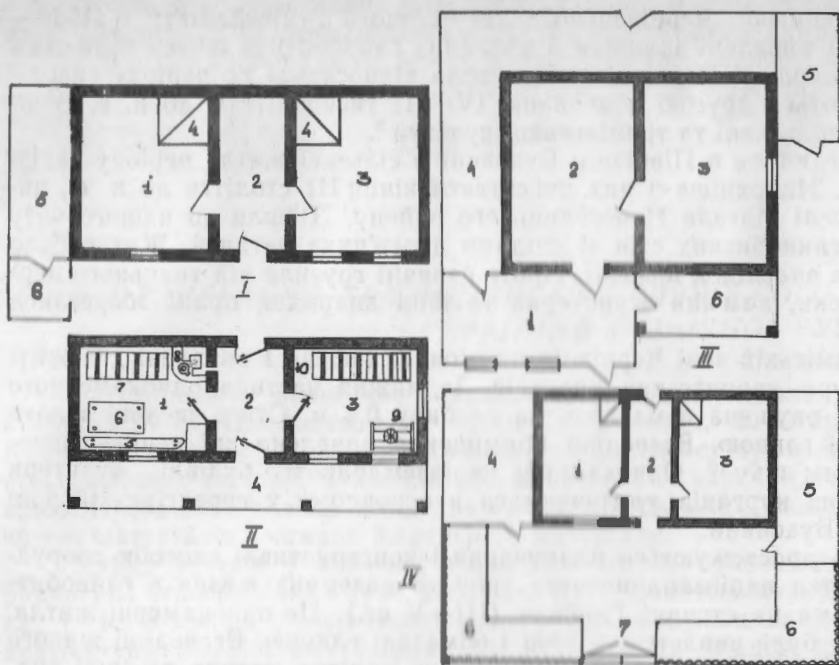
<sup>12</sup> Див.: Смішко М. Ю. Карпатські кургани першої половини I тис. нашої ери.— Київ, 1960.— С. 142—152.

<sup>13</sup> Див.: Тимощук Б. О. Слов'яни Північної Буковини V—IX ст.— Київ, 1976.

<sup>14</sup> Там же.— С. 31—32.

<sup>15</sup> Див.: Nistor I. Problema ucraiana in Lumina istoriei // Codrul Cosminului. Vol. VII—Cernauti.— 1934.

<sup>16</sup> Див.: Мезенцева Г. Г. Канівське поселення полян.— Київ, 1965.— С. 48—49; Федоров Г. В. Славяне Поднепровья (По следам древних культур. Древняя Русь).— М., 1953.— С. 144—145.



План трикамерного житла рівнинної зони XIX ст.: 1. Жила кімната. 2. Піч. 3. Двері. 4. Вікна.  
 II. План двокамерного житла рівнинної і передгірської зон XIX — початку XX ст.: 1. Холодні сіни. 2. Жила кімната. 3. Піч.  
 III. План двокамерного житла гірської зони XIX — початку XX ст.: 1. Холодні сіни. 2. Жила кімната. 3. Кладова. 4. Піч. IV. План трикамерного житла гірської зони Північної Буковини кінця XIX — початку XX ст.: 1. Жила кімната. 2. Сіни. 3. Світла хата. 4. Лава. 5. Стіл осілої кімнати. 6. Ночівля. 7. Піч осілої кімнати. 8. Піч у сінях. 9. Лава світлої хати. 10. Стіл. 11. Ліжко. 12. Галерея.

зрубних стало комбіноване житло-напівземлянка, де нижня частина, опущена в материк, виводилася з дерева зрубом, а верхня залишалася плотовою.

Опис слов'янського житла періоду Київської Русі зустрічається серед творів арабського письменника-мандрівника Ібн-Русте: «... кожний з них викопує в землі щось подібне до підвалу, над яким влаштує дах, подібний до християнської церкви, а зверху насипає товстий шар землі»<sup>17</sup>.

У давньоруський період на території Північної Буковини споруджувалися напівземлянки зі стінами частково зрубною та плотовою конструкції, а також дерев'яні зруби наземні житла однокамерного типу. Так, на території давньоруського поселення Онут (XII століття) виявлено прямокутне в плані підвальне приміщення розміром 2,1 × 1,4 м<sup>18</sup>. Підвал знаходився в центрі наземного зрубного житла. Про поселення Онут згадується в літопису 1213 р. галицько-волинського князя Данила Романовича: «Оттоуда придоша в Онут и идоша в поле. Бывше же гладоу великой...»<sup>19</sup>. За цим літописом відомо, що Данило Романович під час військового походу проходив Онут. Це літописне свідчення є фактично єдиним писемним джерелом про давньоруське село на території буковинського краю.

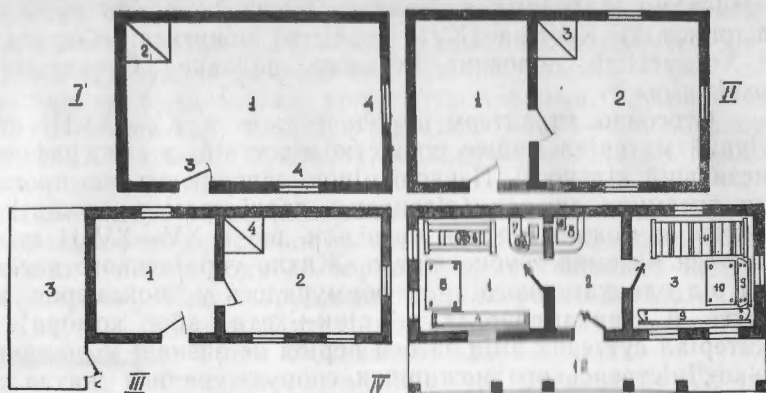
Наземні житла періоду Давньоруської держави в Північній Буковині виявлені в селах Кучурів, Рашків, Василів та ін. Так, в селі Рашків наземні житла з глинобитними печами відносяться до XII—XIII століть<sup>20</sup>. Помешкання влаштувалися зі стелею, яку виготовляли з дерев'яних вальків, обмазаних глиною. Відтак відпадала необхідність утеп-

<sup>17</sup> Див.: Гаркава А. Я. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с половны VII в. до конца X в.).— СПб., 1870.— С. 264.

<sup>18</sup> Див.: Тимощук Б. О. Північна Буковина — земля слов'янська.— С. 71.

<sup>19</sup> Див.: Полное собрание русских летописей.— Т. II.— СПб., 1908.— С. 735.

<sup>20</sup> Див.: Тимощук Б. О. Шипинська земля за археологічними даними // Минуле і сучасне Північної Буковини.— Вип. 2.— Київ, 1973.— С. 24.



- I. План трикамерного житла рієннинної зони XIX ст.: 1. Катчина, 2. Сіни, 3. Світла хата, 4. Печі, Підолшниця, 6. Дроворуб.
- II. План трикамерного житла передвірської зони кінця XIX — початку XX ст.: 1. Катчина, 2. Сіни — хороми, 3. Велика хата, 4. Ганок, 5. Лава, 6. Стіл, 7. Постіль-лежанка, 8. Піч з горном, 9. Скриня, 10. Постіль-лежанка.
- III. План багатокімнатного житла вірської зони кінця XIX ст.: 1. Веранда, 2. Хата, 3. Велика хата, 4. Вічарник, 5. Дроворуб, 6. Ганок.
- IV. План гуцульської гражди кінця XIX ст.: 1. Хата, 2. Сіни, 3. Катчина, 4. Приміщення для великої рогатої худоби, 5. Вічарник, 6. Навіси для господарських потреб, 7. Врата.

лення даху глиною. Замість цього використовували для покриття даху соломі і очерет. Внутрішнє влаштування слов'янських жител Буковинців було простим. В одному з його кутів, переважно у північно-східному, розміщувалася прямокутна піч, викладена з кименя або розчину глини. Основа печі робилася з великого плитняка, а верх з дрібного каміння. Димохід був відсутній, і дим валував по всьому житлу, консервуючи стіни і перекриття<sup>21</sup>.

Напівземлянкові і наземні житла Північної Буковини періоду Давньоруської держави за плануванням, конструкцією стін, даху, печей і характером внутрішнього влаштування майже нічим не відрізнялись від слов'янських типів інших регіонів<sup>22</sup>.

Регулярні набіги і пограбування монголо-татарської орди на землі Південно-Західної Русі змусили населення краю відходити в ліси і гори, залишаючи села пустими. За археологічними даними у Прутсько-Дністровському межиріччі XIV століття населення скоротилось з попередніми роками приблизно на 50%<sup>23</sup>. Це призвело і до занепаду в житловому будівництві. Замість наземних зрубних жител, почали сподружувати землянки і напівземлянки.

Починаючи з другої половини XIV століття, на території Північної Буковини зростає кількість сіл. Вони виникали як за рахунок природного приросту місцевого слов'янсько-українського населення, так і переселенців-волохів — предків молдован та румун. Молдавський історик П. П. Бірня відзначає, що з цього часу відбувається інтенсивний колонізаційний процес переселення східнороманського населення на територію Молдавії<sup>24</sup>, Буковина в цей час була складовою частиною Молдавського князівства. Тому сюди і була направлена хвиля переселенців східнороманського походження. Незважаючи на сильну колонізаційну хвилю волохів, основне населення Буковини і наступний час залишалося слов'янським, формуючись в українську народність, яка за спільністю походження і подібністю цілого ряду складових частин,

<sup>21</sup> Див.: Тимошук Б. О. Слов'янські гради Північної Буковини.— С. 94—95.

<sup>22</sup> Див.: Ляпушкин И. И. Днестровское лесостепное левобережье в эпоху железа // Материалы Института археологии. — М.-Л., 1961.—С. 91; Раппопорт П. А. Картографирование типов древнерусских жилищ // Проблемы картографирования в изыскании и этнографии.— Л., 1974.— С. 221—227.

<sup>23</sup> Див.: Тимошук Б. Північна Буковина — земля слов'янська.— С. 130.

<sup>24</sup> Див.: Бірня П. П. Северо-западный путь заселения территории Молдавии восточно-романским населением // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии АН СССР.— Вып. 105.— 1965.— С. 88—94.

місцевими жителями називалась русинською або руською. Зокрема у літопису М. Костіна (XVII століття) мовиться: «Округи Чернівецький і Хотинський, половина Ясського, половина Сучавського є повністю руськими»<sup>25</sup>.

Стосовно характеру народного житла XV—XVIII сторіч археологічний матеріал майже повністю відсутній, а етнографічний зберігся в незначній кількості. Певною мірою заповнюють цю прогалину матеріали писемних джерел (літописи, дарчі грамоти тощо). На основі їх вивчення можна зробити висновок, що в XV—XVIII ст. й досі розвивається наземне зрубне житло. Житло українського населення Буковини від однокамерного трансформувалось у двокамерне, а у XVIII столітті й трикамерне (хата+сіни+хата або комора). Будівельний матеріал суттєвих змін за цей період не зазнав. У рівнинній зоні Прутсько-Дністровського межиріччя споруджувалися житла на каркасній основі з заповненням стінних площ плотом з пруття, яке обмазували з обох боків глиною і білили. Тут використовували також і каміння. Крили дах соломною або очеретом.)

Житла Прутської рівнини (Кіцманський район) та передгірської зони споруджувалися як в зруб, так і на каркасній основі — плетено-глиняні.

У гірській зоні та прилеглому до Карпат передгір'ї (ряді сіл Вижницького, Сторожинецького й Глибоцького районів) наземні житла будувалися з товстих смерекових колод у зруб з гонтовим або драночним покриттям.

Незважаючи на появу дво- та трикамерних жител, все ж у XVIII столітті більшість хат залишалась однокамерними, нерідко землянковими та напівземлянковими. Напівземлянки, як давній тип житла, зберігались довгий час через їх простоту спорудження, дешевизну будівельних матеріалів і теплостійкість на зимовій порі. Цим насамперед пояснюється й те, що в кінці XIX та на початку XX століть тимчасові житла переселенці у різних місцях Північної Буковини споруджували як напівземлянкові, які дістали назву «бурдеї». Їх будівництво спостерігаємо і серед буковинських емігрантів, котрі виїхали до Канади на початку XX століття.

У XV—XVIII століттях також відбувається розвиток печей-кам'янок і глинобитних. Проста прямокутна піч-кам'янка удосконалюється плитою і горном. Правда гори та димокід з'являються лише в XIX столітті, а до цього переважали відкриті вогнища або курні печі.

Кінець XVIII століття характеризується появою печей у рівнинній та передгірській зонах з відводом диму в сіни через спеціальний отвір — «каглу».

У другій половині XIX і на початку XX ст. на території Північної Буковини однокамерне житло зустрічається рідко, переважно у бідняків. Як тільки з'являлася можливість, до однокамерного житла прибудовувалось ще одне приміщення — сіни, яке служило прикриттям входу в житлову кімнату.

Тип однокамерного житла у плані був подібним до квадрата або прямокутника. Двері знаходилися з фасадного боку, але в окремих випадках були і з торця. Житла однокамерного типу з входом у торцевій стіні планувалися під майбутню прибудову сіней або розширення житла до трьох камер.

У рівнинній зоні Прутсько-Дністровського межиріччя однокамерні житла споруджувалися без фундаменту. Кілки основи стін забивали в утрамбовану глину, заплітали хворостом і обмазували глиною.

У гірській зоні Буковинської Гуцульщини однокамерні житла споруджувалися на невисокому кам'яному фундаменті або без нього. Стіни зводилися з дерева різного діаметру в зруб. Стіни таких жител утеплялися мохом між вальками вінків зрубу. Глиною обмазували велику смугу шириною 15—20 см навколо вікон.

<sup>25</sup> Див.: Costin M. Opere.— Bucuresti, 1958.— P. 233.

До нашого часу однокамерні споруди у всіх зонах краю майже не збереглися. Розвиток житла у Північній Буковині відбувався в основному за рахунок прибудови приміщень у довжину житла. Якщо однокамерне помешкання було майже прямокутної форми, наближеної до квадрата, то наступний тип, який зустрічається у ХІХ — на початку ХХ ст. на території Північної Буковини, — двокамерне житло мало вигляд витягнутого прямокутника.

Особливістю двокамерного житла (хата + сіни) та, що воно виникло не за рахунок поділу чотиристіжки на дві частини, а шляхом прибудови з правого або з лівого боку до торцевої стіни холодного приміщення — сіней («хорім»). При спорудженні двокамерного житла використовувались ті ж самі будівельні матеріали і застосовувались подібні конструктивні прийоми, що й при будівництві однокамерних.

Двокамерні житла найпоширеніші з кінця ХІХ до початку ХХ ст. на всій території Північної Буковини. Жила кімната знаходилася переважно з сонячної сторони будови. Поява трикамерного типу відноситься до кінця ХVІІІ століття. Він має два варіанти: житло з двома кімнатами і сінями посередині та житло з сінями і коморою. Подібне планування зустрічається і в інших регіонах України, а також на території народів-сусідів (румунів, молдаван) етноконтактної зони з українцями Північної Буковини.

При плануванні трикамерного житла варіантом хата + сіни + хата, житлова кімната розташовувалася справа або зліва од сіней, навпроти неї кімната для зберігання домашнього майна і вітальня, яку називали у передгірській та рівнинній зонах «велика хата».

Під кінець ХІХ ст. у багатьох селах передгірської зони почали будувати трикамерні помешкання з двома житловими кімнатами. Друга кімната призначалася для новоствореної сім'ї. На початку ХХ ст. у передгірській та рівнинній зонах з'являються житла з двома входами у сіни (додатковий вхід знаходився на протилежній від основного входу стіні сіні і, як правило, зв'язував світлицю з господарськими спорудами). В горян такий вхід був наявний уже в ХІХ ст. У гірській зоні таке планування характерне і для хат-гражд<sup>26</sup>.

Окремим типом трикамерного житла гірської зони було послідовне розташування житлових кімнат і комори. Проте воно не мало сіней. Такі будівлі виявлені в селах Плоска, Дихтинець Русько-Довгопільського округу Північної Буковини. Всі вони споруджені в кінці ХХ ст.

Багатокамерні помешкання до початку ХХ ст. зустрічалися переважно у Буковинській Гуцульщині. У процесі еволюції трикамерне планування перетворюється на багатокамерне, коли з тильної сторони зводяться господарські приміщення — стайні. Відмінною рисою цього типу було влаштування з фасаду бокових зрубних простінків з невеличкими дашками-навісами, які прикривали входи на ганок, у сіни та комору.

Серед стаціонарних жител гірської зони в кінці ХІХ ст. з'являється багатокамерне з центральним розташування житлових опалюваних приміщень (1—2 кімнати) і розташуванням навколо них з трьох боків, крім фасадного, господарських споруд. Нерідко вхід в таке житло, через тамбурну веранду з лівого боку фасадної стіни. У кінці ХІХ — на початку ХХ ст. у гірській зоні заможні селяни почали споруджувати гражду.

Поруч з наведеними вище типами стаціонарних жител на території Північної Буковини до початку ХХ ст. існували й інші форми — колиби, стайні, застайки, зимарки тощо. Отже планування народного житла населення Північної Буковини до початку ХХ ст., незважаючи на регіональні відмінності, мало чимало спільних рис з будівлями інших регіонів України.

Г. К. КОЖОЛЯНКО

Чернівці

<sup>26</sup> Див.: Шухевич В. Гуцульщина. — Ч. І. — Львів, 1899. — С. 108.



кретно відповісти на питання, що насправді означало «хрещення» Русі для давньоруського мистецтва і як воно позначилося на його історичній долі.

*П'ятий кінь в квадризі.* Приймавши водне хрещення, «Володимир, — оповідає літописець, — поем царицю и попи корсуньськи, с мощами св. Климента и Фифа, ученика его, пойма сьсуды церковныя и иконы на благословенье себе...» і «приде в Киев»<sup>1</sup>. Так здійснила свій офіційний в'їзд в хаші нашої вітчизняної цивілізації візантійська церква. Не надто урочисто, не попереду на білому коні, а в обозі — хоча й великокняжому! — серед слуг та дворової челяді навіть, можна сказати, — в числі військово-шлюбних трофеїв.

Літописець серед іншої поклажі згадує про якісь «две капищи медяны и 4 кони медяны», що їх князь за тогочасним звичаєм прихопив з собою, повертаючись із більш ніж вдалого походу; і в читача виникає враження вичерпної повноти опису обозного майна. Та була у валці невидима і неназвана, що таїлася не лише в різнорідних книгах церковних, а й у душах «попів царициних і корсуньських», що одна християнська реліквія: досвід — на той час уже тисячолітній! — боротьби християнства за свої ідеали.

Які вони були, ці ідеали і цей досвід, в галузі культури, ставлення до мистецтв?

Концентровану відповідь знаходимо у одного з раних богословів — Тертулліана: «Коли диявол ввів у світ фабрикантів статуй, зображень і всякого роду привидів, то сія виразка роду людського одержала тіло та ім'я, запозичені від ідолів. Таким чином, можна вважати джерелом ідолопоклонства будь-яке мистецтво, що виробляє ідола якого б то не було роду. Нема різниці, виходить зображення з рук скульптора, гравера чи швачки, зроблене воно з воску, фарб, каменю, бронзи, срібла чи тканин»<sup>2</sup>.

Як бачимо, позиція гранично ясна. І не менш плутана. Справедливо виступаючи проти «ідолобісся» як шкідливого марновірства, християни помилково, не розуміючи справжньої суті зв'язку між мистецтвами та ідолопоклонством, вважали мистецтво причиною існування ідолопоклонства і тому відкидали мистецтва, «отвращались» від мистецтв. Кляня скульптуру, гудили видовища, особливо цирк і театр, ганили народне музикування, особливо танці, хороводи, наспіви, награти, з недовірою ставилися до живопису.

Можливо, на цьому все і скінчилося? Церква обмежилася зневажливим «отвращением» від небогоугодних мистецтв, їх словесним папуженням? На жаль, це не так.

Ставши на початку IV століття легальною, а невдовзі й офіційною релігією в «світовій» Римській імперії, християнство зразу ж виказало і свої імперські зазіхання на визнання її світовою (кафолічною, католицькою, тобто — вселенською, всесвітньою) і використовувало всі переваги свого панівного становища, всі дозволені і недозволені засоби для досягнення цієї мети — викорінення конкуруючих народних вірувань і пов'язаних з ними культурних комплексів, включаючи мистецтва. Церква влаштувала вселенський погром античної скульптури. Інспірувала руйнацію архітектури, експропріюючи та переобладнуючи під свої святилища найпрестижніші громадські споруди — базиліки, терми тощо, — знищуючи «язичницькі» храми та зводячи на їх місці, з їх же каміння, свої церкви. Вона зразу ж зруйнувала римський цирк, збудувавши на його місці храм св. Петра, під кінець VII ст. заборонила театр і відтоді він завмер у Європі на цілу тисячу літ! Християни повели тотальний наступ проти народної музики з метою викорінення її та пасадження, нав'язування народам своєї, успадкованої від іудаїзму. При цьому, щоб зберегти свій музичний скарб від впливів народного

<sup>1</sup> Повесть временных лет... // Памятники литературы Древней Руси. XI — начало XII века. — М., 1978. — С. 130.

<sup>2</sup> Творения Тертуллиана, христианского писателя в конце II — начале III века. — СПб., 1847. — Ч. I. — С. 118.

мелосу, церква ув'язнила свою музику в монастир, здійснивши при цьому, як водиться, обряд постригання музики в черниці: заборонила інструментальну музику (орган був допущений католиками в храми лише в XIV ст.) і наклала суворі обмеження на вокальну. Та й з живописом стосунки у християн склалися не одразу: знадобилися не тільки сім століть суперечок, але й більш ніж столітня війна, в ході якої було завжди понищено безліч творів і безжально розтерзано чимало творців, перш ніж нарешті були допущені в храми антропоморфні зображення в картинах і водночас — декорація для літургійних лицедійств.

У всеозброєнні досвіду такого-от культурного будівництва в'їжджала візантійська церква тисячу років тому в Київ. Тому можна сказати, що крім згаданих літописцем чотирьох бронзових коней, князь Володимир привів у свій столий град і ще одного «скакуна» — «трянського».

Ввезене на цьому підступному лошакові воїнство Христове, на хоругвах якого незримо пломеніли слова вистереження господнього («Дивись, не вступай в союз з жителями цієї землі, до якої ти вступаєш, щоб вони не зробились сіткою серед вас!» (Исх., 34:12—13)), приступило до здійснення біблійного заповіду: «Да не поклонишися богам их, да не сотвориши по делом их, но ризорением разориши и сокрушением сокрушиши капища их» (Там же, 23:24).

А «сокрушать сокрушением» і «разорять разорением» було що на Русі. І в скульптурі і в архітектурі. Самим уже тільки здійсненням «обряду» первохрещення, драма якого повсюдно розігравалася по суті за одним і тим же сценарієм, при допомозі одних і тих же «виразних» засобів — меча, вогню і вод річкових, — ці давньоруські мистецтва були зразу ж одним махом підрубані під самий корінь. Та так ґрунтовно, що не тільки сьогодні — через тисячу літ, — а й у часи Нестора — за якихось сто літ! — важко вже було встановити достеменну картину, якими ж вони були напередодні «хрещення». Та все ж, копіткою роботою кількох поколінь дослідників уже виявляється можливим уявити картину нехай навіть у дещо загальних, але досить реальних рисах.

*Розтрощення «кумирів».* Хоча про стародавній Київ і не скажеш, як про Афіни, де, за висловом одного античного письменника, статуї було більше, ніж людей, проте пантеон «паганських» божеств, без сумніву, був представлений тут значущо, при тому — на досить високому художньому рівні.

Коли ми читаємо слова літописця про те, що князь Володимир на ознаменування свого торжества над братами-конкурентами в претензіях на київський престол поставив на пагорбі за двором теремним кумирів — статуї богів Перуна, Хороса, Даждьбога, Стрибога, Симаргла, Мокоші, спотворена багатівковим християнським «опоганюванням» язичництва уява малює нам таку собі шеренгу бовдурів — неоконічних, незграбних «істуканів», що бовваніють темними похмурими постаттями на тлі київського неба. Чи так це було насправді?

Літописець, перелічуючи, називає імена «кумирів» (зважимо: він не був ні учасником, ні навіть свідком описуваних подій, відтоді минуло щонайменше 125 років і яких років!). Але ж не за іменами розрізняли «кумирів» ті, хто їм поклонявся. Вони могли розрізняти їх виключно за виглядом, образом. А щоб так, за виглядом, зразу міг впізнаватися той чи інший «бог», повинна була існувати детально розроблена і усталена в часі — можливо, у століттях! — типологія їх зображення, що, в свою чергу, є передумовою високого рівня майстерності в «кумиротворенні». Те, що Перун, сам дерев'яний, мав голову із срібла, а вуса — золоті, свідчить про опанування литва металів; способи розтрощення кумирів (Володимир «повель кумирів испроверщи, овы иссеци, а другия огневи предати», с. 130) — про володіння техніками обробки дерева і каменю. Безсумнівно, мистецтво «кумиротворення» було суто місцевим. Якщо в інших видах, скажімо, декоративно-прикладних, ще можна припустити участь і навіть керівництво з боку майстрів чужоземних, то в даному разі — аж ніяк. Ні мусульмани з Араб-

ського Сходу, ні християни з Візантії, чи навіть із Заходу не могли за суто релігійними мотивами взагалі займатися антропоморфною скульптурою, не те що досягти в цьому мистецтві належних висот майстерності.

Із впровадженням християнства це давньоруське мистецтво не тільки не набуло подальшого розвитку, але й зазнало згодом майже повного занепаду. Гнане й переслідуване, воно відтіснялося на далекі окраїни й скіло у ведмежих кутах. Навіть ще за часів Петра I й пізніше, коли вже була значно обмежена духовна диктатура церкви, остання не припиняє утисків скульптури. Найсвятіший Синод указами 1722, 1767, 1822 рр. знову й знову суворо забороняє доступ статуям до храмів, зневажливо відгукується про народних умільців, які їх «дерзують истесывати сами неотесанные невежды».

Вимушена перерва вітчизняних традицій у цьому, одному з найважливіших видів мистецтва, наслідки якої не можна сказати, щоб уже подолані навіть сьогодні,— цілком на громадянській совісті православної церкви.

*Руйнація капищ.* Щось подібне сталося і з давньоруською храмовою архітектурою. Князь Володимир, як відомо, на виконання уже християнського заповіту «повель рубить церкви и поставляти по месту, идеже стояху кумиры. И постави церковь святого Василья на холме, идеже стояше кумир Перун и прочие»<sup>3</sup>. Саме на місці знищеної давньоруської божниці і була споруджена перша дерев'яна церква за наказом Володимира на честь його християнського патрона.

Що на заповітному київському пагорбі було давньоруське святилище, божниця, словом, храм, тепер не підлягає сумніву<sup>4</sup>. Питання в іншому: яким було це святилище, який вигляд мала ця божниця? Точно сказати цього ніхто не може, та, певно, ніколи вже й не зможе.

Історія релігії і архітектури, особливо їх спільна історія, переконливо свідчить: боги усіх часів і народів завжди «обирали» собі «місцем проживання» найкращі громадські та житлові споруди. Практично скрізь і всюди археологи знаходять поряд з палацами повелителів-царів, князів, деспотів, ханів палати для «верховного» божества: такої ж чи подібної архітектури, часто-густо навіть пишніше оздоблені. Якщо так було у Стародавньому Єгипті і Давній Індії, в стародавніх країнах Далекого і Близького Сходу, Центральної і Середньої Азії, античних Греції і Римі, середньовічній Монголії, то чому мало бути інакше у нас? Якщо пригадати, що Київська Русь у ті часи зовсім не була провінційним закутком, але «ведома и слышима... всеми концы Земли»; коли взяти до уваги, що Київ як столиця однієї з наймогутніших тогочасних держав був і забудований і опоряджений відповідно; коли врахувати, що Київ мав уже столітні міцні стосунки з Візантією, знав кам'яну архітектуру і християнське храмове зодчество, славився у світі своїми пишними князівськими палатами,— то наскільки вірогіднішим видається припущення: на пагорбі за князівським двором теремним, поряд з князівськими хоромами, були свого часу збудовані за велінням Володимира *хороми* кумирські.

Простота, з якою, за свідченням літопису, князь повелів «рубить» і «ставить» християнську церкву на місці «идеже стояше кумир Перун и прочие», свідчить: на Русі було кому «рубить» і «ставить» і «древоделы» знали що і вміли як «рубить» і «ставить». Звичайно, новий храм руські майстри зводили за візантійським архітектурним ордером хрестово-купольної будови, але зводили його з дерева, що передбачає особливу технологію, отже і своєрідну архітектоніку. Звідси й захоплення літописців новими церквами, що, як можна зрозуміти з текстів, зберігали архітектурні традиції споконвічного зодчества. Тому й не зникли остаточно ті «старозаповітні форми суто руських дерев'яних

<sup>3</sup> Повесть временных лет...— С. 132.

<sup>4</sup> Толочко П. П. (Древняя Русь.— К., 1987.— С. 58), прямо вказує, що князь Володимир звелів «поставити храм із скульптурами давньослов'янських божеств»).

споруд, які в дерев'яному зодчестві, за переказами, від покоління до покоління переходили з незапам'ятних часів» (акад. І. Ю. Забелін)<sup>5</sup>. Примучені християнською церквою, відтиснуті її візантійським хресто-во-купольним орденом на задній план, а точніше, загнані в глибину народної свідомості, вони там і дримали до слухного часу, готові пробудитися до життя, тільки-но виникнуть для цього умови.

І таки пробудилися! Показово, що сталося це в кінці XV — на початку XVI ст.— в добу могутнього піднесення національної свідомості народу, який підводився з погорілля й руйнації після нашествия кочівників. У замиській резиденції великих московських князів с. Коломенському виріс архітектурний ансамбль казкової краси: княжі хорони і божий хором (храм). Терем не зберігся: наприкінці XVIII ст. його розібрали, і вистояне віками дерево (липа) пішло на виготовлення моделі грандіозного кремлівського палацу, проєкт якого (на жаль, йому не судилося здійснитися) на замовлення Катерини II створив В. І. Баженов. Але збереглося зображення (датоване 1640 р.) цього чудового палацу. Щодо храму, то йому більш поталанило. За наказом Івана III дерев'яну з шатровим вивершенням церкву Вознесіння, споруджену, за переказом, на ознаменування народни майбутнього Грозного, «одягли» в камінь і вона дожила до наших днів. Колишне с. Коломенське давно вже входить у межі міста, і кожний, хто буває в Москві, може помилуватися цим загальновізнаним шедевром світової архітектури.

Знаменно, що в XVI столітті шатрова архітектура набуває поширення не лише в храмовому, але й цивільному будівництві. Однак невдовзі посилення духовної диктатури церкви знову стає на перешкоді розвитку цього оригінального руського зодчества на користь необмеженого панування запозиченого хресто-во-купольного ордена.

*«Запрещати с великим запрещением».* Починаючи буквально з найперших, усі давньоруські християнські письмові документи сповнені традиційного для церкви осуду видониччя язгалі і дошкульних нападок на місцеві їх різновиди — скоморошеські потіхи, народні ігрища та гуляння, особливо на хороводи, танці та музики. В середині XVI ст. на так званому Стоглавому соборі суворо наказувалося «скоморохом и глумцом перед свадьбою не ходити, а священником бы о том запрещати с великим запрещением». Усі народні музичні інструменти — свірілі, сопілки, дудки, рожки тощо «сопелы бесовы», а також гуслі і органіструми, або мужицькі (малоросійські) ліри, були прокляті і як такі заборонені.

Та цього прокляття і заборони, як в'ясувалося через сто років, виявилось замало. Деякі найбільш благочестиві православні намагалися навіть власноруч «о том запрещати с великим запрещением». Так, протопоп Аввакум — одна з найтрагічніших постатей в історії православної церкви, — будучи ще приходським священиком, незважаючи на хирлявість, у три вирви витурич із села скоморохів, що якомсь забрели сюди, і знавісніло поламав їх «хари», тобто маски, якими вони користувалися під час вистав. За це, щоправда, боярин Шереметьєв, що, певне, полюбляв традиційне народне мистецтво, на скаргу скоморохів мало не втопив запопадливого попа в місцевому ставку<sup>6</sup>.

Церковники розуміли, що власними силами з народною музикою не впоратися: якщо й надалі піде так, як у попередні майже сімсот років, то русичі во віки віків співатимуть не чужі їм — нехай іноді досконаліші за формою — псалми Давидові, а своїх «доморослих» пісень. І тоді вуста митрополита Іосафа вони звернулися по допомогу до царя, молячи його: «Бога ради, государь, вели извести их!»

І побожний самодержець почув молитву руських священиків, що знемагали під тягарем руської народної музики, і звелів «заради бога». 1648 р. було видано височайший указ, який забороняв навіть

<sup>5</sup> Див.: Любимов Л. Искусство Древней Руси: Книга для чтения.— М., 1974.— С. 269.

<sup>6</sup> Див.: Никольский М. М. История русской церкви.— М., 1983.— С. 161.

найневинніші народні розваги на зразок гри «в бабки», а також співи, хороводи, танці. Усі музичні інструменти наказувалося «изломав, сжечь, и бесовские игры прекратить», непокірливих «бить батоги», тих, що не каються, — на заслання.

І почалося систематичне, тепер вже «узаконене» нищення музичних інструментів, що його започаткував ще Михайло Романов. Це за його царювання під час однієї з облав лише в околицях Москви православному пощастило зібрати і «изломав, сжечь» цілих п'ять возів «сопел бесових»<sup>7</sup>.

Цар Олексій Михайлович був прозваний боголюбивими істориками «Тишайшим». Буцімто за свою лагідно-покірливу вдачу. Це прізвисько, однак, у світі сказаного набуває дещо іншого, зловісно-іронічного звучання. Після цього геростратівськи знаменного указу по всьому царству запанувала омріяна православними тиша. Ніби вимерло все на Русі. Лише тріск розбитих «сопел бесовых» та хруст кісток «спійманих на гарячому» піснярів і музикантів... Та ще монотонне гудіння в не дуже-то переповнених церквах священослужителів: «Читали і співали, — відзначав В. О. Ключевський, — різне у два, три голоси або одночасно дячок читав, дяк говорив ектенію, а священник возгласи, так що нічого не можна було розібрати, аби лиш було прочитано і проспівано все, що належить за служебником»<sup>8</sup>. Церковники називали цей літургійний сумбур «многогласием» (не плутати із справжнім гармонійним багатоголоссям, яке вже на той час завдяки генію Палестрини перейшло із народного музикування навіть у католицькі церкви), народ же охрестив його влучно і по-своєму: *катавасія*.

Закономірно може виникнути запитання: в ім'я чого все це робилося? У сфері музики до неймовірного просто і точно роз'яснив ситуацію один із «отцов церкви» — блаженний Августин. Посилаючись на тексти Євангелій, де йдеться про те, що Христос вкупі зі своїми апостолами під час таємної вечері, яка виявилася для нього останньою, виконував нібито в ім'я господа бога, отця свого, біблейні псалми, Августин дійшов дещо дивного як ддя здорового глузду, але цілком логічного для віруючого-християнина висновку: християни мають співати ці і тільки ці псалми. «Не можна заспівати господа нічого більш гідного його, як те, що ми від нього ж і одержали, — розмірковував він. — Тому і не знайдеться більш гідних пісень, як псалми Давида...»<sup>9</sup>.

З наполегливістю, гідною кращого застосування, усіма можливими й неможливими засобами церква прагнула цієї мети протягом двох тисячоліть свого існування. Відтак вітчизняній музичній культурі було завдано серйозної шкоди. Майже два століття знадобилось для того, щоб вона змогла знов підвестись, зібратися з силами і заявити про себе світові творчістю Михайла Глінки і його школи.

«Карти — річ пуста, театр — шкідлива». Неухильно дотримували православні й істинно християнських традицій ставлення церкви до театру, до будь-яких його проявів. Навіть ще згадуваний так званий Стоглавий собор обурюється тим, що «в мирских свадьбах играют глумотворцы и органники, и гусельники, и смехотворцы, и бесовские песни поют», і постановляє, «чтобы православные христиане на такие беснования не сходились и чтобы проклятое еллинское беснование впредь было попрано до конца».

Викорінити «до кінця» ці, зовсім не еллінські, а справжнісінькі наші «біснування» православним за тисячу років так і не вдалося. Але «попрали» ґрунтовно. І хоч різноманітні давньоруські народні свята, звичаї, обряди частково все-таки збереглися — почасти редуковані в дитячі та молодіжні ігри й забави, почасти — асимільовані, «абсорбовані» церквою як нібито свої, вже християнські (Купала, напри-

<sup>7</sup> Див.: Василевский И. М. Романовы: Портреты и характеристики. — М., Петроград, 1923. — С. 51.

<sup>8</sup> Ключевский В. О. Курс русской истории в 8 т. — М., 1957, Т. 3. — С. 302.

<sup>9</sup> Цит. за: Науман Э. Всеобщая иллюстрированная история музыки в 3-х т. — Изд. Щепанского, 1897. — Т. 1. — С. 174.

клад),— але піднятися у своєму історичному розвитку до перетворення в професіональне самотутнє театральне мистецтво (як це сталося свого часу саме з «проклятими еллінськими» фаллічними піснями та дифірамами на честь Діоніса — «вакханаліями») наші вітчизняні так і не змогли. Відсутність природного історичного процесу виникнення самотутнього національного театру на «хрещених» землях слов'ян — та й не тільки слов'ян! — на релігійній совісті християнських церков, зокрема православної.

І те, що православна церква не завадила свого часу імпортуванню відроджуваного в Європі театру (1672 р. Олексій Романов з приводу народження Петра після 12-річних вагань видав указ: «учинить комедію» на італійський манер) — слабка вітха для нас, і зовсім не виправдання для церкви: вона просто була вже в незмозі противитися бажанню, але не народу, а царя і його оточення. Навіть у ці й пізніші часи принципове ставлення церкви до «богопротивної прелести» не змінилось аніскільки. «Карти — річ пуста, театр — шкідлива». Цей афоризм, що належить Феофану Прокоповичу, став ніби девізом православного духовенства у боротьбі проти театрального мистецтва. Церква домоглася встановлення у ХІХ ст. подвійної — окремо на текст і виставу — цензури і не допустила до рампи величезну кількість творів, у тому числі справжніх шедеврів світової і вітчизняної сценічної літератури, серед них Л. Толстого, О. Толстого, Ф. Шіллера, Максима Горького і багатьох інших.

«Неподобство», або живопис не за подобою. Дивно склалась історична доля й живопису на нашому терені. У нас покищо нема достатніх даних, щоб судити про рівень і характер образотворчого мистецтва в дохристиянську добу. З повною вірогідністю можна твердити лише про те, що воно було. На користь такого припущення — і незаперечні факти розвитку декоративно-прикладного мистецтва з уживанням емалей, і прями літописні свідчення про фарбування будівель (не кажучи вже про золотoverхі тереми) і посередні — в «Слові о полку Ігоревім» образ якоїсь Диви-обиди з крильми — скоріше живописний, ніж скульптурний. Та яким би не був стан давньоруського образотворчого мистецтва (живопису, графіки), могутня, добре продумана в цілому і ретельно розроблена в усіх деталях художня система розпису візантійських храмів (класичний її зразок — в Софії Київській) підпорядкувала його церкві і на віки визначила характер розвитку.

Власне, це був такий ж мірою розвиток, як і застій. Вперше на це звернув увагу Й. В. Гете. Побачивши 1814 р. експоновані у Веймарі ікони російського письма, він був так уражений, що знайшов за потрібне написати спеціального листа до Петербурга. «Для шанувальників мистецтва, — писав 65-річний філософ, поет і міністр культури Веймарського двору на ім'я овдової імператриці «Всея Русі» і герцогині Саксен-Веймарської, — дуже повчально було б довідатись, як аж до наших днів ціла галузь мистецтва, що з найдавніших часів перейшла з Візантії, зберігається незмінною завдяки постійній спадкоємності»<sup>10</sup>.

У Росії тоді вже існував добре відлагоджений запроваджений Петром І бюрократичний механізм. Записку «высочайше» надіслали для розгляду по суті міністру внутрішніх справ Козодовлеву, той — губернатору Володимирської губернії (гадали, що ікони — суздальські) і «батькові» вітчизняної історії М. М. Карамзину. Губернатор, як належить, провівши дізнання за всіма правилами, відповів, що так, мовляв, і так, в Суздалі ікон не пишуть, а промишляють цим рукопислом богомази сіл Палеха, Холая і Мстери. Навчений непростим досвідом вітчизняної історії, Карамзін відповів на запит ухильно. Повідомивши, що «грецькі іконописці були вчителями наших, із яких ми знаємо св. Алімпія Печерського», ніби вибачаючись, зауважив: «відповідаю коротко, аби не сказати нічого зайвого» й додав: «У матеріалах нашої історії не находжу ніяких подальших пояснень щодо цього». І знову,

<sup>10</sup> Цит. за: Любимов Л. Искусство Древней Руси.— С. 153.

ніби в чомусь виправдовуючись, відсилає адресата до Академії художеств: «оскільки я не втручаюся у вченість мистецтв»<sup>11</sup>.

Залишається неясним, хто, що і як написав (і чи написав взагалі!) П. В. Гете. У всякому разі дати гідну відповідь тому, «хто звертався до російських властей і вчених з марними запитаннями», на початку цього століття взявся П. Муратов. Відзначивши, що «в перші моменти свого існування російський живопис був простою гілкою візантійського»<sup>12</sup>, і що таким він залишався по суті і впродовж усього періоду до шестнадцяти татаро-монголів<sup>13</sup> і навіть тривалий час опісля, дослідник виявляв, що тільки починаючи з наступного за падінням Константинополя століття (тобто з XIV) до свого занепаду наприкінці XVII ст. візантійський живопис, нарешті, став на руському ґрунті справді національно-русським. На підтвердження цієї тези П. Муратов навів історично неспростовний факт вияву національної самобутності цього живопису — створення «нового художнього цілого, що називається іконостасом руського Храму»<sup>14</sup>.

Це, справді, слушне міркування, як би не ставився хтось по суті до церковного візантійсько-російського іконопису. Сам П. Муратов, слід відзначити, ставився з неабияким пієтизмом: «Російський живопис XIV—XVI ст. ст. зберіг єдиним способом великі традиції візантійського мистецтва. Через нього візантійський живопис виступає вперше, нарешті, у всій своїй істинній величі. Завдяки усамітненню від Європи, Давня Русь, утримала таємницю мистецтва, про яке Захід давно встиг забути, — таємницю живопису, в основу якого лягли погляди і стилістичні прийоми, що не зустрічаються в живопису Європейського відродження»<sup>15</sup>.

Навіть погодившись з основним змістом цього судження, не поділяючи, ясна річ, пафосу з приводу прикрого національного усамітнення і не підносячи до величини всесвітньоісторичного подвигу вимушений консерватизм, не можна не помітити: відповіді на запитання Й. В. Гете тут нема. П. Муратов доводить спадкоємність православного церковного живопису від візантійського. Але Гете, як видно з його листа, і сам розумів і бачив цю спадкоємність: його цікавило, як саме, тобто завдяки чому, витримана така сувора спадкоємність.

Якщо ми не знаходимо відповіді на ці запитання на шляхах дослідження безперервної спадкоємності, то, може, виявимо їх там, де «рвалась» ця спадкоємність, цей «зв'язок часів»? Тоді треба буде пригадати про існування так званих «оригіналів» («подлинники»), які видавались (і сприймались) за «образи», «подобия» справжніх ніби ликів і про обов'язковість наслідування цих «подоб»; слід би було пригадати й про порушення цієї вже майже півторатисячолітньої традиції при Іванові Грозному (за його наполяганням церковний собор вперше «дозволив» зображення на іконах «лиц не святих», тобто письмо не за подобою). Тоді слід взяти до уваги неспіливі спроби Симона Ушакова (якого П. Муратов назвав «злим генієм російського живопису») відійти від письма за подобою також і стилістично. Потім мусимо згадати прокляття Аввакума на адресу «неподобного письма изуграфов» і цілком уже в дусі «іконоборчества» розтрощення «неподобних» ікон патріархом Никоном. Можливо, тоді дійдемо висновку, як вдавалося тримати протягом кількох століть незмінною цілу галузь мистецтва, що з найдавніших часів перейшла до нас із Візантії: завдяки тотальній духовній диктатурі церкви.

Нав'язане русичам, це, спочатку не тільки незнайоме, але й чуже їм суто релігійне мистецтво, завдяки тому, що впродовж багатьох століть супроводжувало їх щоденно від народження до смерті, з покоління

<sup>11</sup> Муратов П. Русская живопись до середины 17 века // История русского искусства под редакцией И. Грабаря.— Т. 6. Живопись.— С. 5.

<sup>12</sup> Там же.— С. 61.

<sup>13</sup> Там же.— С. 105.

<sup>14</sup> Там же.— С. 210.

<sup>15</sup> Там же.— С. 92.

ня у покоління, врешті решт, в силу відомого процесу естетизації (простіше: звички, що стає традицією) стало для наших предків ніби вже й своїм, рідним, тобто національним. Подібним же чином, шляхом постійного і насильницького «переприщеплення» на живій тканині народної музичної культури, церкві вдалося в основному, — хоч і не без компромісів! — зберегти свою музичну спадщину. Як і хрестово-купольний візантійський архітектурний ордер.

Усьому цьому можна було б тільки радіти, навіть пишатися — якби можна було не пам'ятати, хто і яку ціну за це заплатив!

Завдяки фанатичному прагненню церкви зберегти і нав'язати свою греко-римсько-іудейську спадщину спонтанні сили християнізованих народів не тільки не отримували належного вільного розвитку, але глушилися і придушувалися, оскільки не могли бути знищеними. І тому уже в нові, не такі вже далекі часи Петровської Русі, коли з усією очевидністю виявилася недостатність того візантійського багажу, нашому народові, як і в достопам'ятні дні християнізації, знову й знову доводилося позичатись: імпортувати мистецтва — і скульптуру, і живопис, і театр, і архітектуру, й музику.

Та найгірший, мабуть, серед наслідків тисячолітнього опікування церкви вітчизняною культурою — підірване духовне здоров'я народу. При гіпертрофованій «національно-релігійній зарозумілості» (В. О. Ключевський) і майже патологічній ксенофобії глибоко проникла беззахисність перед усім закордонним. Свого роду синдром не просто набутого, а навмисне прищепленого імунodefіциту в галузі художньої культури: слабка резистентність, майже беззахисність перед будь-якою модою чи й навіть пошестю від пресловутого барокко до «*heavy metal*» «*Rok'a*» («хеві метал рока»)...

Звісно, християнство, порівняно з дохристиянськими народними релігійними віруваннями було свого часу прогресом. Та за свої «язичницькі» гріхи вітчизняна культура принесла на олтар християнських великі, невиправдано великі спокули жертви.

С. Д. БЕЗКЛУБЕНКО

Київ

## • УЯВЛЕННЯ ПРО ДУХОВНУ СУТНІСТЬ ЛЮДИНИ В КОНТЕКСТІ ПОХОВАЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Дослідження поховальної обрядовості неодмінно повертає в русло вирішення таких ключових питань, як співвідношення і взаємозв'язок матеріальної та духовних субстанцій людини, їх кількості та форм посмертного існування.

Джерелом для вивчення цих проблем служать етнографічні матеріали, що містять інформацію про особливості поховального процесу. Вони продиктовані соціальним статусом покійного та демонологічними уявленнями, що побутували в народній свідомості.

На жаль, нерідко народну традицію підмінюють поняттям язичництва. А саме вона в останні століття є явищем синкретичним; це синтез язичницького та християнського світоглядів на рівні масової свідомості народу. Відтак виникає необхідність поряд з використанням етнографічних матеріалів звертатися і до аналізу богословської концепції «душі», її посмертного існування, яка, без сумніву, певною мірою була засвоєна нашими пращурами і, пройшовши своєрідний процес «адаптації» на язичницькому ґрунті, створила специфічну картину народного світосприймання. Роботи теоретиків-богословів становлять ще й ту цінність, що розробляючи свою власну світоглядну теорію, святі отці та вчителі церкви аналізували на високому філософському рівні релігійні надбання як слов'янства, так й інших народів.

Уявлення про множину «душ» побутувало в багатьох народів світу і знайшло відповідне відображення в науковій літературі<sup>1</sup>.

Припущення про аналогічні уявлення у свідомості наших прашурів висловлювалося ще на початку нинішнього століття. Так, П. Іванов писав, що селяни вірять у те, що людина має щонайменше три «душі», одна з яких зі смертю людини повертає до свого першоджерела, друга йде з тілом у могилу, а третя залишається на землі як дух — покровитель нащадків»<sup>2</sup>.

Проблема кількості духовних субстанцій, їх співвідношення та взаємозв'язку стала предметом спеціальних досліджень порівняно недавно. Н. М. Велецька, наголошуючи на різниці між християнськими та народними віруваннями про «душу» та «дух», висловила думку про можливість існування уявлень про множину «душ» у слов'ян, як і в народів Півночі<sup>3</sup>. Гіпотеза дістала підтримку в праці М. В. Поповича, який зокрема, відзначав, що «... в слов'янському язичництві не було «дино» уявлення про духовну субстанцію людини на противагу її тілесній субстанції. Ідея духовної субстанції підмінена в ньому сукупністю різноманітних уявлень про сутність людини...»<sup>4</sup>.

Очевидно, є сенс у тому, що на певних етапах існування слов'янської спільності функціонувало уявлення про декілька «душ» людини. Рудимент цього — свідчення про те, що «душами» людини є слід, тінь, доля. Але таких матеріалів надто мало, натомість у розпорядженні дослідників велика кількість джерел, які дозволяють висловити думку про те, що напередодні введення християнства в середовищі східнослов'янського люду існувала релігійно-міфологічна система, згідно якої людина, крім тілесної субстанції, мала ще дві духовні: «душу» та «дух». Перша, як частина світового першоджерела, і друга — специфічно-органічна енергія, що робить людину живою істотою.

Християнство теоретично спростило язичницькі вірування, звівши їх до одного «знаменника» — «душі», визнавши цим самим дуалізм людини, а не духовних субстанцій. Але народною практикою продовжувало керувати язичницьке уявлення про «душу» та «дух». Прикладом може служити поховальне-поминальна обрядовість.

Усі дії, що виконуються в процесі поховання померлого за своєю спрямованістю поділяються на 1) забезпечення успішного переходу «душі» покійного в світ предків; 2) захист себе, своїх рідних, господарства від шкідливого впливу «духу» мерця.

Нормальна смерть означає відторгнення од тіла як «душі», так і «духу». Але для «духу» таке розлучення не є законом: при певних умовах «дух» померлого «повертається» і «входить» у тіло. Тому звичай забороняє залишати мерця одного, бо «слихий дух увійде в нього (небіжчика) і буде турбувати людей»<sup>5</sup>. Інакше кажучи, такий небіжчик стане вампіром.

Посмертне існування «душі» в контексті язичницького світосприймання передбачало декілька моментів: участь у ланцюзі перевтілень чи досягнення світу богів, як логічного завершення ряду метаморфоз<sup>6</sup>;

<sup>1</sup> Див.: Дьяконова В. П. Погребальный обряд тувинцев как историко-этнографический источник.— М., 1978; Баскаков Н. А. Душа в древних верованиях тюрков Алтая // Сов. этнография, 1973, № 5; Абрамзон С. М. Киргизы и их этногенетические и культурные связи.— Л., 1971; Алексеев Н. А. Ранние формы религии тюркоязычных народов.— Новосибирск, 1980; Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов.— М., 1978; Попович М. В. Мироззрение древних славян.— К., 1985.

<sup>2</sup> Иванов П. В. Очерк воззрений крестьянского населения Купянского уезда на душу и на загробную жизнь // Сб. Харьковского историко-филологического общества (далі — ХИФО), 1909.— Т. 18.— С. 246.

<sup>3</sup> Див.: Велецкая Н. М. Языческая символика славянских архаических ритуалов.— С. 19.

<sup>4</sup> Попович М. В. Мироззрение древних славян.— С. 70.

<sup>5</sup> Милануж Д. Магічні елементи в похоронному обряді на Звенигородщині. 1925 // Фонди ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР. Ф. 1—4.— № 203.— С. 32.

<sup>6</sup> Див.: Чмихов Н. А., Довженко Н. Д. О древнейшем индоиранском компоненте в сложении скифской монументальной скульптуры // Древнейшие скотоводы степей Юга Украины.— К., 1987.— С. 136.

повернення до свого першоджерела (Космос, Дерево, Життя) чи продовження життя подібного до земного в «іншому» світі. Кожен з цих моментів очевидно був стадіальним явищем у розвитку релігійної системи східнослов'янської людності і потребує спеціальних досліджень.

Християнське вчення про «душу» пройшло складний шлях. У процесі розробки початкові поняття, формулювання зазнали серйозних змін, хоч сама концепція залишалася незмінною і зводиться до наступного: «Вона (людина—С. У.) складається з двох частин: із тіла та душі. По душі вона є образ Божий. Бог є найчистіший Дух, що не має ніякого тіла, і душа наша — дух нематеріальний»<sup>7</sup>. Не вдаючись до детальної історіографічної богословської теорії «душі», все ж варто зупинитися на тій різниці у визначенні «душі», яка сформувалася протягом другого тисячоліття існування християнства. Християнський філософ Іустин уявляв «душу» як окрему від тіла, самостійну і «вищу його сутність, наділену вищим розумом». Священномученик Іринеї розкривав поняття про «душу» людини, як людиноподібну частину її, «субстанцію, наділену життям». Св. Антоній Великий стверджував, що «душа» є «божественне, безсмертне дихання Боже, сполучене з тілом»<sup>8</sup>.

За св. Кирилом Іерусалимським «душа» є «безсмертна і є велика істота жива та нетлінна». А св. Григорій Богослов уявляв «душу» як «образ і дихання Великого Бога». Св. Іоанн Златоуст писав: «В людині душа є сутність якась безтілеса, і безсмертна», «сутність, що має спорідненість з небесним»<sup>9</sup>.

Варто зупинитися і на повчанні св. Іоана Дамаскіна: «Душа є сутність жива, проста і безтілеса, тілесними очима по своїй природі невидима, безсмертна, словесно-розумна, діюча через посередництво органічного тіла, і повідомляюча йому життя, зростання почуття і силу народження [...], сутність вільна, наділена адатністю хотіти і діяти; змінюється на волі»<sup>10</sup>.

Ми навели слова християнських святих, що заклали теоретичний «фундамент» християнства. Але визначний богословський теоретик початку нашого століття Павло Флоренський відійшов од такого спрощеного абстрактного розуміння «душі». Роздумуючи над поняттям гріха, про «душу» він відзначає: «Душа (яка чинить гріх — С. У.) втрачає свою субстанційну єдність, втрачає своє усвідомлення творчої природи, губиться в хаотичній круговерті своїх же станів, перестає бути субстанцією їх»<sup>11</sup>.

Народне уявлення позбавлене таких чітких характеристик «душі». З християнською теорією воно узгоджується в багатьох моментах (безтілесність, безсмертність, невидимість), зберігаючи при цьому значні язичницькі анахронізми. Згідно з християнською концепцією смерть відбувається тоді, коли Бог вимагає душу на суд. Живі позбавлені можливості впливати на процес відходу «душі», бо молитва «от ирея глаголемая есть только просительная, а не разрешительная»<sup>12</sup>. Для народної традиції така категоричність не характерна. Навпаки, при тяжкому та довгому конанню живі намагалися полегшити смерть близької людини. Для цього помираючого знімали з подушки і клали на соломку, кожух чи просто на землю; іноді свердлили черинь на печі<sup>13</sup>. При смерті людини «відьми» зривали волок або ж спалювали заслін-

<sup>7</sup> *Немеровский Иоанн. Вечная жизнь или последняя участь.*— К., 1889.— С. 1.

<sup>8</sup> *Систематический сводъ учения Св. Отцев Церкви о душе человеческой / Сост. Стефанъ Кашменский.*— Вятка, 1860.— С. 39.

<sup>9</sup> *Там же.*— С. 40, 41.

<sup>10</sup> *Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры.*— М., 1844.— С. 92.

<sup>11</sup> *Флоренский П. Столп и утверждение истины.*— М., 1912.— С. 166.

<sup>12</sup> *Булгаков С. В. Настольная книга для священно-церковно-служителей.*— К., 1913.— С. 1288.

<sup>13</sup> *Див.: Бойко Н. Про похорони на Житомирщині // Фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Ф. 1—3.— № 351.— С. 14 зв.; Милорадович В. Народные обряды и песни Лубенского уезда // ХИФО, 1897.— Т. X.— С. 166.*

ку<sup>14</sup>. В інших випадках помираючому можна допомогти церковними дивонами. «До того часу поки задзвонять, душа остає на сім світі між людьми: скоро задзвонять, душа опускає сей світ...». Дзвонили по «душі» тричі: «рано, в полудне, і вечером»<sup>15</sup>.

Церковне подзвіння, очевидно, можна вважати трансформованим язичницьким звичаєм обволання (оголошення) смерті, який ще практикувався наприкінці XVI — поч. XVII століть при насильницькій смерті<sup>16</sup>. У Карпатах оповіщали смерть як церковним дзвоном, так і трембітами.

Полегшити перехід «душі» можна було за допомогою «страсної» свічки, «громниці». «Умираючому дають у руки засвічену «грівницю», себто свічку, що посвячують на цілій Лемківщині на Стритене. Свічку дають лише тому, хто тяжко вмирає, щоби скорше помер і не мучився»<sup>17</sup>. Вогонь свічки є «той ясний шлях, яким блукає душа»<sup>18</sup>. Уявлення це можна вважати рудиментом архаїчного язичницького звичаю гілоспалення — знищення тілесної форми дасть можливість душі через посередництво вогню дістатися царства мертвих і позбавить необхідності чи бажання повертатися до місця свого попереднього існування<sup>19</sup>. Християнська церква також використовує свічки та світильники, які в даному випадкові нагадують про перехід померлого «від темного житла до світла істинного».

Віруючі люди вважали, що за вмерлим не вільно плакати, бо умираючий буде дуже мучитись, крик може налякати «душу», яка розлучається з тілом і це принесе нові муки, викличе агонію у вмираючого<sup>20</sup>.

Якщо за християнським вченням існування людини переноситься лише на «душу» (після смерті), то, згідно народних вірувань, людина продовжує жити ще й через субстанцію «духа». «Чоловік, як дух, жие далі таким самим життям, як на сім світі»<sup>21</sup>. Відтак «дух» померлих є предметом глибокої шани і страху. «Духи» поділяються на «добрих» і «злих».

«Добрі» духи померлих предків, це такі, які і після смерті турбуються про живих родичів. Загальновідомі приклади: мати прилітає колисати своє немовля, батько допомагає своїм дітям порадами, чоловік приходять розрадити дружину тощо.

Звичайним місцем перебування «духів» є могила. Але вони володіють здатністю легко залишати її. «Духи» можуть перебувати також і під порогом. Тому в народі існує поняття його недоторканності. Наприклад, дівчину, що вийшла заміж і вперше підійшла до чоловікової хати, мусять перенести через поріг, бо «духи» можуть нашкодити молодій сім'ї. І навпаки, якщо хтось помирає в родині, то при винесенні небіжчика з хати «торкають деревищем тричі до порога», мовби він прощається з охоронцями домашнього вогнища<sup>22</sup>.

<sup>14</sup> Там же; Милорадович В. Украинская ведьма // Киев. Старина, 1901.— № 72.— С. 231.

<sup>15</sup> Гнатюк В. Похоронні звичаї та обряди // Етногр. збірник.— 1912.— Т. 31—32.— С. 204.

<sup>16</sup> Див.: Матеріали Владимирського гродського суду. 1591 // ЦДІА УРСР у Києві.— Ф. 28, оп. 1, спр. 24.— С. 15 зв.; Матеріали Житомирського гродського суду. 1605 // Там же: Ф. 11, оп. 1, спр. 4.— С. 22 зв.; Матеріали Житомирського гродського суду. 1635 // Там же: Ф. 11, оп. 1, спр. 2.— С. 286, 287.

<sup>17</sup> Гнатюк В. Похоронні звичаї та обряди.— С. 204.

<sup>18</sup> Маламуж Д. Магічні елементи в похоронному обряді на Звенигородщині.— С. 2.

<sup>19</sup> Милославский П. Древнее языческое учение о странствованиях и переселении душ и следы его в первые века христианства.— Казань. 1873.— С. 37.

<sup>20</sup> Див.: Гнатюк В. Похоронні звичаї та обряди.— С. 204; Беньковский И. Смерть, погребение и загробная жизнь по понятиям и верованиям народа // Киев. старина. 1896.— № 54.— С. 239; Милорадович В. Народные обряды и песни Лубенского уезда.— С. 165.

<sup>21</sup> Гнатюк В. Останки передхристиянського світогляду наших предків (огляд) // Записки Наук. Тов. ім. Т. Г. Шевченка.— Нью-Йорк, 1981.— С. 230.

<sup>22</sup> Див.: Шухевич В. Гуцульщина // Мат. до українсько-руської домонології.— Львів, 1912.— Т. 5.— С. 248; Дмитрук Н. Про похоронні звичаї записані на Житомирщині та в ін. місцевостях. 1924 // Архів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР.— Ф. 1—3.— № 351.— С. 6; Матеріали Волинського церковно-археологічного товари-

Місцем перебування «духів» можуть бути також різні надмогильні споруди. На Київщині (с. Погреби Броварського р-ну) ще в 60-х роках на цвинтарі можна було бачити мініатюрні хатки на могилах, в яких на свята горіли свічки. Здебільшого «добрі духи» перебувають у могилах, залишаючи їх лише в певні дні. В цей час родичі покійного мусять влаштувати поминальні трапези на їх честь, так звані проводи. «Проводи бувають в суботу святої сідьмиці, поминальниці в Дмитрову і Михайлівську суботу, а також по суботах Великого Посту (окрім страсного тижня), в сороковий і річний день по смерті родича». Проводи носять сліди язичницьких тризн: «Селяни, взявши з собою істинні припаси, ідуть на цвинтар, де кожен розміщується на могилі родича. Коли священник закінчить панихиду на відомій могилі, то тут починається трапеза, причому кожен намагається не проминути спробувати спиртних напоїв. При таких обставинах іноді піднімається голосний говір, галас невідповідний святості місця...»<sup>23</sup>.

«Злі духи — це «духи» «нечистих» покійників. До них крім тих, хто помер насильницькою смертю, належать «страшні грішники». Тому і «дух», що оживляє їх, керує їхніми вчинками, не хто інший, як злий дух»<sup>24</sup>. Грішники — це самогубці: ті, хто втопився, повісився, вмер від горілки, відьми, відьмачі, знахарі, знахарки, чарівниці, чарівники, вовкулаки<sup>25</sup>. Їхня смерть була наслідком контактів з «нечистою силою», яка продовжувала ними керувати і після смерті. Тому вони можуть кричати, плакати, кликати, чим навівають острах на живих. Якщо «злий» дух не залишав тіла мерця, то останній ставав вампіром. Цікаво, що образ максимально наближений до уявлення про вампіра в народній уяві є і в Євангелії: «І коли з човна він (Ісус Христос — С. У.) вийшов, відразу перестрів його чоловік з гробу, що мав у собі нечистого духа. Він перебував у гробах, і ніхто навіть ланцюгами не міг його зв'язати; раз-у-раз його зв'язували кайданами та ланцюгами, але він розривав ланцюги і трощив кайдани, і ніхто не міг його угодити. Днями й ночами, завжди перебував він по гробах та горах, кричав і товк себе камінням»<sup>26</sup>.

Під час поховання люди вдавалися до різних магичних дій та створення штучних перепон, які повинні були завдати виходу «духу» покійного чи самого небіжчика з могили. Проти них використовували осиковий кілок, який вбивали в груди, кололи тіло шилом, посипали очі чи могилу маком, завалювали камінням або сміттям<sup>27</sup>.

Для вшанування «нечистих» покійних існували також окремі дні: «Навський Великдень, Русальський Великдень і Купала». Особливо широкого розповсюдження набув Русальський Великдень. «У суботу перед Трійцею поминають русалок, бо існує повір'я, що на Русальчин Великдень, в зелений четвер всі русалки виходять з води і намагаються зловити тих із батьків, які не поминали їх у суботу. Впіймавши, лоскотуть і при цьому говорять: «За те тебе лоскотали, що мене не поминали»<sup>28</sup>.

Важливого значення набуває інтерпретація тих етнографічних матеріалів, які засвідчують духовну субстанцію людини у видимих образах. У народі її здебільшого називають «душею», і лише іноді «духом». Вона уявляється в образі бджоли, мухи чи людини. Якщо біля тіла померлого літає муха, то вбивати її, за повір'ям, не можна, бо

ства // ЦДІА УРСР у Києві. Ф. 220, оп. 1, спр. 12.— С. 16; Там же.— Спр. 32.— С. 19; Там же.— Спр. 61.— С. 17.

<sup>23</sup> Матеріали Волинського церковно-археологічного товариства.— Спр. 9.— С. 27; Спр. 79.— С. 30.

<sup>24</sup> Иванов П. В. Очерк воззрений крестьянского населения Купянского уезда на душу...— С. 247.

<sup>25</sup> Див.: Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. Вып. 1. Умершие неестественной смертью и русалки. Пг. 1916.— С. 1—2.

<sup>26</sup> Євангелія Г. Н. І. Христа від Марка. 5.2.—5.

<sup>27</sup> Див.: Беньковский И. Смерть, погребение и загробная жизнь...— С. 253; Маламуж Д. Магічні елементи в похоронному обряді на Звенигородщині.— С. 29.

<sup>28</sup> Иванов П. В. Народные рассказы о домовых, леших, водяных и русалках // Сб. ХИФО. 1893.— Т. 5.— Вып. 1.— С. 69.

вона може бути його душею. Як відзначає один з дослідників, з «останнім подихом душа залишає тіло як скинуту сорочку. Душа виходить з розкритого рота у вигляді пари чи димку..., іноді димчатої стрічки; іноді видніється легке окреслення метелика... Іноді душа вилітає до порогу у вигляді мухи»<sup>29</sup>.

Природа цієї «душі» зумовлює й інші ритуали. «Біля померлого на вікні або полиці (більше на вікні) кладуть цілушку хліба, грудочку солі, склянку води і все це ставлять для того, що душа в хаті живе три дні і цим вона повинна живитись»<sup>30</sup>. У деяких місцевостях їжу «для душі» ставлять протягом дев'яти чи сорока днів. Щоб перевірити, чи приходила «душа» вночі, посипають під вікном попелом або ж на столі та вікні борошном. Аналогічну мету, тобто забезпечення «духу» померлого «їжею», має звичай нести сніданок у наступний день після похорону на цвинтар.

Навіть при поверховому ознайомленні з наведеними вище матеріалами постає ряд питань: яка ж саме з духовних субстанцій мала здатність уособлювати образи матеріального світу, для кого призначалися вода та їжа на вікні чи на могилі? Вичерпно відповісти можна лише при ґрунтовному вивченні проблеми душепереселень у системі слов'янського світогляду.

Специфіка даної роботи дозволяє зробити припущення, що видимих форм міг набирати «дух» мерця, і вже, як тілесна істота, мав потреби живого організму. Думка ця не нова в етнографічній науці. Її свого часу висловлював В. Гнатюк: «... дух, крім людських прикмет, прибирає ще прикмети духа, переходить отже у ряд вищих істот. Як такий, може він прибирати, як усі духи, різні вигляди: може показуватись живим людям у своїй постаті за часів життя, або ж у постаті трупа, як був прибраний у катафальку; може перекинутись у живу істоту, нпр. kota, або у мертвий предмет...»<sup>31</sup>. Такої ж думки і Д. Маламуж. Він писав, що обряди, які носять захисну функцію, призначались «не для душі померлого, а для його духу»<sup>32</sup>. «Дух», отже, не втрачав здатності до миттєвих перетворень (перевтілень), просторових переміщень; як істота, що отримувала тілесність, він набував потреб живого організму. «Дух» виконував роль посередника двох світів — живих і мертвих. На це наштовхують і форми гадання, під час яких викликають «дух» померлого.

Те, що «духи» можуть набувати вигляду різних істот, створило уявлення про священність деяких тварин та птахів. Зокрема, не можна їсти білих голубів, бо накличеш лихо. Зі світом мертвих пов'язаний лелека. Образами покійних є також сич та сова<sup>33</sup>. Це ж стосується і жаби. «Іноді як унадиться жаба у хату дуже велика, і то як не викидай, а вона у хаті та й у хаті, то це кажуть ходить хтось мертвий з рідних та хоче забрать кого-небудь із живих до себе»<sup>34</sup>. На Київщині заборонялося бити жабу, бо вона є «дух» померлої матері. Якщо ж мати жива, то це прискорить її смерть. З померлими родичами пов'язують зозулю, солов'я, качку. На це вказують похоронні голосіння: «Чи ти зозулею прилетиш, чи соловейком?», «Утенькою плистимеш — буду ряску розганяти, зозулею будеш летіти — сади буду розхилати»<sup>35</sup>.

Якщо небіжчика не хоронять протягом трьох днів або ж хоронять після заходу сонця, то «дух» може залишитися серед живих. Однак, він

<sup>29</sup> Милорадович В. Народные обряды и песни Лубенского уезда.— С. 165.

<sup>30</sup> Гнатюк В. Похоронні звичаї та обряди.— С. 229.

<sup>31</sup> Гнатюк В. Останки передхристиянського світогляду наших предків.— С. 230.

<sup>32</sup> Маламуж Д. Магічні елементи в похоронному обряді на Звенигородщині.— С. 5.

<sup>33</sup> Див.: Денисенко В. Етнографічні та фольклорні матеріали (народні звичаї, вірування, забобони, обряди, пісні, коляди), записані в Київській, Дніпропетровській, Волинській та ін. обл. // Архів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Ф. 1—1 (дод.).— № 275.— С. 3, 6, 14.

<sup>34</sup> Прикмети, вірування, повір'я, звичаї, забобони, замовляння. 1927—29 // Архів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Ф. 1—3 (дод.).— 329.— С. 27.

<sup>35</sup> Похоронні голосіння (збір. І. Свенціцький) // Етнографічний збірник.— Львів, 1912.— Т. 31—32.— С. 37; Малинка А. Н. Малорусские обряды, поверья и заплачки при похоронах // Этногр. обозрение.— М., 1898.— № 38.— С. 98.

може вийти і при виконанні всіх ритуальних правил, якщо покійний був під впливом «нечистої сили» при житті: «Третього дня після похорону виходить пара стовпом із гроба. Як подує вітер на ліс, то так воно і розійдеться. А як на село, то в ту пару вбирається невидимий Злий Дух і дражнить по селі собак. Ну, як цей Дух ходить по воздуху, то собаки же будуть чути. І вже кажуть: «От собаки чогось в'їдаються. Певне, мрець ходить»<sup>36</sup>.

Важливим є також питання про місцезнаходження «душ» у тілі людини. Власне «душа» знаходиться в усьому тілі. Щодо цього народні уявлення не розходяться з Святим Письмом: «Аж ось роздався зненацька з неба шум, неначе подув буйного вітру, і сповнив увесь дім, де вони (апостоли — С. У.) сиділи. І з'явилися їм поділені язики, мов вогонь, і осів на кожному з них. Усі вони сповнилися Святим Духом...». Св. Іоан Дамаскін конкретизував цю ідею: «Душа з'єднана вся з усім тілом, а не частина з частиною, і не охоплюється ним, але охоплює його як вогонь залізо,— і, перебуваючи в ньому, здійснює характерні їй дії»<sup>37</sup>.

Щодо іншої «душі», то вона знаходиться «в голові або в ямці під шиєю, що в крові, грудях, у животі, у печінці, горлі або під правою пахвою: «Виходить вона крізь тім'я, яке тоді отвирається і якби хто тримав руку на тім'ї, то чув би, як душа йде; по виході тіменеві кости замикаються знов»<sup>38</sup>. Здається, допомоги пролити світло на це питання можуть археологи, зокрема дослідники катакомбної культури, опублікувавши дані про звичай посмертної трепанації черепа та виготовлення посмертних масок.

Отже, чисельні етнографічні матеріали дозволяють висловити думку про те, що, очевидно, у переддень введення християнства у систему релігійно-міфологічних поглядів наших пращурів існувало уявлення про людину як єдність трьох субстанцій — однієї фізичної та двох духовних. Саме уявлення про це одухотворювало людську віру в безсмерття.

Вирішальну роль у формуванні цих поглядів відіграла смерть. «Тіло померлого в перші хвилини після смерті залишалося таким, яким було при житті, але в ньому чогось не вистачає. Разом з тим людина була живою, мислячою і свідомою істотою»<sup>39</sup>. Саме це стало відцентровою точкою зародження та розвитку різних напрямків концепції про духовну сутність людини, через які пройшла і релігійна система східнослов'янських народів.

Християнство нівелювало східнослов'янські уявлення про духовні субстанції більше на лінгвістичному рівні, ніж на філософсько-релігійному та обрядовому, підмінивши їх одним поняттям — «душа». Але етнографічні матеріали XIX—XX ст. свідчать про «душу» як про універсальну істоту — вона безтілесна, але потребує їжі; йде на суд божий і може перетілитись у будь-яку істоту чи предмет тощо.

Ці матеріали — наслідок синтезу язичницького і християнського світоглядів. Тому їх інтерпретація вимагає максимуму наукової неупередженості, толерантності, як при використанні залишків язичництва, так і при ознайомленні з богословськими працями.

С. В. УЛЬЯНОВСЬКА

Київ

<sup>36</sup> Дмитрук Н. Про похоронні звичаї...— С. 12.

<sup>37</sup> Св. Іоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры.— С. 44.

<sup>38</sup> Гнатюк В. Останки передхристиянського...— С. 229.

<sup>39</sup> Милославский П. Древнее языческое учение о странствованиях и перенесении душ...— С. 27.



## МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ

### ОБЕРІГАТИ ПЕРЛИНИ НАРОДНОГО ГЕНІЯ \*

Ніколи я так не відчував гострого болю за долю нашої української культури як по війні, після демобілізації з діючої Армії, в якій перебував усю Велику Вітчизняну війну. Тяжкі враження від спустошливої війни, що ураганом пронеслася по всій радянській землі й забрала з собою неоціненні скарби нашої мистецької культури, я вже не кажу про всім відомі людські жертви. Побувавши поза межами нашої Вітчизни — в Німеччині, Польщі, Чехословаччині, Угорщині, Австрії, я на власні очі побачив, як там свято бережуть пам'ятки своєї культури національної, і мимоволі пригадувалося, як по варварськи знищувались подібні на Україні.

Згадався рідний Київ, столиця мальовничої України з величезними, світової слави храмами: Золотоверхий монастир XI ст., Трьохсвятительська церква X—XII ст., неповторної краси Братський монастир; Богооявленський XVII ст. на Подолі, шедевр і гордість національної культури — Нікольський військовий собор на Печерську, а біля нього монастир XII ст., церква Пирогощ на Подолі, Успенський собор Києво-Печерської Лаври. А коли окинути оком всю нашу Україну, її міста і села, де всюди були видатні пам'ятки нашої багатющої культури минулого, де вони поділися? Їх безжалісно знищено страшним ураганом ненависті, невігластва та нищарства. Безглузда боротьба з релігією підло підм'янула атеїзм руйнуванням історичних пам'яток, а віруючих загнали в підпілля, де створювалися різні релігійні секти, творилося, як бачимо, подвійне зло. Разом із знищенням пам'яток архітектури зникали шедеври нашої мистецької культури, що находилися в храмах, церквах — живопис, неповторне сніцарство, гончарні вироби, ткацтво (волими, рушники, підрясники тощо), миття, що не мало собі аналогів, залізни вироби та інші види народного мистецтва.

Крім того, руйнувалися інші цінні історичні споруди, які зберігали неповторний національний український колорит — вітряки, водяні млини, оригінальні будівлі тощо.

Виникає закономірне запитання: в ім'я чого все це чинилося? І ким? Робилося, незважаючи на гнівний опір і протест народу. А коли до цього додати зневагу до рідної української мови і творчості народу, на яких ґрунтується наша культура, то стане будь-кому зрозумілим, що це було справжнє знищення української нації. Нації з великою культурою та багатою історією, як героїчною, так і трагічною. За всю свою багатотисячову історію Україна так не потерпіла, як в передвоєнні роки.

Все це бачене і пережите мене обурювало, гнітило душу не лише як митця, а як свідомого і не байдужого громадянина своєї нації. Хотілося на весь голос кричати — рятуйте! Але нікого б це з начальства не зворушило, хіба що заслужив би не один огидний ярлик. Та я все ж таки вирішив діяти. Перш за все розпочав пошуки по всій Україні скарбів нашої мистецької культури минулих часів, що безслідно зникали не лише з плином часу, але й від невігласів та яничарів, вихованих нігілістами нашої культури чи просто нашими ворогами. В цих подорожах мені доводилося відвідати не один краєзнавчий музей, малий чи більший, але скрізь я спостерігав сумну картину — крайню убогість, майже у всіх були відсутні неоціненні плоди творчості талановитого українського народу за минулі роки, такі як народне малярство, ткацтво, вишивання, гончарство, різьбярство, ковальство тощо. А хто були працівники цих музеїв? У переважній більшості випадкові, безграмотні люди, яких не тільки не цікавила українська культура, але й не знали української мови. Безумовно, виникало запитання, яким чином такий музей міг бути вогнищем української культури, виховувати в людей патріотизм, любов до рідного, національну гордість. Але все бачене не тільки мене обурювало, але й наснажувало на подвижницьку працю по відродженню української культури.

\* Автор даної статті Гончар Іван Макарович, скульптор, заслужений діяч мистецтв УРСР, 1989 року відзначений Державною премією УРСР ім. Т. Г. Шевченка.



Фрагмент з колекції І. М. Гончара.  
Фото. 1989

Метою моїх подорожей по Україні було дослідження мистецької культури нашого народу, збирання і пропаганда її скарбів. Отак з року в рік я не їздив, не ходив, а літав від села до села чи міста, окрилений жадою пізнання української мистецької культури. Внаслідок цього я створив у власному будинку музей національної культури. Це була моя, та й не лише моя, домашня академія, яка була невичерпним джерелом моєї творчості як живописця, скульптора та етнографа, але й істотним вогнищем пропаганди української мистецької культури. З року в рік музей поповнювався новими і новими експонатами. Разом з тим зростала і кількість його відвідувачів не лише з України, а й з усього Радянського Союзу, а пізніше й зарубіжних країн — з 50-и держав світу. Для ознайомлення відвідувачів зі скарбами музею я написав вступне слово-розповідь, що линула з магнітофону.

Дорогі і шановні гості!

Ось перед Вами чарівна душа нашого великого і стародавнього українського народу. Його думи, його поезія, його хист, його віковичний дух зафіксовані в цих неоцінних скарбах, які Ви бачите перед собою. У цих невеличких затишних світлицях Ви відчуєте широкі простори нашої рідної Батьківщини, відчуєте духмяність і чарівність стародавньої полянської землі Київщини і Волині, екзотичної Гуцульщини і мальовничої Полтавщини, красу України, Поділля, багатобарвної Чернігівщини. Тут Ви відчуєте дух козацької волі, що буяла в розлогих степах України. Тут Ви відчуєте глибину віків нашої славної історії, сприймете шелест жита і шум гаїв, спів соловейка і щебетання жайворонка, сльози матері й щастя

закоханої дівчини. Трудно, просто неможливо розповісти вам про все, що ви тут побачите. Для цього треба розповісти всю історію нашого народного мистецтва, що звичайно, неможливо при першій зустрічі. Тому я зроблю тільки коротенький пролог з тим, щоб збудити зацікавленість та відкрити очі на багатющу спадщину нашого народу.

Пригадаймо загальновідоме філософське твердження: «Буття визначає свідомість». Отже, погляньмо на буття нашого народу. Поміркване підсоння України, чарівна природа, бурхлива героїчна історія нашого народу сформували поетичну й героїчну душу його, яку він виявив у своїй безмежно багатій, розмаїтій творчості. Наш народ так любив поезію, що жодного дня не був без неї, усі клітини його свідомого життя пройняті поезією. Нема предмета — від ложки й писанки, до великої будівлі — який би не був по-мистецькому оздоблений, як не було й того дня, свята чи події в родинному житті неопоетизованих. Усе життя від народження до смерті українця супроводжувала поезія, навіть умирав він поетично, бо не було такого небіжчика, якого не оплакано народним реквіємом аж до могили. Коли не було рідних, голосили найняті чужі люди. Труну спускали в могилу неабияк, а тілки на вишиваних рушниках. Тому й не дивно, що український народ називають народом-поетом, народом-митцем, народом-співцем.

Щоб глибше зрозуміти ціну і вартість мистецької культури нашого народу, треба сказати кілька слів про нашу народну культуру, частиною якої є народне мистецтво. Пісня і рушник, дума і музиканок і барвисте вбрання, гумор і ма



Фрагмент з колекції І. М. Гончара.  
Фото. 1989

мистецтво — усе це було єдине ціле, що творило неповторний національний образ нашого народу, як і кожної нації.

Цілісний образ нашої народної культури можна спостерігати під час, скажімо, «Велілля», яке можна без перебільшення назвати народною оперою, що виконується протягом тижня в супроводі всіх проявів української національної культури. Поєднується в цій опері пісня, музика, й танок, що на тлі декорованої народним мистецтвом хати в найбарвистішому національному вбранні її учасників становить по суті неперевершену за красою побутову картину. Кожний прояв народної творчості тут був неподільний в своїй органічності. Тут ми почуємо пісні дружок і бонор, хоріві пісні всіх учасників весілля, а також сольні світилок і свашок, трісту музику, жарти, приказки, звичаї, танок, гру лубзарів і лірників. На стінах хати побачите найкращі килими та рушники, які кимись красуються барвисті картини з народного життя, історії, неповторні «Мамині» народні образи. На різьблених мерехотливих мисниках художньо розмальованих посуд, а на столах пишні скатерки, ритуальний посуд: розмаїті куманці, медведики для горілки, дерев'яні розмальовані миски для короваю, макітри танцю. Вбрання на учасниках вишукане, мальовниче до екзотики. Почуєте гучну, гадусову, ласкаву мову.

Те саме можемо спостерігати й на інших ритуальних видовищах, чи з нагоди великих свят. Та й не тільки під час видатних подій чи свят. І кожен будень був

пройнятий творчим життям народу, що і в працю вкладає свою поетичну душу.

Ось чому, знайомлячись з народним мистецтвом, мусимо усвідомити, що це не якісь там легковажні забави, не якісь там другорядне мистецтво (як дехто схильний думати), це невід'ємна частина нашої великої народної національної культури, без якої наш народ ніколи не жив. Це мистецтво наймогутніше, найхарактерніше, найдосконаліше, воно втворене генієм усього народу за довгі віки існування нації. Воно є матір'ю всього і кожного професійного мистецтва і служить невичерпним джерелом натхнення для наших митців усіх видів мистецтва. На превеликий жаль, не всі наші дітячі, яким би слід про це знати, дійшли до належного рівня культури й національної свідомості, щоб саме так це розуміти. Тому в нас не вичають народної мистецької спадщини не тільки в загальноосвітніх школах, а й там, де воно мусить бути в основі навчання: в художніх школах, спеціальних технікумах та навіть у вищих художніх закладах. Зневажливе ставлення до народної мистецької культури спричинилося до того, що вона скрізь почала зникати, занепадати, а наше професіональне мистецтво, яке перестало живитись народним, втрачає свій національний вигляд, по суті найголовнішу ознаку справжнього мистецтва. Замість справді народних виробів почали поширюватись стандартні, фабричні, міщанський мотлох або іноземний ерзац гіршого гатунку.



Фрагмент з колекції І. М. Гончара.  
Фото. 1989

По суті ж, тільки яскраво виражене національне мистецтво є справжнім, бо воно становить складову частину загальнолюдського інтернаціонального мистецтва. Таким мистецтвом було і велике мистецтво Єгипту і ангичне, що виростло з народного мистецтва Греції — передмікенської культури, якій дорівнює наша трипільська. Таким було мистецтво італійське, французьке, іспанське — усіх народів світу.

Отже суспільство, яке не культивує і не береже віковичних надбань культури свого народу, приречене на деградацію, на виродження, воно ніколи не виявить прогресу, не досягне розквіту. Кожна нація світу за довгі віки свого існування створила, виступала, своє національне дерево життя. Таке національне дерево культурного життя має і наша прекрасна Україна. І тільки тоді, коли ми вважати-мемо культурну спадщину нашого народу корінням і стовбуром нашого духовного життя, зарясніють майбутні мистецькі урожаї. Вони цілком залежать від нашого догляду, від культивування цього дерева життя. Звичайно, кожне дерево може всохнути без догляду. Не треба забувати й про те, що всяке дерево не може рости без ґрунту, який його живить. Таким ґрунтом для дерева культури є глибоке минуле народу, а найголовніше — його рідна мова, що лежить в основі всякого культурного життя.

Мова є першим мистецьким витвором народу. За довгі віки на основі рідної мови народ створив тисячі, мільйони народних пісень, дум, приказок, байок, казок, легенд, міфологію, разом з цим неощіненні скарби народного мистецтва. Оце ви їх перед собою бачите... Вони також є безпосереднім плодом творчості нашої мови. Як людина думала, так і виконувала свою думку, так і творила. Отже тепер уявіть собі, яке серйозне значення має для нас

українська мова і вона по суті є тим ґрунтом, на якому виростає вся наша культура, наше національне дерево життя.

Тепер ви можете зробити висновок, що як жалюгідний вигляд має на цьому тлі псевдонаукова ідея деяких «мислителів» про злиття національних мов у якусь одну мову. В Радянському Союзі рекомендується всі мови замінити однією вже існуючою і також національною. Поруч з цим «мислителі» базікають про небувалий розквіт національних культур. А запитайте того «мислителя»: звідки ж візьметься національна культура, звідки виросте її багатство, коли немає національного ґрунту, тобто мови!!! Та нема і всіх інших передумов для національної культури!

Тому то й не дивно, що всі найвидатніші політичні діячі, діячі культури всього світу найбільшого значення надавали національним мовам, як першоджерелу світової інтернаціональної культури. А скажіть, будь ласка, як можна дійти до найвищого розквіту національних культур, зневажаючи чи прямо нехтуючи національну, хоч би і українську мову? Звичайно, це безглузддя.. Ми не тільки не дійдемо до найвищого розквіту, а взагалі не будемо існувати, як нація, коли зникне наша мова. Отже, наша мова це є наш найдорожчий, найцінніший скарб, яким мусимо над усе дорожити, який мусимо берегти, бо без мови не є народ, як національне ціле.

Багато зробити для свого народу, бути продовжувачем його національного життя можна тільки тоді, коли полюбити його як рідну свою матір! Так полюбити свій народ можна тільки тоді, коли глибоко його впізнаєш. Впізнаєш його географію, історію, його культуру, мистецтво, його традиції, його долю. Тоді мене потреба агітувати вас не дуратись своєю мовою. Тоді ви самі будете завзято її відстоювати.



Фрагмент з колекції І. М. Гончара.  
Фото. 1989.

мати, обороняти, самі будете за неї агітувати, бо глибоко зрозумієте її цінну для національного, отже і для інтернаціонального прогресу. Глибока, ревнива любов до рідного живить усе найшляхетніше, найгуманніше, вона є природною рисою, притаманною всім народам. Вона є також невичерпним джерелом енергії людини, могутнім стимулом патріотизму, який є найсильнішою зброєю при захисті від зазіхань ворогів на нашу гідність. Вона є водночас і джерелом інтернаціональної солідарності та гуманності. Отже людина тільки через глибоке пізнання самого себе, свого народу, своєї нації найбільш пізнає світ, тобто інші народи, у житті і творчості яких є багато спільного. Вихованими любов до свого рідного, вона глибоко пізнає цінності інших народів. У цьому — найголовніше коріння інтернаціоналізму, бо людина переконалися, що без національної культури не може бути інтернаціональної. Кожна нація інтернаціоналізує свою культуру, тобто користується досягненнями загально людської культури і робить свій внесок у світову культуру, і що багатший буде цей внесок, то й багатша буде народна культура. Одночасно вона й націоналізує інтернаціональну культуру. Такий взаємообмін може бути тоді, коли нація життєздатна і повнокровна. Заміна однієї національності іншою, аніж до всього національного іншої нації, до її мови, історії, традицій — явище контрреволюційне, антинародне, антидемократичне, антимарксистське, антиленінське, якими б гуманними словами воно не прикривалось. Немає сумніву, що люди, які зневажають, нехтують нашу рідну українську мову, історію, традиції, творять зло не лише кожному з нас, не лише нашій нації, а творять світове зло, бо вони зневажають складову частину інтернаціоналу, який складається з окремих націй. Отже, «мислителі» чи псевдонауковці, які пропо-

відують одномовність у Радянському Союзі тепер чи за комунізму, нічого спільного з інтернаціоналізмом не мають, хоч і прикриваються ним. Це проста підміна інтернаціоналізму національним нігілізмом.

Наївно-хитра ідея про двомовність українського народу ще сміхотворніша, бо веде до тієї самої мети, залишаючись тільки переходовим періодом. Адже людина двома мовами не творить, іншою мовою користується тільки для спілкування. Творити двома мовами це — мати дві голови на одних в'язах. Та й кому потрібні дві мови для творчості, коли народ має свою рідну мову, яку з роду в рід культивує, удосконалює, розвиває, плакає, любить і ніякою чужою мовою не викладає так своєї душі, як рідною. Отже, сила і неповторність його творчості якраз і залежатиме від цього. Само собою зрозуміло, що інші мови нам треба знати, щоб спілкуватись з іншими народами, але тільки не для заміни своєї рідної. Ідеї про одномовність у Радянському Союзі та про двомовність українського народу збігаються з тенденцією деяких «теоретиків» позбавити український народ можливості пізнати самого себе — свою історію, культуру, традиції, свою долю з тим, щоб прищепити йому байдужість, а то й зневагу до свого рідного і цим позбавити найголовнішої основи життя і розквіту — патріотизму, національних гордоців, самозахисту. Отже, бути вірними синами і дочками свого народу, бути творцями його долі, вершителями його розквіту можна тільки тоді, коли глибоко пізнаєш свій народ, а пізнавши, полюбиш його.

Мистецькі скарби нашого народу, які я зібрав з усієї України, допоможуть вам познайомитись з мистецькою культурою його. Культура ця безмежно багата, розмаїта, високомистецька, волелюбна. Досліджуючи її довгі роки, я в цьому переконався на конкретних витворах, аналі-

зучи її розвнток, закономірність, характер. Ось про цей характер і хочеться сказати кілька слів.

Український народ прожив багату й бурхливу історію на лоні сонячної, мальовничої природи. Жити йому довелося на роздоріжжі, через яке проходило багато різних народів і племен. Рухались вони зі сходу на захід і з заходу на схід, з півдня на північ і з півночі на південь. Майже кожен з них зазіхав на нашу багату землю. У таких тяжких, складних умовах нашому народові доводилось віковично захищати свою волю від ворожих зазіхань, доводилось бути й поневоленим. Боротьба за свою долю виховала в нашого народу найяскравішу, найхарактернішу традиційну рису — волелюбність. Ця риса спричинилась до того, що вже в кінці XVI ст. на Україні здійснювалась найперша на той час демократія. Це виявилось навіть у війську, в козацьких Радах, на яких вільними голосами обиралось усе керівництво — від сотника до гетьмана, і то тільки на один рік. Запорізька Січ стала найміцнішим bastiоном демократії.

Вихований у волелюбному душі, український народ пронизав і всю свою творчість волелюбним характером. Не раз втрачаючи волю, незалежність, він тужив за нею і цю тугу та боротьбу за волю відтворив у всіх проявах творчості у безмежному морі задушевних пісень, дум, легенд, у малярстві, вишивці, гончарстві, ткацтві тощо. Особливо любовно оспівав він своїх національних героїв, на яких така багата була Україна. У піснях наших і думках ви відчуєте багато оптимізму. Навіть у сумних піснях, де змальовано горе, немає безнадійності. Тут швидше маємо гумор крізь сльози. В образотворчому мистецтві, у вбранні помітите перевагу теплих та гарячих відтінків, їх високомистецьке споріднення, а це енергійніше впливає на емоції. Всюди багато червоного кольору, як кольору радості, кольору волі. Багато оптимістичних барв та форм.

Запорожці — найбільші у свій час носії волі — кохались в червоному кольорі. Вбирались у червоні жупани, мали червоні штани, на шапках червоні шийки, навіть червоною китайкою накривали труну померлого товариша. А пригляньтесь до народного українського вбрання. В ньому переважає червоний колір. Червоне намисто, червоні бинди, червоні плахти, крайки, нарешті, червоні чобітки. А безмежне багатство наших рушників орнаментувалось чи декорувалось переважно червоними нитками. Оце і є кольори радості, кольори волі. Коли до цього ще додати інші риси нашого народного мистецтва, як от колоритність, вдале сполучення кольорів і тонів, ніжний тонкий смак, то матимемо набір тих високих рис, які характеризують наше народне мистецтво.

Достоту все, що ви бачите перед собою — вишивані і ткані рушники, скатерки, картини, образи, мальовниче гончарство, вбрання, усе це та сама чарівна поезія нашої пісні, нашої думи, заспівана розмаїтими засобами, засобами вишивки, ткацтва, малярства, гончарства тощо. Тут усе мліє і чарує зір, усе співає по-своєму, співає своїми барвами, колоритом, форма-

ми. Оце й радість людської душі. Ця радість супроводжувала людину завжди допомагала їй жити і працювати, додавала сил перетерпіти лиху годину громадського та особистого горя, вчила на діятись і вірити, тишити в погожі дні. Оце і є саме життя народу. В наших глибоких ширях і зворушливих піснях, думках, казках, приказках, рушниках і картинах, як і у всіх формах народної творчості, можна прочитати всю історію віковичного життя українського народу, його долю, вдачу характер. Отака коротенька характеристика нашої народної мистецької культури.

А тепер кілька слів про її життєві функції в народі. Майже всі предмети народного мистецтва виконують у житті нашого народу не одну функцію, а дві або й три. Це функції: ужиткова або утилітарні, обрядово-ритуальні та мистецько-декоративні. Візьмемо, наприклад, український рушник. Він побутує в кожній родині всюди і сюріз як ужиткова річ. Без нього в родині ніхто не обходиться. Рушником витираються руки, тіло, з ним ходять до корови, поряють біля посуду тощо. Він завжди був при руці. Від слова «рука» пішла назва «рушник». За кількістю рушників деякою мірою визначають рівень побутової культури народу. Як ритуальна річ його використовували в усіх обрядах чи ритуалах від народження людини до її смерті: на родинях, на хрестинах, на весіллях, під час зустрічі, проводжаючи в дорогу, навіть труну в могилу спускали на рушниках. Особливо знаменну роль, навіть законодавчу, відігравав рушник на весіллі. Відігравав він тут чи не найголовнішу роль, бо саме слово «заручини» пішло від рушника. Як молодий чи молодка, князь і княгиня, ставали на рушник — це був апогей весілля.

Недарма про це складено багато пісень. Ось для прикладу, одна з таких пісень: «Коли б мені, господи, неділі дождати, як рушничок стати, тоді не розлучить ні батько, ні мати, ні суд, ні громада, хіба розлучить заступ та лопата». Або: «... А хто ж тебе відерце дістане, той зі мною на рушничок стане...». Або в сучасному вірші-пісні (Малишко і Майборода) про рушник: «...простелю, наче долю...» Рушники вистеляють дорогу на весіллі від порогу до столу або від воріт до дверей хати. Рушником перев'язують сватів, старості. Дівчина, яка не надбає собі рушники, заміж не вийде.

І третя функція рушника мистецько-декоративна, ними оздоблюють хати-світлиці. Не було та й нині нема хат на Україні особливо по селах, де б не було рушників на стінах, картинах, образах. Рушники надають хаті національного характеру, святковості, поетичності, урочистості. Немає рушників хіба тільки у сільських хатах, де молоді господарки стали «висококультуриними», беруть приклад з міщан, наслідують «моду», відгороджуються від усього «мужичого», навіть від рідної української мови. Аналогічно можна розглянути й інші предмети народного мистецтва, про це можна написати велику книгу, прочитати не одну лекцію.

Кілька слів про значення нашого народного мистецтва для інтернаціональ-

культури, точніше: як світ оцінює українську культуру. Надзвичайно цікаво знати, як оцінюють інші народи нашу народну культуру, особливо народне мистецтво. Іноземці бачили, чули, спостерігали її протягом кількох сторіч аж до радянських часів. Так, Еріх Лясота, німець, що приїхав на Запоріжжя як дипломат, або Боплан, французький інженер, що служив у Польщі в першій половині XVII ст., описуючи життя запорожців і взагалі Україну дають дуже високу оцінку нашій мистецькій культурі. Арабський мемуарист, син Англіхійського патріарха Павло Алепський, який проїздив через Україну в другій половині XVII ст., з великим захопленням і піднесенням милується високими якостями нашого мистецтва: керамікою, малярством, а особливо співами й музикою, яким дає чи не найвищу оцінку, рівняючи їх тільки до грецьких, що на той час були на високому культурному рівні. Павло Алепський взагалі високо оцінює поетичну вдачу нашого народу. Московські думні дяки, протиджаючи через Україну (XVII ст.), також високо оцінювали творчість нашого народу тих часів. Німецький поет-етнограф і мандрівник першої половини XIX ст. Гердор був у великому захопленні від української пісні, пророкував їй, як і всьому українському народові, велике майбутнє.

У 1918 р. Українська хорова капела під орудою талановитого композитора й диригента Олександра Кошиця у своїй тріумфальній подорожі по Європі та Сполучених Штатах Америки відкрила для цілого світу поетичну душу українського народу. Її багату мелодійну пісню, який світ одностайно дав оцінку, назвавши найкращою піснею світу. Так само високу оцінку дістали й інші ансамблі пісні й танцю, що мали нечувані успіхи за кордоном у наш радянські часи (Український державний ансамбль танцю під керівництвом П. П. Вірського. Ансамбль бандуристів та інші).

Високу оцінку дістало також наше народне мистецтво за кордоном (до Жовтня та і в наш радянські часи), коли потрапило на виставки: в Марселі (Франція), Брюсселі, Софії. У цьому немає нічого дивного, адже народ одностайно творити не може. Душа його виявляється всебічно й розмаїтими засобами.

Отже, як бачимо, широкий світ дав і нашо високу оцінку нашій мистецькій культурі. І ми повинні пишатись внеском своєї національної культури у світову інтернаціональну культуру.

А чи багато ми самі знаємо про неї? Мабуть, небагато, коли так мало її любимо, а ще менше про неї піклуємося!.. Усе, що перед собою бачите, нехай збудить у вас почуття палкої, найщирішої любові до поетичної душі нашої матері України, і любов ця стане могутнім стимулом для її прекрасного майбутнього та буйного розвитку!

Десятки тисяч людей різного віку відвідали музеї. Я їм прочитав не одну лекцію про наше народне мистецтво, закликав берегти його. В музеї, крім моєї розповіді, постійно звучали народні думи та пісні, які сприяли глибокому сприйняттю баченого. Десять товстих книг містить численні захоплені відгуки відвідувачів, у яких вис-

ловлено високу оцінку баченому та моїй діяльності на благо нашої культури.

У процесі роботи як скульптора, живописця та етнографа народжувалися нові й нові ідеї. Так, у 1970 році я започатковував історико-етнографічні мистецькі збірники-альбоми «Україна та українці», (а сьогодні їх уже шістнадцять), де відтворено образ українця, народне мистецтво в основних історико-етнографічних регіонах України. У цих збірниках-альбомах вміщено фотографії пам'яток архітектури, що мають національний характер,—церкви, собори, вітряки, млини, хати та господарчі споруди. В альбомі, присвяченому Києву, в основному відображено діячів української культури та історичні пам'ятки архітектури, а також і ті, що були безжалюдно знищені невігласами. Вважаю, що видання цих збірників-альбомів збагатило наше уявлення про національну культуру.

Мій домашній музей сприяв створенню і збагаченню не одного закладу на Україні, в тому числі й Музею архітектури та побуту—в м. Переяславі. Свого часу його працівники зі своїм керівником М. Сікорським побували у мене, побачили те, чого в них не було, порадилися. Через деякий час їм вдалося зібрати цінні пам'ятки архітектури—церкви, вітряки, господарчі споруди, хати, над якими висіла загроза знищення. Деякі були вже напівзруйновані, такі як Трибанна церква в с. Остриках. Була перезезена і церква з с. Андрушів, яку замалював Т. Г. Шевченко. Словом, музей ріс і збагачувався.

Моя діяльність на ниві нашої мистецької культури спонукала до ідеї створення на Україні Товариства охорони пам'яток та пам'яток архітектури і побуту. Разом з художником, першим мозаїстом у республіці—Степаном Кириченком удалося не без аби яких зусиль домогтися його створення. Та, на жаль, не все керівництво новоствореної організації зрозуміло своє призначення. Будучи членом президії цього Товариства та головою його мистецької секції, я з перших днів його існування підняв питання про збереження та збирання цінних пам'яток та пам'яток нашої культури. За свої заклики я одержував стимулюючі, а то й гнівні окрики працівників. Та, незважаючи на все це, Товариство почало активно діяти. Були створені етнографічні музеї просто неба в Києві, Львові, Закарпатті та інших містах. Вони стали великими осередками патріотичного виховання, а також місцем проведення традиційних народних свят, ярмарок продажу виробів майстрів народного мистецтва.

Ще на початку 60-х років з моєї ініціативи були відновлені наші славні щедрівки та колядки, які ще далеко до прийняття християнства побутували в народі як величальні пісні хліборобам, в які пізніше вписалися християнські колядки та щедрівки. Відновлено було також українські чарівні веснянки, купальські свята, обжинки та інші. Був створений молодіжний мандрівний хор «Гомін», який подорожував по Україні і популяризував українську пісню серед народу. Все це разом сприяло відродженню вікових національних традицій та культури загалом. Та, на превеликий жаль, були ліквідовані всі ці по-

чинання і хор «Гомін», а Товариство охорони пам'яток минулого підмінено охороною сучасних пам'яток, на які ніхто не посягає.

Нині все це треба відродити, а також пам'ятники архітектури, які мали світову славу — Пирогошу, Золотоверхий Михайлівський монастир XII ст., Братський монастир на Подолі, де виникло перше братство, засноване видатним козацьким полководцем Петром Сагайдачним, Нікольський військовий собор на Печерську.

За всю мою діяльність тодішнє керівництво міськкомом партії, міськвиконкому, обкому мені щиро «подякувало», навішавши дискримінаційних ярликів. Перш за все запропонувало здати чи продати все те, що я зібрав, по суті, віддати свої засоби творчості як митця, свою творчу лабораторію і припинити діяльність. Звичайно, я не наважився на творче самогубство і збірки народного мистецтва не віддав. Тоді мені, як комуністу, винесли сувору догану з попередженням, якщо я й надалі триматиму вдома експонати і не здам своєї збірки, то мене виключать з партії. Та я рішуче заявив, що цього зробити не

зможу, бо це моє творче життя, цілком суголосе з моїм перебуванням у партії. Тоді мене позбавили партквитка, незважаючи на те, що комуністом я став ще на фронті. В чому мене звинуватили, щоб досягти мети? Звичайно ж, у націоналізмі.

З великим терпінням і зусиллям мені довелося вистояти цей душевний терор. Як хотівся, щоб він більше ніколи не повторився... У таких умовах дискримінації важко було не лише творити, а й взагалі жити та ще й з підірваним на війні здоров'ям. Але я знайшов у собі сили і вперто працював, не покладаючи рук, і за цей період (15 років) як митець створив більше, ніж за весь попередній творчий час. Це дало мені можливість без будь-яких зусиль в січні—лютому 1988 року підготувати свої твори на персональну виставку. Нещодавно мені повернули партквиток і Справедливість восторжествувала.

Сподіваємось, що час нового мислення і перебудови сприятиме відбудові та відродженню нищої національної культури.

І. М. ГОНЧАР

Київ

## ЗНАВЕЦЬ І ШАНУВАЛЬНИК НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ ОХРІМ КРАВЧЕНКО

На одному із засідань «круглого столу» журналу «Искусство» мистецтвознавець Григорій Анисимов сказав: «Здавна відоме правило: кожного автора і його творчість потрібно судити з врахуванням законів, ним самим дити себе встановлених»<sup>1</sup>. Ці слова повною мірою можна віднести до творчості українського художника, великого знавця народних традицій і самобутнього народного мистецтва Охріма Кравченка (1903—1985). Він не був обранцем долі, і тому миті, коли художник прийшов до власної пластичної концепції, передували довгий, складний, а часом навіть і болісний шлях роздумів й творчого пошуку.

Народився Охрім Кравченко 10 лютого 1903 року на Київщині в селі Кищинцях нинішнього Фастівського району. У сім'ї Севастьяна Кравченка було шестеро дітей, наймолодший серед них — Охрім. Сім'я бідувала — півтори десятини землі не могли їх прогодувати. Не знав Охрім радісного дитинства — змалку пас свиней, корів, а з часом закінчив сільську церковно-приходську школу. На навчання в «Вищому початковому училищі» в сусідній Ковалівці батьки не спромоглися — треба було мати форму — і пішов 12-річний хлопчина в сільську волосну управу писарчуком. Тут, на полях реєстрових книг, і робилися його перші спроби в рисунку — характерні риси селян, які приходили позиватись у волюсть, селянські об'єкти, своєрідні ілюстрації до народних пісень, які часто любив співати у вільну хвилину.

Адже все й почалося з пісні. З маминої народної співанки (а знала вона їх безліч), що, мов криниця з чистою дже-

рельною подою вгамовує спрагу, додає сил у хвилини розпачу.

Ой не шуми, луже,  
Зелений байраче!  
Не плач, не журися,  
Молодий козаче!

«Кожен із нас пережив у житті свій біль, — згадував пізніше художник, — і добре, якщо в хвилину цю гірку мали ми прихисток, оте мамине гніздо, з якого випурхнули колись у світ і до якого повертались «вряди-годи, бо все ніколи було ніколи...»<sup>2</sup>.

Складним був шлях селянського хлопця в мистецтво. Минули лихоліття першої світової війни, відгрімилі залпи революції і громадянської війни. Хотілось вчитись і малювати. Сімнадцятирічний юнак відвідав робітничо-селянську художню студію в Білій Церкві (керівника студії Едгарда Гейне художник завжди згадував з теплотою і симпатією), знайомиться з технікою акварелі, творчістю Сезанна, Ренуара. Тут і відбувається знайомство молодого Охріма з Лесем Курбасом, який на той час працював у Білій Церкві. «Ми побачили перед собою дуже цікаву пристійну особу в зеленому шовковому береті з смуглявим обличчям та ледве що зачинаючою сивиною у темному волоссі»<sup>3</sup>. Починаючи знайомившись з Лесем Курбасом, Охрім Кравченко починає відвідувати і театральну студію, «але не витримав і лишився»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Кравченко О. Автобіографія (рукопис). Зберігається в автора статті.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>1</sup> Высокая ответственность таланта // Искусство.— М., 1982.— № 10.— С. 27.



*Заслужений діяч мистецтва УРСР І. М. Гончар.  
Фото Ю. М. Бусленко. Київ. 1989.*



Фрагменти експозиції творів народного мистецтва  
в колекції І. М. Гончара.  
Фото Ю. М. Бусленка, Київ, 1989.



Охрім Кравченко.  
Фото. 1985.



О. Кравченко.  
Козак Мамай.  
Полотно, темпера. 1981.

Виявивши неабиякі здібності в акварельних завданнях, О. Кравченко, за порадою І. Гейне, восени 1921 року їде у Київ і вступає до художньо-індустріального технікуму, що знаходився тоді на Сінному майдані (нині Львівська площа), а пізніше перейшов на Гоголівську вулицю. Викладачами там були Ю. Михайлів (акварель), М. Козик (клеєва техніка), С. Набоїнська-Бойчук та інші. Нелегкий то був час, коли доводилось і вчитись, і працювати, щоб заробити грошей на харчування та протопити невеличке помешкання (фізичку у кімнаті замерзала вода), яке молодий художник знімав на Тарасівській, 17. З того часу збереглась невеличка робота, виконана олійними фарбами, «Хата мого дитинства» (1923 р.), у якій молодий художник дуже вдало, з тонким ліризмом і етнографічною достовірністю передає характерні риси невеличкої селянської хати під солом'яною стріхою — типове житло центральних областей України.

І якщо в мистецтві О. Кравченко завжди зберіг молодечий запал і свіжість, якщо виробив у собі міцну волю, навчився обороняти свої принципи, то заклалося це саме в процесі навчання у Київському художньо-індустріальному технікумі.

Після закінчення технікуму 1924 року О. Кравченко вступає на малярський факультет Київського художнього інституту, де в той час викладали ведучі майстри українського живопису Ф. Кричевський, О. Бойчук, Л. Крамаренко, О. Богомазов, А. Геран, В. Пальмов, С. Колос та багато інших<sup>6</sup>.

20-ті роки — важливий етап у становленні та розвитку українського радянського живопису. Саме в цей період ідея відродження монументального мистецтва займає одне з провідних місць як у твор-

чості українських художників, так і майстрів інших братніх радянських республік, бо вважалось, що лише «у фресці можна послідовно розгорнути сюжет, не один окремо взятий епізод, а подати факти в їх діалектичному розвитку»<sup>6</sup>. І до того ж «мова монументального живопису стисла, узагальнююче чітка, як мова вправного оратора»<sup>7</sup>. І ніби підтверджуючи слова французького художника Вінченца Ван-Гога, який заявив «що фігура селянина... стала суттю сучасного мистецтва і залишається нею»<sup>8</sup>, молоді художники — студенти інституту зображали сцени праці й побуту селян, які повертаються з оранки чи жнив, зайняті сільськогосподарською роботою (збереглось фото студентської роботи О. Кравченка «Тішають коноплі», виконаної в техніці ячної темпері на стіні Київського художнього інституту в 1928 році на 4-му курсі навчання під керівництвом Л. Крамаренка), відпочивають після праці.

Індивідуальних майстерень на той час в інституті вже не було, лише на останньому, п'ятому курсі проводили розподіл на спеціалізації по станковому (керівник Ф. Кричевський) та монументальному (керівник М. Бойчук) малярству. Виявивши великий інтерес та й певні здібності до монументального живопису, студент О. Кравченко переходить у групу професора М. Бойчука. Його теоретичні засади приваблювали слухачів справжнім, широким інтернаціоналізмом. Вимагаючи від учнів ретельно вивчати мистецтво Єгипту, Японії, Індії, Китаю, М. Бойчук говорив: «Для нас не має значення хронологічна дата й походження твору. Нехай це буде Єгипет і Ренесанс, Новгородська ікона чи твір негритянський — це не має значення. Мистецтво шукає собі ґрунту в того на-

<sup>6</sup> Холостенко Е. Перший досвід // Критика.— К., 1929.— № 1.— С. 74.

<sup>7</sup> Гапоненко Т. Монументальная живопись.— М.— Л., 1931.— С. 21.

<sup>8</sup> Ван-Гог. Письма.— Л.— М., 1966. — С. 248.

<sup>9</sup> Див.: Охрім Кравченко. Виставка творів. Каталог.— Львів, 1975.



О. Кравченко.  
Богдан Хмельницький.  
Полотно, темпера. 1982.

роду, де може розвиватись, та скоро лише твір мистецтва виростає, він стає інтернаціональним. Хіба можна простежити за тими широкими просторами, де мистецтво приживляється, і які майстри його створюють? Це як вода, вона скрізь проходить і для всіх однакова<sup>9</sup>.

Аналізуючи педагогічну діяльність М. Бойчука і його вплив на студентів, радянський мистецтвознавець В. Лебедева писала: «Учні Бойчука, в більшості своїй вчорашні селяни, які мали при вступі в майстерню досить посередню художню освіту і доволі середній загальний культурний рівень, були по суті ближчі до народних майстрів, ніж до професіоналів. Даючи їм міцну професійну школу, Бойчук разом з тим, використовував і те специфічне «вміння», ту фольклорну основу, що була притаманна їм початково»<sup>10</sup>. І вже в перших творах художника — станкових роботах «Біля терниці» (1929 р.), «Старий млин» (1930 р.), дипломному розпису на стіні Київського художнього інституту «Копання картоплі» (зберігся ескіз роботи, датований 1930 роком), а сама тема продовжена в станковому полотні «1930 рік» (1971), акварелі «Безпритульні» та ряді рисунків вуглиною і серії зарисовок 1927—1933 рр. відчувається, що саме в монументальному мистецтві Охрім Кравченко бачив магістральний напрямок розвитку художньої культури нового типу. І йому залишився вірним митець на все життя<sup>11</sup>. Безмежно

<sup>9</sup> Білокінь С. Ім'я — Михайло Бойчук // Культура і життя. — 1987. 19 квіт. — С. 3.

<sup>10</sup> Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. — М., 1973. — С. 17.

<sup>11</sup> Див.: Мисько Е. Як мелодія бандури // Вільна Україна. — 1978. — 11 лют.



О. Кравченко.  
Гуцульська сім'я.  
Картон, вугілля, крейда. 1958.

закоханий у народну творчість, високу майстерність давньоруських митців-монументалістів, він прагне зберегти чистоту та безпосередність їх образного світосприйняття та поєднати з ідейним змістом радянського живопису, естетичними нормами й вимогами сучасного мистецтва<sup>12</sup>, керуючись у своїй творчості настановами улюбленого вчителя, професора Михайла Бойчука, сміливі декларації якого завжди були повні віри і оптимізму.

Закінчивши в 1930 році художній інститут і пройшовши практику в одному з дитячих будинків м. Києва по вулиці Караваявській, молодий митець бере активну участь у виконанні великих монументальних розписів, що ввібрали в серію героїчної епохи перших п'ятирічної соціалістичної перебудови суспільства — розписи клубу залізничників у м. Котласі (1930—1933 рр.) та будинку Червоної Армії в м. Чернігові (1934—1935 рр.), працює у товаристві художників м. Куйбишева (1936—1938 рр.) та Кривому Розі (1938—1941). З того періоду збереглось ряд акварелей, рисунків олівцем, сангіною, вуглиною та крейдою. Серед них слід відзначити серію «Північні краєвиди Котлас», у якій автор велику увагу приділяє відтворенню характерних архітектурно-етнографічних особливостей народної дерев'яної архітектури цього краю, а також рисунки «Жебрак» (1932), «Металург» (1935), «На заводі» (1934), «Автопортрет» (1938), «Передовик Кривбасу» (1939) та інші. В 1940 р. художник створює свій надзвичайно сильний за психологічним трактуванням живописний «Портрет матері».

<sup>12</sup> Див.: Виставка творів Охрима Кравченка. Каталог. — Львів, 1984.

У 1945 року О. Кравченко працює в Центральному будинку народної творчості, подорожує по всій Україні, відбираючи на виставки роботи самодіяльних майстрів. У 1946 році приїздить до Львова, де і минули його наступні майже 40 років напруженої трудової та творчої діяльності. О. Кравченко викладає стінну майстерню в училищі прикладного та декоративного мистецтва (1947—1948), рисунок у поліграфічному інституті (1949—1966), графіку в ремісничому училищі поліграфістів (1954—1956). З середини 50-х років художник часто виїздить у Карпати, подовгу перебуває в Косові, Яворові, Жаб'ю, Соколиці, Річці, займаючись монументальними розписами, цікавлячись народними піснями та звичаями, життям та побутом гуцулів, замальовує народний типаж, деталі одягу, зразки вишивок та вишивок. Словнений новими для себе враженнями, митець створює серію акварельних пейзажів «В Карпатах» (1951), «Біла скеля с. Річка» (1952), «Гуцульська хата» (1952), «Чуркало» (1952), «В Болахові» (1952), ряд рисунків вуглиною, серед яких виділяється «Гуцульська сім'я» (1958), а також станкові полотна «Гуцульські мелодії» (1957), «На полонині» (1957), «Дід Павло» (1958), «Дівчина з топірцем» (1959), «Гуцульська легенда» (1959) — його ідилічні твори, які, однак, реалістично та етнографічно точно знайомлять глядача з давнім народним одягом гуцулів, елементами їх побуту та звичаїв.

Звертається митець і до історичної тематики, пов'язаної з визвольною війною українського народу від гніту іноземних поневолювачів: у полотні «Б. Хмельницький під Львовом» (1956) з історичною достовірністю передано характерні портретні риси гетьмана та особливості одягу козацької старшини XVII ст.; започатковує «Шевченкіану» в своїй творчості — рисунок вуглиною «Портрет Шевченка» та станкове полотно «Мені тринадцятий минало» (1958), у якому вдало пов'язав поетичні рядки Кобзаря із спогадами власного дитинства, створивши реалістичний образ недоленого, але непокірного і допитливого пастушка.

В цей же час художник створює серію полотен, присвячених темі материнства.

Одне з них — «Материнство» (1960) — письменник з Кубані Кузьма Катанко назвав «Українською мадонною». Звертається митець до цієї теми і в наступні періоди своєї творчості, яка поряд з народною піснею була йому найближчою.

В останні десятиліття (середина 1960-х — 1985 р.) О. Кравченко працює в основному в жанрі станкового малярства та систематично експонує свої твори на багатьох виставках у Львові та за його межами. Прагнення до узагальненості, до вирішення творчих проблем у монументальному плані визначило тематику живописних полотен художника, своєрідність їх сюжетного викладу, індивідуальні засоби створення образів. Твори майстра своєрідні лаконічні і чіткі композиції трактовані в манері умовного площинного зображення, ідале поєднання об'ємно-просторових елементів з декоративними акцентами, стримана кольорова гама, для якої характерні вміла гармонізація барв і



О. Кравченко.  
Музика.  
Полотно, темпера. 1969.

відтінків, витонченість контрастних зіставлень, делікатність градації основного тону. І до того ж, художник працює в старовинній техніці яєчної темпері, не використовуючи у своїй палітрі фарб фабричного виробництва, завдяки чому його полотна своєю живописною фактурою нагадують давньоруські фрески. (Цю особливість творів О. Кравченка відзначив на персональній виставці художника в 1967 році у м. Києві поет Павло Тичина)<sup>13</sup>. Світ живописних образів О. Кравченка — це передусім людина, її радість й болі.

Добре знаючи народну пісенну творчість, О. Кравченко часто звертався в своїх полотнах до історичного минулого України, до теми козаччини, адже слово козак у народній творчості мало широке значення: так називали людину, що відстоювала свою незалежність<sup>14</sup> — серія полотен «Козак-Мамай» (1965, 1974, 1981), «Слухають думи» (1967), «Перемога» (1968), «Козак-Годота» (1978), «Богдан Хмельницький» (1983). Особливо промовисте серед них полотно «Слухають думу». Трое бувалих козаків у суворій зосередженості прислухаються до кобзаря. Може співається про надії, до яких і вони були причетні, може,

<sup>13</sup> Книга відгуків з персональної виставки О. Кравченка. — К., Будинок літератора, 1967, 15 берез. — 6 квіт. Зберігається в автора статті.

<sup>14</sup> Див.: Козацькі пісні. — К., 1969. — С. 10.



О. Кравченко.  
Лісоруби.  
Полотно, темпера. 1970.

згадують побратимів, розсіяних «на татарських полях, на козацьких шляхах». Вони слухають думу як щось невід'ємне від них. І це дає право четвертому з них, певно найстаршому, найбувалішому, звертатись до молодого козака, що спокійно «люльку потягає», з тим характерним для старих людей жестом вказівного пальця: слухай!<sup>15</sup>

Серія полотен «Українська пісня» (1968) створена безпосередньо за фольклорними мотивами. Твори «Іхав козак на війноньку», «Ой на горі огонь горить» зберігають сюжетну основу, яка зрозуміла у взаємодії з літературним матеріалом. Проте О. Кравченко прагнув не тільки повторити зміст пісень, перевести словесні образи у візуальні. У його творах ясно вчувається особисте ставлення митця до поетичного періоджерела. Текст пісень в інтерпретації художника стає ґрунтом для роздумів. Саме тому найдраматичніша дія трактована так, що постаті зберігають певну зовнішню статичність. Це дозволяє глядачеві відійти від розуміння конкретної дії, зображеної на полотні, до глибших узагальнених роздумів. Зв'язок з фольклором, усною народною творчістю зумовив і створення таких полотен як «Мавка» (1970), «Русалка» (1971), «У неділю рано зілля копала» (1983).

Продовжуючи шевченківську тематику, художник звертається до образу Кобзаря — «Шевченко на селі», «Шевченко серед селян» (1968), відтворення його поетичних образів: «На панщині» (1965), «Катерина. Кохайтеся чорноброві...» (1968), «Катерина» (1973).

З великою любов'ю і задушевністю, а інколи і з легким гумором виконані роботи, які відображають сцени з народного життя Гуцульщини, звичаї і обряди краю, — «Косар» (1964), «До Косова на

базар» (1965), «Уряджують гільцею» (1967), «Весільні музики» (1968), «Повесільна складчина» (1968), серія полотен «Троїсті музики» (1967—1969).

Ряд творів митця присвячено героїчним будням перших п'ятирічок, подіям тих днів, коли наша країна робила свої перші трудові кроки, свідком і учасником яких був і О. Кравченко: «1930 рік» (1971), «Вантажник» (1980), «На полі» (1981) і незабутнім дням Великої Вітчизняної війни — «Бої на околицях Львова» (1976), «На підступах до Львова» (1978), «На слідки фашизму» (1972).

По своєму цікаві та оригінальні портретні твори художника — письменника Василя Стефаника, (1971), художника Михайла Бойчука (1973), автопортрет (1972) та ряд образів наших сучасників.

Твори О. Кравченка, де відображено сьогоденний день — життя та побут селян (міські мотиви мало захоплювали увагу художника), відзначаються майстерністю художника-психолога, вмінням вихопити з народної життєвої круговерті ту єдину, неповторну, але дуже характерну для образу митя, коли відчуваєш всю правдивість зображеного. В даний момент у даній ситуації повинно було статися саме так, а не інакше: «За пивом» (1961), «Пряля» (1971), «На оранці» (1976), «На весіллі» (1977), «На колгоспних полях» (1981), «На пасовиську» (1983) та багато інших полотен.

Майже в усіх своїх творах (будь то станкове полотно, чи фреска) художник кладе в основу композиції якусь певну дію: чи працюють колгоспниці на буряках («На буряках» — 1961), чи награвляють гуцульські троїсті музики веселу коломицю («Весільні музики» — 1970), чи пасе вівчар вівці («Вівчар» — 1960), чи грають у доміно в міському сквері («Гра в «козла» — 1964), чи послули на лаві в поїзді стомлені пасажирки («В дорозі» — 1974), чи ведуть жваву розмову про останні сільські новини дві бабусі («Подруги» —

<sup>15</sup> Див. Глинчак В. Вічна мить прекрасного // Жовтень. — 1970. — № 10. — С. 119.

1980). Цей прийом дає йому можливість показати людей в характерних позах, підкреслити певний жест, вираз обличчя. При цьому майстер вибирає саме той момент життя, коли вона охоплює всіх її учасників, організує їх взаємини. Завдяки цьому він завжди досягається природної композиції, яка при його манері умовного площинного трактування зображення має вирішальне значення, бо створює ту психологічну напруженість, ту атмосферу життєвості, без якої немає справжнього твору живопису<sup>16</sup>. Любов до життя, любов до людей — ось характерні риси, які й вирізняють живописні полотна Охріма Кравченка<sup>17</sup>. Його картини легко бачити перенесеними на площину стіни — вони будуть органічні на ній — ці статичні замкнуті композиції, сповнені внутрішнього життя, ці неяскраві, приглушені кольорові співвідношення — миттєво у своїй творчості залишався вірним принципам художника-монументаліста.

У ряді творів на селянську тематику («В колгоспному саду» — 1972) в центрі композиції яблука із стиглими плодами. В «Історії українського мистецтва» є пояснення: «Не випадково в системі навчання в майстерні Бойчука важливе місце займає композиція з яблуком і ритмічно розташованими з обох боків фігурами, яка трактувалась ним, як своєрідне «дерево життя»<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Там же. — С. 118.

<sup>17</sup> Див.: Chajkovsky S. Full of enthusiasm even at 80 // News from Ukraine. — 1984. — N 2.

<sup>18</sup> Див.: Врона І., Лобановський В. Монументальний живопис // Історія україн-

За роки його напруженої творчої діяльності збереглося понад 300 живописних творів та 200 рисунків і акварелей, більшість монументальних розписів залишилась тільки в спогадах, шкідках, фотографіях.

Вічна молодість — таким був ще один дар долі Охріма Кравченка. Він часто повторював відомі слова Ежена Делакруа: «Художникові треба прожити років із вісімдесят, щоб навчитись малювати». А якщо, вже розпочавши роботу над так і не завершеним полотном «Смукот» (1985), з гіркотою додав: «Та й і то не вистачило», немов передчуваючи незбагнене, незвідане.

Гортаємо книги відгуків з персональних виставок Охріма Кравченка. Записів багато. Захоплених, вдячних, суперечливих. У 1987 році відбулись по смерті персональні виставки художника в Тернополі, Івано-Франківську, Чернівцях, які відвідали багато шанувальників його мистецтва, і де було сказано багато теплих слів і про його творчість і про школу Михайла Бойчука, традиціям якої Охрім Кравченко був вірним усе життя. І вичерпне слово про художника буде можливе тоді, коли вийде монографія про його творчість, коли принципи монументального мистецтва, яким вірно служив Охрім Кравченко, займуть належне їм місце в творчій практиці українських радянських монументалістів.

Я. О. КРАВЧЕНКО

Львів

ського мистецтва. — К., 1967, т. 5. — С. 111.

## «ЩОБ УСІ НАРОДИ СТАЛИ ДОБРИМИ БРАТАМИ»

Цими крилатими словами закінчив свій виступ на IV Міжнародному з'їзді славистів Максим Рильський, перефразувавши запомінену мрію великого Кобзаря — «щоб усі слов'яни стали добрими братами».

Як відомо, Максим Тадейович не лише у поетичних творах був великим майстром художнього слова. Чимало уваги віддав він і теоретичним працям, роздумам про художню літературу, зокрема проблемам перекладницької майстерності, боротьбі за культуру мови і стилю.

Про Рильського-перекладача можна говорити багато, проте тут хочемо розповісти детальніше лише про один факт з його повножизнищого, творчого життя — підготовку виступу на IV Міжнародному з'їзді славистів з доповіддю «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу». У ній автор слушно наголосовав, що переклад поетичного твору повинен бути зшайперше талановитим, що талант так само потрібний поету-перекладачеві, як і поету — авторові оригіналу. «Треба перекладати не букву, а дух, — зазначав він, — треба пам'ятати, ще гоголівську вказівку про те, що для наближення до оригіналу слід інколи відходити від нього. Ось чому я особисто перед терміном «точність» даю перевагу термінові «вірність» (с. 20—21).

До IV Міжнародного з'їзду славистів у 1958 році Видавництво АН УРСР випустило в світ окремими брошурами серію доповідей українських славистів, зокрема статті академіка О. І. Білецького, академіка АН УРСР Л. А. Булаховського, членів-кореспондентів АН УРСР Є. П. Кирилюка, Є. С. Шаблювського та ін. З-поміж них чільне місце посідала доповідь поета-академіка М. Т. Рильського «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу».

Отримавши з друкарні 1-шу верстку статті, ми, редакційні працівники, як звичайно, надіслали один примірник авторові на вичитку. Оскільки стаття М. Рильського виходила першою в серії доповідей, її згодом довелося переверстувати з меншого формату паперу на більший, звичайний, стандартний, у якому видавали доповіді всіх учасників з'їзду. Тож замість 50 сторінок старого формату стало 34 сторінки. Тому автору довелося правити кілька примірників верстки своєї доповіді. Найбільше правок він зробив у першому варіанті.

У мене збереглися три примірники 1-ї і 2-ї версток з правками поета. В них рукою Рильського внесено такі зміни. З першої сторінки знято заголовки — «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу», бо назва ця мала бути і на обкладинці бро-

шури, і на титульній сторінці. На стор. 22 у реченні «Автор українського перекладу-переспіву бадади, зробленого ще за життя Міцкевича, П. Гулак-Артемовський і сучасний перекладач М. Рильський — ці латинські фрази переклали...» кінцівку виправлено на «цих латинських фраз не зберегли».

Після речення «Щодо передачі неологізмів Маяковського, його дуже своєрідної версифікації, його несподіваних, нерідко складених рим тощо, то все це можливе в слов'янських мовах лише з увагою до всіх фонетичних, лексичних, синтаксичних особливостей даної мови» М. Рильський робить таку вставку: «В цьому розумінні інтерес являють (пізніше виправив на «становлять») практика Вл. Броневського, що зумів віддати версифікаційні особливості Маяковського польською мовою, або переклад поеми «150000000» на чеську мову, виконаний Бугомілом Матезіусом» (с. 29).

До вислову «Треба визнати, що сміливість мови Маяковського, його трохи ускладнену метафоричність, загальний рух вірша Тувім передав дуже тонко» автор додає уточнення: «хоч і не додержав римування оригіналу». У реченні «Щодо повноти, то, далекі, перекладаючи англійські сонети чи октави, неможливо все сказане в оригіналі, з його короткими, часто-густо односкладовими словами, повно відтворити» він робить вставку, що поширює, уточнює його думку: «...відтворити російською, українською, білоруською, польською, чеською, сербською мовами» (с. 29).

Замість початку речення «Знов повторюю» він пише «Знов кажу...» Замість «в межах даної доповіді» — «в даній доповіді...» (с. 30). Закінчення речення «мені таке рішення не уявляється єдино можливим» поет виправив на «не здається...» (с. 31).

Максим Тадейович визнає за потрібне викреслити свій вигук — обурення: «Та це ж слов'янофільствующий німець Берг, а не Шевченко!» після висловлення «У перекладі М. Берга поеми Шевченка «Гамалія» читаємо такі «русифіковані» рядки:

Слышат соколята  
Гамалей хвата».

Слова «У старих перекладачів» він править на «У давніх перекладачів» (с. 35).

В реченні «та й для російської мови» виправлено на «однаке й для російської мови». А вислів «Вважаю, що І. Сенченко мав рацію» правиться на менш категоричний: «Хто зна, проте, чи І. Сенченко мав рацію». І тут же слова «Зрозуміла річ, перекладачі Гоголя на більш далекі слов'янські мови не могли...» автор виправив на більш посилене: «...ніяк уже не могли зберегти слово «зрак»» (с. 39).

М. Рильський викреслює слова «в авторському тексті» або ж «гораздо после» замість більш уживаного «гораздо позже» (с. 41). Після слова «Мужик», що в українській мові має найчастіше образливий відтінок, він знімає вираз «Так ніколи не говорять наші селяни», і речення набуло вигляду: «а тому, на мою думку, треба було дати «селяни» (с. 42). Замість «значних достоїнств» виправлено на «певних достоїнств» (с. 43).

У реченні «З деяких його спостережень я тут і скористаюсь» автор вставляє слова «поруч із своїми». У другій верстці цей ви-

слів має такий вигляд: «З деяких його спостережень, поряд із своїми, я тут і скористаюсь» (с. 45).

Речення «хоч це і не стосується безпосередньо» він виправляє на «хоч і не стосується воно безпосередньо» (с. 48).

У другій верстці статті М. Т. Рильський не робить уже значних правок, але знову ж уважно, скрупульозно виправляє всі помилки, навіть дрібні друкарські. Так, у реченні «це широко робив Лоиффелло у своїй «Пісні про Гайявату», пояснюючи в самому тексті індійські слова, і його відтворює і такий чудесний перекладач поеми, як Бунін...» автор робить правку — вискреслює вислів «і його»; «відтворює і такий». Слова «...але геніальна схвильована сповіді» виправлено на «схвильованість щирої сповіді», «прикрі відхилення стилю» — на «відхилення від стилю», І. Савченко — на І. Сенченко, «старі» — на «старуха», «писання» — на «письмо» (чехословенське письмо), «роду» — на «типу» тощо. Невдалий вислів «Сучасний, на жаль, перекладач, Андрій Глоба» він слушно поліпшує: «Сучасний перекладач...»

Як бачимо, тонкий знавець і цінитель прекрасного письменства, М. Рильський і в своїх наукових, літературознавчих працях пильно стежив за словом у тексті, за стилем викладу. Навіть у таких, на перший погляд, звичних висловах він знаходить неточність, невідповідність певного слова і вдало замінює його на інше, точніше. Наприклад, «слово, що стоїть» виправляє на «слово, яке стоїть» «висловлення» — на «висловлювання». Поет пильнує за правописом власних імен: Гумбольт — Гумбольдт, Ежі — Ежи, Мечислав — Мечислав, Володзімеж — Владзімеж, Химена — Хімена, Зденека Недєдлі — Зденека, Врхліцького — Врхліцького, Северин Поллек — Северин Поляка, Мечіслав — Мечислав та ін.

У 1975 році видавництво «Радянський письменник» випустило книгу Максима Рильського «Мистецтво перекладу», в якій вміщено його статті, виступи, нотатки, листи з питань теорії і практики перекладацької майстерності та культури мови перекладів. Як складова частина статті «Проблеми художнього перекладу» сюди ввійшла і його доповідь «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу».

Оскільки текст подавався за виданням: Максим Рильський. Твори в десяти томах, т. 9, К., 1962, — найбільшим прижиттєвим випуском творів поета, у ньому, на жаль, не враховано більшість правок, зроблених у статті-виступі на з'їзді мовців. Очевидно, сам автор, готуючи тексти до нового видання, вважав непотрібним у багатотомному книжковому виданні докладно тлумачити деякі питання художнього перекладу. Проте більш вірогідно, що автор готував доповідь з уже готового тексту, що увійшов до книги «Мистецтво перекладу», додавши до нього розповідь про переклади з слов'янських мов. Прикро лише, що в цьому солідному виданні відсутні цілі уступи, зокрема розповіді про труднощі при перекладі «Евгенія Онегина» О. С. Пушкіна, про переклади інших його творів, а також творів Т. Г. Шевченка, В. В. Маяковського та ін.

Нещодавно у видавництві «Наукова думка» вийшов друком 16-й том двадцятитомного видання творів М. Рильського, в якому вміщено і цикл статей під загальною

навою «Проблеми художнього перекладу». Тези знову подаються за виданням: Максим Рильський. Твори в десяти томах, останнім прижиттєвим виданням.

Упорядники здійснили чималу текстологічну роботу, проте правки М. Рильського, зроблені під час випуску доповіді на славістичному з'їзді, не враховано. Можливо, передбачиться вмістити статті про мистецтво перекладу, зокрема і виступ на IV з'їзді славістів, в одному з наступних томів. Та наперед.

Майже тридцять років сплило відтоді, як Максим Рильський працював над допо-

віддю «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу». І понад чверть віку зберігалися в мене верстки з автографами видатного митця як пам'ять про поета. Не так давно я передав два примірники цієї верстки Київському будинкові-музею М. Т. Рильського, в тому числі й примірник з підписом автора на першій сторінці, що схвалював текст до друку: «М. Рильський. 15/VIII. 58».

М. Л. МАНДРИКА

Київ

## ЗУСТРІЧ ІЗ БАНДУРИСТОМ З АВСТРАЛІЇ

Слухачі не могли вміститися в цьому невеликому академічному залі, їх хвиля розлилася за поріг, затопила коридор — усім хотілось послухати лекцію та гру вже знайомих в Києві гостей з далекої Австралії, талановитого бандуриста-віртуоза Віктора Мішалова. На запрошення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка та Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР він прочитав лекцію про бандуру та її колосальні можливості, переможну ходу цього українського народного інструмента мало чи не по всій планеті. Ілюструючи сказане, В. Мішалов виконав ряд творів із свого репертуару.

Бурхливими оплесками знавці та любители народного мелосу зустріли «Думу про Богуславу», один з її варіантів, записаний 1908 року від знаменитого кобзаря М. Кравченка, інструментальний твір композитора Григорія Бажула «Гомін степів», мішочок українських народних пісень і танців: «Молодичка», «Полянка», «Троїнка», власну обробку українського народного танку «Козачок», пісню «Над степами орли...».

Через більш як півстоліття на Україну повернувся такий рідкісний жанр, як мелодекламація. Мелодекламація на слова поета Миколи Філянського була написана Гнатом Хоткевичем для свого друга. Відомо, що Микола Філянський, поезії якого притаманна тонка музичність, сам грав на бандурі, дуже кохався в народній пісні та думі.

На прохання слухачів прозвучала «Дума про мову і трьох синів», твори «Буря на Чорному морі» та «Невільничий ринок у Кафі», а також власні інструментальні твори на українські та австралійські народні теми. Музика викликала в уяві слухачів привабливі образи вершників у ковилованому степу, синів хохіть та кигитки, плачі дівчат на дорозі до невольничого ринку в Кафі, вололюбні голоси козацької Січі, клекіт молодих соколів та ячання орлів.

З чого почався його шлях до бандури, яка відкрила світ народної музики, епосу? Може й із концерту київського тріо бандуристів у Сідней, які побували тут в 60-х роках. Корені цього роду — Полтавщина (тата) і Волинь (мати). Народився він 1960 року в Сідней в Австралії. Бандурою зацікавився з раннього дитинства, з 10-ти літ почав навчатись грати в студії при сідней-

ському ансамблі Григорія Бажула, учня Гната Хоткевича.

1978 року талановитий юнак одержав стипендію Австралійської Ради Мистецтв для поїздки до Північної Америки: мав далі вдосконалюватись у майстерності. Позаду — роки навчання у бандуристів Петра Китастого, Петра Гончаренка при Капелі бандуристів ім. Тараса Шевченка. Грав часто по вісімнадцять годин на добу, інколи аж до запаморочення в голові, «аж пальці зеленіли», і нарешті виявилось, що «переграв майже всіх» бандуристів Північної Америки. Треба було їхати на навчання на Україну. Невдовзі така нагода трапилась: один радянський консул послухав гру молодого бандуриста і допоміг оформити візу. Так з 1979 до 1981 років В. Мішалов дістав можливість навчатися в Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського (в класі Сергія Баштана). Водночас удосконалювався в приватних студіях у старійшини кобзарства Георгія Ткаченка, який справедливо вважається одним із найкращих знавців його «старосвітських» народних традицій. Потім знову збирався — у бібліотеках та приватних колекціях — матеріали про бандуру. Закінчив Сіднейський Інститут Мистецтв та Педагогічний університет, де здобув професію музикознавця та педагога. По закінченні аспірантури збирається захистити магістерську дисертацію про українські народні інструменти, основне — бандуру та її виконавські можливості. Бо ж сам грає чи не на всіх видах народних інструментів — кобзі, лірі, гусях, гудкові, скрипці, цитрі, цимбалах, мандоліні, а також — флюярі, дуді, джоломії, гуцульській та австралійській трембітах, сопілці, волинці-козі, козацькій трубі та сурмі, а також інших інструментах.

Як композитор, Віктор Мішалов автор понад сімдесяти пісень та інструментальних музичних творів, а також обробок народних пісень України та Австралії. 1986 року за обробку австралійської народної пісні, яка стала мало не гімном, у всякому разі — це, певно, найпопулярніша пісня серед австралійців — та виконання її на бандурі, Віктор Мішалов здобув перше місце серед виконавців на всеавстралійському фольклорному фестивалі. На платівці творів переможців фестивалю пісня була записана першою. Ця подія дала підставу міністру культури Австралії назвати сучасне пі-

сенне мистецтво Австралії синтезом різних національних музичних культур.

Віктор Мішалов — завзятий колекціонер: має кілька трембіт, сопілок, три ліри і 12 бандур, виготовлених у різних куточках планети майстрами різних національностей: переважно, звичайно, українцями, але є серед них англєць, канадець, єврей. Тепер його колекція поповниться ще одним цінним інструментом з України — подарунком київського майстра Миколи Будника. Цей митець, від природи наділений любов'ю до мистецтва обробки дерева, не гониться за кількістю виготовлених інструментів: одна-два бандури на рік, зате як люблю їх тримати, від такого інструменту наче струмує тепло рук майстра, тепло його серця. «Бандура така приємна, ніжна і тепла, що її прямо хочеться цілувати», — не втримався Віктор, отримавши безцінний дарунок. «Хай щастить тобі з нею у мандрах по світу» — відповів, усміхаючись, майстер.

Віктор — людина улюбленої справи. Він з готовністю радий прислужитися добрій справі і тут, на Україні, і там, у Австралії чи Канаді, США, Англії, Франції, Голландії, ФРН, Ірландії — повсюди, де він бував і давав свої імпровізовані концерти, бо, за його словами, «тільки тим і займається, що поширює українську культуру в світі». У себе на батьківщині видає журнал «Бандура» (недавнє подібний журнал під назвою «Бандурист» почали видавати і в США), де також популяризує українське народне музичне мистецтво, пісню та епос.

І всюди, де б він не бував, возить за собою три бандури: академічну хроматичну (києво-чернігівська бандура), харківську хроматично-народну (бандура Гната Хоткевича та Петра Гончаренка, ними удосконалена) та класичну народну діатонічну бандуру дорійського ладу (відповідно — 68, 34 та 23 струни). В одному виконавстві об'єдналось по суті три різних (але цікавих самих по собі) школи — сучасна школа Сергія Баштана (бандура Івана Шкляра), школа Гната Хоткевича і традиційна народна школа Георгія Ткаченка.

Гість із далекої Австралії нагадав присутнім у залі дещо з того, що ми значною мірою забули, зіпсували, втратили. А втрапи тут не мало: адже, крім відомого нині на Україні любительського способу гри на бандурі, коли виконання звунилось до однієї руки — друга, як і на гітарі, пощипує басоли — є ще два майже забутих — перший — харківський, вдосконалений Хоткевичем і Гончаренком, другий — «полтавський» (зінківська школа), так званий старосвітський народний спосіб гри обома руками, тобто так, як, мабуть, грали сліпці-кобзарі впродовж століть: їм не треба було дивитися на струни, тому й бандуру тримали на колінах, повернувши голосник до глядачів — так краще доходить звук чарівних струн до серця слухачів.

Власну концертну діяльність у Києві Віктор розпочати не поспішав, хоч за кордоном мав величезний успіх: глядачі тут найвимогливіші, се ж сама Україна! Та й хотілось ще відшліфувати вокал, підготувати відповідний репертуар, довести всі речі до віртуозної чистоти і тонкості звучання. Тільки в позаминулому році зважився дати кілька концертів. Виступив у Державному музеї літератури УРСР, який щойно від-

крився, Будинку літераторів (двічі). Будинку культури творчого об'єднання незрячих на ювілей бандуриста Павла Супруна в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Товаристві охорони пам'яток історії та культури УРСР тощо. Того року виступив у Інституті нафти і газу АН УРСР (інтерес був такий великий, що довелось виступати в ньому аж тричі), у Будинку літераторів Спілки письменників України, Музеї Павла Тичини, в редакціях журналів «Київ» та газети «Літературна Україна» тощо. Серію концертів дав для жителів міста та Львова. Звичайно, подібне дроблення (доводилось у деякі дні давати по три, а іноді навіть по чотири концерти) втомлювало, не давало змоги відпочити, настроїтись, хоч всюди зустрічали дуже тепло і привітно, так, як можуть приймати вкраїнці.

Ось тоді й з'явилась у нього мрія: дати два-три концерти в Києві у залі, який б містив усіх бажаючих, щоб позбутися подібного дроблення сил і часу. А ще? Побувати на наступному святі Остапа Вересая, що має відбутися на Тарасовій горі в Каневі в травні цього року, здійснити гастрольне турне по Радянській Україні.

Лекція-концерт закінчувалась. І тут стала ще одна приємна подія. Відгукуючись на заклик Українського Фонду культури до закордонних митців, — сказав Віктор Мішалов, — я передаю Інститутові мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського ряд рукописів музичних творів Гната Хоткевича, знайдених мною за кордоном.

Вчений секретар Інституту Л. Ю. Брицька на сердечно подякувала за такий справді неочікуваний скарб, подарувавши гостеві двотомник «Українських народних балад» — останню працю науковців інституту і побажала творчих успіхів у мистецькій діяльності, у подальшій популяризації українського фольклору серед народів світу.

Знаючи, що в Чернігові має відбутись виробнича конференція по вдосконаленню роботи чернігівської фабрики народних інструментів, зокрема виготовленню бандур, слухачі попросили гостя сказати кілька слів про сучасну бандуру.

— Інструмент, що зробив Іван Шкляр який чернігівська фабрика засвоїла 1950 року, популярний у всьому світі, — сказав В. Мішалов. Його замовляють партіями Правду кажучи, на той час це був великий поступ, але тепер техніка у світі так розвинулась, що зразки — й удосконалені пізніше — вже відстали від світових стандартів. Спочатку вироблялись дуже гарні інструменти. Вони були з верби. Тепер робляться із будь-яких інших порід дерев — часто цілком різних — і бандура вже майже зовсім не звучить. Так що майстри преєкрасно знають і роблять свою справу, але справжню бандуру їм виготовити вдається рідко.

Що ж, побажаймо здійснення цих та всіх інших мрій нашого гостя, бандуриста-віртуоза Віктора Мішалова, а його українським пісням і думам — якнайширших мистецьких обріїв на всіх континентах.

В. О. ХИТРУК

Київ



## ЗАПИСИ ПІСЕНЬ НА БАТЬКІВЩИНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

*Пишний куточок Звенигородський повіт,  
край садів, битькілиця Шевченка.  
(І. Печуй-Левицький)*

Рідна природа, мова, пісня і дума, народний живопис, вишита сорочка, рушник — такі перші мистецькі враження Тараса Шевченка, що їх він проніс кризь все своє життя. Зв'язок Шевченка з рідним народом, його духовністю настільки міцний і органічний, що на сьогодні подальше успішне вивчення його літературної і живописної спадщини неможливе без детального аналізу народної культури того краю, де минули його дитячі та юнацькі роки.

Кримиди Звенигородщини дуже мальовничі — хвиляста рівнина з буйнозеленими долинами річок, ярами та балками, нещасними крутими горбами і перелісками жва бйраком бйрак, а там степ та могола.

Цими формувався характер українських поселень, зокрема наддніпрянських, у яких мешканців було особливо розвинуто чуття краси, гармонії.

*Село на нашій Україні,  
Неначе писанка, село!..*

Красу наддніпрянських сіл майстерно писав земляк Великого Кобзаря І. С. Печуй-Левицький. «Серед села в долині лисні довгий ставок. Коло самої греблі проти млина на пригорку стояла стара дубова церква з п'ятьма банями, а коло неї, неначе вгніздившись у густому вишнику, стояла ще старіша за церкву прибудована широка дзвіниця. І пригорки, і довгі долини, і зелені левади у вербах понад ставком — усе зеленіло й лисніло на веселому сонці, а білі чисті хати скрізь білїли в садах, ніби чиясь вередлива рука, праючись, розкидала їх у поспіху безладді по горбах та долинах». Рідючі чорноземи, м'який з достатньою вологістю опадів клімат забезпечували добрі врожаї хліба, городини, садовини. В садах мирно гули бджоли, в річках і чюдонних ставках вигулювалась риба. Там тут здавна було розвинене пасічництво та рибальство.

Про красу цього краю говорить автор опису подорожі Антіохійського патріарха Макарія по Наддніпрянщині в 1658 році: «Вночі прибули у велике місто, звичайно, укріплене, з ставками і садками... Ця

благословенна країна нагадує сад із гранатових дерев, така вона прекрасна та впорядкована! Ім'я цього міста Лисянка...» Мальовничою була в часи Т. Г. Шевченка і Звенигородка. Відвідавши її в 1840 році, П. Куліш захоплено писав: «Один з найгарніших мальовничих куточків України, щось ніби українська Швейцарія!» Найбільше відомостей про це місто є в фундаментальній багатотомній праці академіка Агатангела Кримського «Звенигородщина, Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного» (К., 1928 р.). Протягом багатьох років (дитинство вченого минуло на Звенигородщині). А Кримський вивчав народну культуру Шевченкового краю, залучивши до цього ще й місцевих краєзнавців та



*Родич Т. Г. Шевченка  
Іван Маломуж (помер у 104 роки)  
з онуками. Фото 1939.*



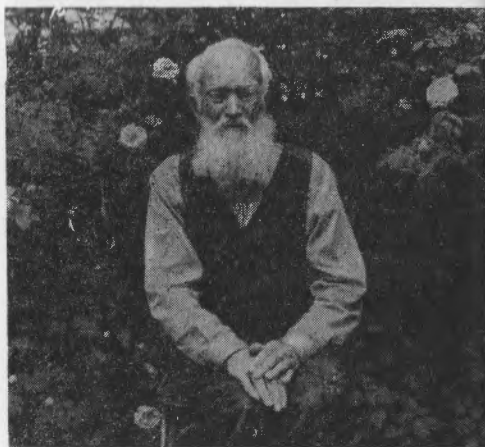
Родичі Т. Г. Шевченка біля музею великого Кобзаря в с. Шевченковому. Фото. 1964.



Правнучка Т. Г. Шевченка Параска Кириченко. С. Шевченкове. Фото. 1964.

фольклористів. Його праця містить соціально-економічну характеристику краю — опис поселень, народного будівництва, занять та побуту населення. Належна увага приділена також народним звичаям, обрядам, пісенній творчості. На жаль, видання її не було завершено. Нарешті, настав час видати цю книгу: вона надзвичайно цінна як для шевченкознавців, так і для всіх, хто хоче глибше пізнати наше минуле, нашу історію.

Традиційна пісенна культура наддніпрянських сіл нині помітно зникає. Кращі



Родич Т. Г. Шевченка  
Г. З. Грицай.  
С. Шевченкове.  
Фото. 1985.

самобутні пісні тут, як і скрізь, бережуть у пам'яті люди старшого віку. Серед кількох десятків народних пісень, записаних нами в селах Моринці, Шевченкове, Козацьке та Будище є оригінальні варіанти календарно-обрядових, весільних, рідинно-побутових, жартівливих пісень. Найбільше їх вдалося записати в Шевченковому («Біла береза», «Туман ярмом, туман ярмом», «Лети, лети, ой ти, чорна галко», «На нашу гору, на нашу» (веснянка), «Як Микита воли мав», «Ой судома та нам, браття», «Ой ти, дубе, кучерявий», «Пожену я товар на яр»). Наспівали їх Топчій Г. І., Кириченко О. П., Олійник В. Т., Могиляна П. О.

Зазначимо, що Параска Матвіївна Кириченко (77 років) доводиться правнучкою Тарасу Шевченкові по брату Йосипу (Йосип був дідом її матері). Параска

Матиніна була першою трактористкою в селі, знає, яким було колгоспне життя передвоєнних і повоєнних років. Пам'ятає багато пісень та народних звичаїв, любить читати. А ще вона береже в пам'яті спогади про Тараса Шевченка, його родичів та односельців, зокрема про те, як у Кирилівці, в льоху Петра Шевченка (онучка Мосила) відзначали 100-річчя з дня народження Кобзаря, як тоді на садибі Мосила посадили три дуби (один із них росте й нині).

А онука родича Т. Шевченка Івана Маломука Олійник Віра Тимофіївна (1915 народження, медсестра, учасниця Великої Вітчизняної війни) розповіла нам, як у 1936 році в селі проходила читачько-конференція, присвячена Тарасу Шевченку, у якій брали участь П. Тичина та М. Рильський, розповіла також про візит у село О. Толстого.

Віра Тимофіївна наспівала нам пісню про її дід, цю пісню разом з односельцями співав в останній свій приїзд у Кирилівку Тарас Григорович. Тоді ж він співав також «Ой ти, зіронько та вечірняя» і «Ходить гарбуз по городу».

Від жінок пенсійного віку с. Моринці (Степан О. А., Криклі Л. С., Луценко Л. Д., Зозулі Є. П., Турченко Є. Є. записано пісні «Ой ти, зірко, ти вечірняя», «Темная та невидная» та весільні

«Ой сидів братичок на тину», «Соловейко сивенький». У Моринцях ще зберігається традиційне народне весілля, проте весільні пісні, як і скрізь, можна почути лише від старших жінок.

На весіллі у Моринцях існує цікавий звичай випікання хліба. Крім короваю, калачів та шишок, для хрещеної матері випікають гребінь і дщице, для хрещеного батька — борону, а для баби — курінь.

В с. Козацькому серед інших пісень записано «Ой мати, мати», «Наїхали гості» та купальську «Ой на городі під грушкою» (їх наспівали Панащенко О. К. та Голуб К. О.), а дитячу пісню «Біла квочка-чубарочка» записано в Будищах від Хоменко Г. О.

В селах Звенигородщини фольклористи можуть ще знайти чимало цікавого. Але треба поспішати, бо час не жде, а старі люди помалу відходять. Нам відомо, що велику збірку народних пісень Шевченкового краю підготував працівник Волинського краєзнавчого музею Олексій Ошуркевич. Гадаємо, що цей збірник, виданий з нагоди відзначення 175-річчя Великого Кобзаря, міг би стати гарним подарунком для всіх шанувальників рідної культури.

Мелодії поданих у цій добірці пісень розшифрував Л. І. Яценко.

Л. Г. ОРЕЛ

Київ

### ОЙ ТИ, ЗІРКО, ТИ ВЕЧІРНЯ

Широко

Ой ти, зір\_ ко ти ве\_ чір\_ і\_ ір\_ ня\_

\_ я, чом ти ра\_ но не ви\_ хо\_

\_ в... не ви\_ хо\_ ди\_ ла?

Ой ти, зірко, ти вечірняя,  
 Чом ти рано не вихо... не виходила?  
 Чом ти рано не виходила,  
 Чом місяця не дого... не догонила?  
 Ой я рано ізхvatилася,  
 Чом лісу я й дивил... я й дивилася.  
 Чом лісу, вище темного,  
 Чом вадочка зеле... ой зеленого.

Там дівчина умивалася,  
 З краси свої дивува... дивувалася.  
 Красо моя, ти милесенка,  
 Кому будеш ти вірне... ой вірнесенка?  
 Чи майору, чи полковнику,  
 Чи прежиьому полюбо... полюбовнику?

## ОЙ ТИ, ДУБЕ КУЧЕРЯВИЙ

Поволі

Ой ти, ду- бе ку- че- ря- вий,  
 та й лист на то- бі ряс- ний; ти ж, ко- за- че  
 мо- ло- день- ний сло- ва- ми пре- крас- ний.

Ой ти, дубе кучерявий,  
 Та й лист на тобі рясний;  
 Ти ж, козаче молоденький,  
 Словами прекрасний.

Ой слова твої ласкаві,  
 Ой а чоргова думка,  
 Поки ж тебе не любила,  
 Гула ж як голубка.

Ой гуляла ж, гула голубонька  
 Та й полинула в поле,  
 А летячи говорила:  
 Горе ж мені, горе.

А летячи говорила:  
 Ой горе ж мені, горе,  
 Утопила голівоньку,  
 Як у чорне море.

А вже моїй голівонці  
 Та в моря не зринати,  
 З ким любилась — розлучилась,  
 Мушу забувати.

Ой а ким любилась — розлучилась,  
 Та й мушу забувати,  
 З ким не зналась — повінчалась,  
 Мушу привикати.

## ОЙ МАТИ, МАТИ, ТА НАІХАЛИ ГОСТІ

Широко

Ой ма- ти, ма- ти, та на- ї- ха- ли  
 гос- ті, гей, гей, ох і на Вкра- ї- ну.

Ой мати, мати,  
 Та наїхали гості,  
 Гей, гей, ох і на Україну.

Гей на Україну...  
 Та й розпустили коні,  
 Гей, гей, ох і на долину.

Гей на долину...  
 Та й розвішали сідла,  
 Гей, гей, ох і на калину.

Гей, на калину...  
 Та й розрушили гнізда,  
 Гей, гей, солов'їні.

Гей солов'їні...  
 Ой соловейко плаче,  
 Гей, гей, ох і репетує.

Ой репетує...  
 Що його діток,  
 Гей, гей, ніхто не рятує.

## ОЙ СУДОМА ТА НАМ, БРАТТЯ

Поволі

Ой су- до- ма та нам, брат-тя, ой су- до- ма:  
 не- ма хлі- ба ні сно- поч-кв а- ні впо- лі, ні вдо- ма.  
 2...ли- ха- я го- ди- на 2...син за бать-ка 3...на лан жа- ти

Ой судомь та нам, браття,  
Ой судомь!  
Нема хліба ні снопочка  
Ані в волі, ні вдома.

Ой побилъ та нас, браття,  
Лихая година, —  
Син за батька не відробить,  
А батько за сина.

Ой побилъ та нас, браття,  
Відочкою, —  
Пшла мати на лан жати  
Лавок і в дочкою.

Прійшли ж вони на нивочку,  
Іли відпочити.

Оглянуться назад себе —  
Пан-отаман іде.

Як приїхав пан-отаман  
Та й став людей б'яти:  
Ой чом же ви та й не жнете? —  
Пора снопи носити.

Ой тим же ми та й не жнемо,  
Що росяна нива,  
Побилъ б вас із панами  
Лихая година!

Якби били тільки пани,  
А то ще й підпанки...  
Приїде з панщиною додому,  
То їм підпанки.

## ЛЕТИ, ЛЕТИ, ОЙ ТИ, ЧОРНА ГАЛКО

Поволі

1. Ле- ти, ле- ти, ой ти чор- на  
гал- ко, та й низь- ко над во- до- ю.  
2. (3-6) Низько над во- до- ю... на- ка- жі- те  
ро- до- ві мо- є- му, що зо- стався си- ро-  
то- ю. зо- ставсь си- ро- то- ю...

Лети, лети, ой ти, чорна галко,  
Та й низько над водою.

Гуляв з дівчиною...  
Чи сам не взяв, а чи господь не дав,  
Чи розраїли люди.

Низько над водою...  
Панавжіте родові моєму,  
Що остався сиротою.

Розраїли люди...  
Ой уже мені, парню молодому,  
Та й пароньки не буде.

Остався сиротою...  
Сиротою, ой та не якою:  
Що гуляв з дівчиною.

## ЯК МИКИТА ВОЛИ МАВ

Поволі

одна

Як Ми- ки- та жи во- ли мав, на три се- ла ку- му- вав.  
Гей, гей, гей! На три- се- ла ку- му- вав. 2...во- ровнів- ку.

Як Микита воли мав,  
На три села кумував.  
Гей, гей, гей, на три села кумував.

На Вільшану, на Вербівку,  
Ще й на третю Воронівку.  
Гей, гей, гей, ще й на третю Воронівку.

Як Микита приупав,  
То Микита не кум став.  
Гей, гей, гей, то Микита не кум став.

А у кума хрестини, —  
Микити не просили.  
Гей, гей, гей, Микити не просили.

А у кума п'ють вино,  
Ми в порозі стоїмо,  
Гей, гей, гей, ми в порозі стоїмо.

Ходім, жінко, додому,  
Та й не кажи нікому.  
Гей, гей, гей, та й не кажи нікому.

Що ми в кума були,  
Та й не їли, не пили.  
Гей, гей, гей, та й не їли, не пили.

Ідьмо, жінко, у місто  
Та продаймо намисто.  
Гей, гей, гей, та продаймо намисто.

Ще й намиста не продав,  
Сім пар волів сторгував.  
Гей, гей, гей, сім пар волів сторгував.

## НІЧКА ТЕМНА ТА НЕВИДНАЯ

Широко

Ніч-ка тем-на та не-вид-на-я, ніч-ка тем-на  
та не-вид-на-я, го-ловонь-ка мо-я рід-на-я.

Нічка темна та невидная, (2)  
Головонька моя бідная.

З ким я буду цю ніч ночувати, (2)  
З ким я буду розмовоньку мати?

Пущу коня на долиноньку, (2)  
А сам ляжу на часноньку.

Де взялася та й дівчинонька, (2)  
Козаченька та й розбудила.

Вставай, козак, бо татари йдуть, (2)  
Займуть коня ще й тебе візьмуть.

Займуть коня сивогривого, (2)  
Тебе, хлопця чорнобривого.

## ОЙ СИДІВ БРАТІЧОК НА ТИНУ

Широко

Ой си-дів бра-ті-чок на ти-ну,  
та виг-ля-дав сес-три-цю до-до-му.  
Ой у-же ве-чір смер-ка-є,  
сес-три до-до-му не ма-є. Ой у-же ве-чір  
ве-ча-рі-є, сес-тра до-до-му тіль-ки мрі-є.

Ой сидів братічок  
На тину,  
Та виглядав сестрицю  
Додому.

Ой уже вечір  
Смеркає —  
Сестри додому  
Немає.

## СОЛОВЕЙКУ СИЗЕНЬКИЙ

Широко, енергійно

Со\_ ло\_ вей\_ ку си\_ зень\_ кий,  
со\_ ло\_ вей\_ ку си\_ зень\_ кий, в те бе го\_ лос то\_ нь\_ кий,  
Дай ма\_ тін\_ ці зна\_ ти, що йду ве\_ че\_ ря\_ (ти).  
не\_ хай нь\_ ка чу\_ е, ве\_ че\_ рять го\_ ту\_ (е).

Соловейку сизенький, (2)  
В тебе голос толенький,  
Дай матінці знати,  
Що йду вечеряти.  
Нехай ньенька чує,  
Вечерять готує!

Ой були ми в свата — (2)  
З верби з лози хата,  
Одвірки з берези,  
І дружки тверезі.

Схилилася вишня, (2)  
Як матінка вийшла  
До свого дитяти —  
Просити до хати.

На добридень тому, (2)  
А хто в цьому дому,  
Старому й малому,  
Князеві молодому!

Увійшли в світлицю, (2)  
Глянем на полицю:  
На полиці паляниці,  
Здрастуйте, молодиці!

## ТУМАН ЯРОМ, ТУМАН ЯРОМ

Поволі

Ту\_ ман я\_ ром, ту\_ ман я\_ ром, а мо\_ роз  
До\_ ли\_ но\_ ю; стрі\_ ча\_ єть\_ ся  
ко\_ за\_ чень\_ ко з мо\_ ло\_ до\_ ю дів\_ чи\_ но\_ ю.

Туман яром, туман яром,  
А мороз долиною;  
Стрічається козаченько  
З молодією дівчиною.

Будь здорова, чорноброва,  
Ой куди ж ця дорога? —  
Ця дорога, ця дорога  
Аж до синього моря.

Коло синього моря  
Кущ калини процвітає,  
Ой там мати свого сина  
У солдати виряджає.

Іди, сину, служи, сину,  
Аж до меншого брата,  
Там пошлють, там надінуть  
Государське плаття.

## БІЛА БЕРЕЗА В ПЕЧІ НЕ БУЛА

Поволі

1. Бі\_ ла бе\_ ре\_ за в пе\_ чі не бу\_ ла,  
в пе\_ чі не бу\_ ла, яс\_ но го\_ рі\_ ла.

2.(3-9).Свек\_ру\_ ха ли\_ ха во\_ гонь ва\_ ли\_ ла,  
щоб я, мо\_ ло\_ да, не ве\_ че\_ ря\_ ла.

Біла береза в печі не була,  
В печі не була, ясно горіла.

Свекруха лиха вогонь валила,  
Щоб я, молода, не вечеряла,

Щоб я, молода, не вечеряла,  
Без вечероньки спатоньки лягла.

Заснула я сон, як місяць зійшов,  
Заснула другий, як милий прийшов.

А милий прийшов, в вікно стукає,  
В вікно стукає, милу питає:

Чи ти, мила, спиш, а чи так лежиш? —  
Я, милий, не сплю, думи думаю.

Я, милий, не сплю, думи думаю:  
З ким я, молода, доживу віка.

Доживай, мила, доживай сама,  
Бо у мене є милая друга.

Бо у мене є милая друга,  
А ще й до того дитина мала.

## ПОЖЕНУ Я ТОВАР НА ЯР

Поволі

По\_ же\_ ну я то\_ вар на яр, а у ло\_ зи  
ко\_ зи, як зга\_ да\_ ю жит\_ тя сво\_ є,  
то й о\_ біля\_ ють сльо\_ зи.

Пожену я товар на яр, а у лози кози;  
Як згадаю життя своє, то й обіллють сльози.

Чи я спила, чи я з'їла, чи гарно сходила? —  
Тільки ж розкоші зазнала, що важко робила.

Запрягайте, сини коні, коні вороні,  
Та й поїдем доганяти літа молоді.

Ой догнали літа мої на кам'янім мості,  
Ой верніться, літа мої, хоч на час у гості!

Не вернемось, забарнимсь, ти ж нас не запроси!  
Хіба вернемось до внука, що на руках носиш.



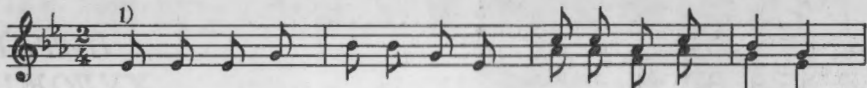
*І. М. Гончар. Дума про Чигирин.  
Картон, темпера. Київ. 1974.  
Фоторепродукція В. П. Дедова.*



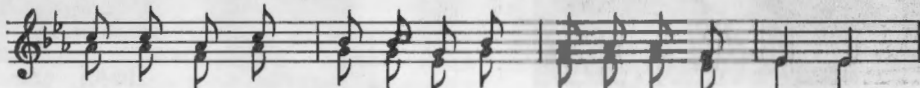
*І. М. Гончар. Люба розмова. Весна.  
Картон, темпера. Київ. 1975.  
Фоторепродукції В. П. Дедова.*

БІЛА КВОЧКА-ЧУБАРОЧКА

Жаво



Бі ла квочка- чу ба рочка по дво ру хо ди ла,



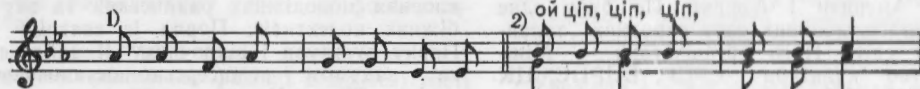
за со бо ю два дцять тро є кур ча ток но ди ла.



Ціп, ціп, цю ру ру, ціп, ціп, цю ру ру,



за со бо ю два дцять тро є кур ча ток во ди ла.



2. Ой ви, мо ї дрібні діт ки... ціп, ціп, цю ру ру...

Біла квочка-чубарочка  
По двору ходила,  
За собою двадцять троє  
Курчаток водила.

Ціп, ціп, цю-ру-ру, (2)  
За собою двадцять троє  
Курчаток водила.

Ой ви, мої дрібні дітки,  
Та й не розбігайтесь,  
Як прилетить яструбонько, —  
До мене збігайтесь.

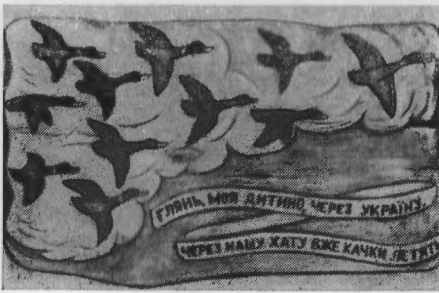
Ціп, ціп, цю-ру-ру, (2)  
Як прилетить яструбонько,  
До мене збігайтесь.

Ой прилетів яструбонько —  
Угледіла квочка,  
Та й до себе приквотала  
Усі курчаточка.

Ціп, ціп, цю-ру-ру, (2)  
Та й до себе приквотала  
Усі курчаточка.

Курчаточка позбігались,  
Під крильце сховались,  
Та й з лихого яструбонька  
Тихенько сміялись.

Ціп, ціп, цю-ру-ру, (2)  
Та й з лихого яструбонька  
Тихенько сміялись.



## ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

### ПЕРШИЙ МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ФОЛЬКЛОРУ У МОСКВИ

Перший Міжнародний фестиваль фольклору в СРСР, якого давно чекали, відбувся. Протягом п'яти днів Москва гостинно приймала посланців братніх республік Союзу РСР і двадцяти країн Європи, Азії, Америки і Африки. Це було одне з наймасштабніших свят народних талантів у світі. Його організатори — Міністерство культури СРСР, ВЦРПС, ЦК ВЛКСМ, Спілка композиторів спільно з Радянським фондом культури, Радянським комітетом Міжнародної Ради організацій фольклорних фестивалів (КІОФФ). Емблемою фестивалю стала помережана паралелями і меридіанами земна куля, охоплена яскравим пір'ям співаючого півня, що символізує у народі втілення ідей добра, благополуччя і щастя.

Центральну вулицю Горького, парки культури і відпочинку Москви прикрасили святкові транспаранти, плакати, афіші, фестивальна символіка. Концерти проходили на головному майданчику Центрального Парку культури і відпочинку ім. М. Горького, ВДНГ СРСР, в Парку культури і відпочинку «Ізмайлове», музеї-заповіднику «Коломенське», найбільших концертних естрадах столиці, Палацах культури, на площах, вулиці Старий Арбат.

У фестивалі взяло участь близько трьох тисяч виконавців (130 колективів), в т. ч. понад 50 зарубіжних. Самій юній учасниці свята — три роки, найстарішому — Яшиму Мураду Ашурову з Узбекистана — 102.

12 серпня 1988 р. на Фонтанній площі Центрального парку культури і відпочинку відбулася церемонія відкриття. Були присутні члени уряду, представники радянської громадськості, КІОФФ, президент Міжнародних фестивалів фольклору. Піднято прапор фестивалю, урочистою ходою пройшли колективи.

Увечері того ж дня в Зеленому театрі парку відбувся урочистий концерт-відкриття. До присутніх звернувся Міністр культури СРСР В. Г. Захаров, він зачитав привітання Генерального секретаря ЦК КПРС, Голови Президії Верховної Ради СРСР М. С. Горбачова учасникам і гостям фестивалю.

У наділку в історико-архітектурному музеї-заповіднику «Коломенське» на берегах Московської ріки пройшло народне свято «Літо у Коломенському». В ньому взяло участь близько ста етнографічних і фольклорних молодіжних радянських та зарубіжних колективів. Поряд із святом у Парку культури і відпочинку «Ізмайлове», за задумом режисерсько-постановочної групи, «Літо у Коломенському» мало стати одним з двох неформальних заходів, де колективи дістали повну свободу імпровізувати, показати свої програми в усій повноті, у природньому, органічному середовищі.

Тут численні відвідувачі змогли побачити самобутнє народне мистецтво таких малознайомих широкому колу шанувальників фольклору виконавців як видатні гуцульські скрипалі брати Прилипчани, некрасовські козаки зі Ставропольського краю, удегейський ансамбль «Кункай» з далекого Примор'я, ансамбль «Чапак» з Туркменії та багато інших, і безпосередньо поспілкуватися з ними.

У Парку культури і відпочинку «Ізмайлове» близько 300 виконавців з різних куточків Російської Федерації приймали зарубіжних друзів. Їх чокало театралізоване видовище «Росія зустрічає гостей». Організатори прагнули не тільки показати фрагменти національних обрядів, народний театр, ігри, музично-пісенні і танцювальні зразки, але й досягти живого, невимушеного спілкування всіх учасників, втягти їх у дію, у співтворчість. Програма складалася з кількох частин: сільського ярмарку, поля національних ігор і свят, де проходили татарський «Сабантуй», башкирське традиційне свято «Вороняча каша» (Зустріч весни), бурятський «Сурхарбан» (Свято літа), свята чабанів Осетії і Дагестану та свята ведмедів північних народностей — хантів, маїсів і нівхів.

В один із днів фестиваль охопив Підмосков'я. У райони Московської області приїхали зарубіжні гості. Вони зустрілися із сільськими трудівниками, познайомилися з їх життям. Вечері гостей чекали творчі зустрічі з місцевими самодіяльними колективами, вогнища дружби, традиційний російський чай. Тут вони ще повніше відчули

гостинність і дружелюбність радянських людей.

Загальна картина свята доповнювалася і збагачувалася спільними гала-концертами національних радянських і зарубіжних делегацій.

Однією з найяскравіших подій фестивалю став марш-парад його учасників по центральній магістралі столиці — вулиці Горького.

У рамках фестивалю з 11 по 16 серпня працював Міжнародний фольклорний центр (МФЦ), який об'єднав провідних фахівців з народної культури різних профілів — вчених і практиків. Серед них були представники академічної і вузівської науки, співробітники громадських і державних організацій, в т. ч. і науково-методичних центрів народної творчості і культурно-освітньої роботи міст Москви, Ленінграда, союзних і автономних республік. У практиці міжнародних фестивалів фольклору в різних країнах ще не було такої форми роботи, коли протягом усього фестивалю велика група фахівців зустрічалась з народними виконавцями, проводилися ґрунтовні, зацікавлені дискусії навколо проблем, що виникають у сучасному фольклорному русі й фольклористичі.

У роботі МФЦ брали також участь зарубіжні колективи, фахівці й почесні гості фестивалю. Щодня його відвідувало від 50 до 150 вчених, методистів і керівників колективів. Обговорювалися такі теми: «Народна музика — традиції та імпровізація», «Народні обряди і фольклорний театр», «Фольклорні витоки народносценічного танцю», «Фольклор і фольклоризм». Відповідно до проблематики дискусій їх учасники мали можливість широко познайомитися з найцікавішими радянськими і зарубіжними колективами. У розпорядженні МФЦ була центральна естрада парку ім. М. Горького, де систематично виступали колективи, вчені — фахівці з питань культури народів СРСР, представники національної творчої інтелігенції. Предметом живого і зацікавленого обговорення стала й сама практика організації і проведення московського фестивалю. Щоб подібна розмова відбулася, учасникам МФЦ була надана можливість відвідати всі заходи фестивалю і зустрітися з колективами, які їх цікавлять.

Розробка і реалізація програми діяльності МФЦ здійснювалась Всесоюзним науково-методичним центром народної творчості і культурно-освітньої роботи, який і виступив ініціатором його створення. Крім клубу спілкування, в МФЦ функціонували виставки народного костюма і виробів декоративно-прикладного мистецтва, фото — «Танці народів СРСР», літератури «Фольклор: традиції і новачі», лабораторія аудіовізуальних засобів, довідково-інформаційна служба і прес-центр фестивалю. Одночасно тут проводився огляд-конкурс самодіяльних етнографічних і фольклорних фільмів, на який було представлено понад 40 робіт радянських і зарубіжних кіноаматорів. Все це створювало у МФЦ відповідне середовище, що сприяло комплексному баченню всіх проблем, всебічному їх обговоренню, починаючи від завдань вивчення і збереження на-

родної художньої культури до сценічної інтерпретації фольклору і його пропаганди засобами телебачення, кіно і відеопоказу.

Завершився фестиваль у Державному Центральному концертному залі «Росія» виставою «Земля — наш дім», яка стала справжнім святом духовного єднання людей із різних куточків землі, яскраво виявила спільність і життєдайність коріння народної культури, готовність людей зрозуміти один одного.

У дні московського фестивалю перед учасниками і глядачами пройшла яскрава панорама культурного різнобарв'я людства, віками накопичуваних духовних, художніх цінностей. Люди ще раз впевнилися в тому, що їм є що дати один одному, що величезні естетичні, моральні, інтелектуальні цінності різних за мовою, культурою і способом життя народів можуть служити їх взаємному пізнанню і зближенню.

На фестивалі були показані різноманітні унікальні форми творчості народів різних країн і континентів, які ніколи не перестануть дивувати і захоплювати глядача. Виявляючи себе в багатьох галузях художньої діяльності, вони обривають неповторність і своєрідність свого культурного обрису і національного характеру.

Уважний і чутливий глядач мав можливість познайомитися тут з народноспівочою багатоголосою культурою різних областей Росії (фольклорні ансамблі «Піснєхорки» м. Барнаула, «Росіяночка» і «Лад» м. Москви, села Шогова Гора Архангельської області, ансамбль сибірської народної пісні Новосібірського ОНМЦ, колектив села Канаївки Пензенської області), «Вохомські візерунки» Костромської області та ін.); Грузії (хор тушетських дівчат села Лаліскурі Телавського району); пластичними і образно-яскравими танцювальними традиціями Вірменії (ансамбль села Кахирашен Арташатського району) Молдавії («Чимбришорул» села Вадул-луй-Ісак Вулканештського району), Узбекистану («Оразібан» Хорезмського ОНМЦ, «Чавки» Будунгурського району Самаркандської області) та ін.; визначними зразками народної інструментальної музики Середньої Азії, Молдавії, Латвії тощо.

Вперше у Москві показали свою майстерність невеликі народності й національні меншості: уйгури, німці (Казахстан), нівхи, нанайці, саамі, ітельмени, ескімоси, тофалари та ін. (РРФСР).

Знаменно й те, що на такому масштабному фестивалі були присутні раніше невідомі широкому загалу народні ансамблі з числа невеликих етнічних груп, в т. ч. російського народу. Серед них етнографічний колектив «Некрасовські козакі» Новокумського району Ставропольського краю (кер. А. Євдокімова). Цей порівняно молодий колектив (створено у 1975 р.) має цікаву історію. Його сформували некрасовські козаки, які отримали свою назву від імені найближчого сподвижника вождя селянського повстання 1708 р. Кіндрата Булавіна — атамана Гната Некрасова, який очолив повстання після загибелі свого ватажка. Рятуючи козаків від карателів, він повів їх разом з сім'ями на Кубань. Потім, після смерті Г. Некрасова,

тромада переселилася до гирла Дунаю (1740 р.), а пізніше — у Туреччину, на береги озера Майнос. У селі Коджатель, що в 30 км на південь від Мармурового моря, і народилися учасники ансамблю. На чужині козаки жили за заповідями Г. Некрасова: «царю не коритися, в Росію не повертатися, супроти крові не ходити».

1962 року атаман некрасовців В. К. Санічев звернувся до Радянського уряду з проханням дозволити повернутися «з усіма старими і малими», всією громадою на Батьківщину. Це право вони отримали і поселилися у селі Новокумському Ставropolського краю.

Некрасовці чимало зберегли з традиційної російської культури початку XVIII ст., що на час їх повернення на Батьківщину зникло або зазнало істотних змін: обрядовий фольклор, білини, історичні, ліричні, весільні, хороводні, жартильві пісні, духовні вірші, перекази і вірші у самотньому виконанні.

Протягом довгих років життя на чужині козаки-некрасовці поповнили свій репертуар піснями і танцями сусідніх народів (танець «Черкеска», турецькі народні пісні).

Рідкісні жанри традиційної культури азербайджанського народу продемонстрували канатоходці колективу «Кендірбазлар» з м. Мінгечаур (кер. А. Пашаєв): віртуозне володіння технікою маніпуляції на канаті з драбиною, стрибки з зав'язаними очима з кинджалами та ін. У старовинних народних виставах «кисим-араси» ожили вже забуті зразки майданного лялькового театру, що побутували у азербайджанців.

«Гру марала», в основі якої лежить легенда про любов дівчини і марала, та інші сцени, показав один з молодих, але талановитих ляльководів — Хазан-Адигезалзаде.

Не менш цікавою була участь у фестивалі видатних виконавців на народних інструментах: Любомира Йорги з Молдавії, який багато зробив для відновлення старовинних національних інструментів і прийомів гри на них; Анна-Курбана Атакгаєва, який повернувся до життя давно забутий найдавніший інструмент туркменського народу — гопуз та ін.

Професійна музика усної традиції була виконана молодим кобизистом, збирачем і дослідником коїв Коркута Мусабєком Жаркинбековим. Саме ім'я Коркута — жирау-оповідача, який жив у VIII—IX ст., пов'язане в історичній пам'яті азербайджанців, туркменів, турків з ранніми етапами розвитку своєї культури.

На фестивалі були представлені всі братні республіки Союзу РСР. Три з них — Україна, Казахстан і Узбекистан мали по 120 місць кожна, інші — по 70. При продуманому, компетентному підході творчі делегації можна було сформувати з врахуванням жанрової і етнічної різноманітності тієї чи іншої території. Однак рівнозначно оцінити склад творчих делегацій всіх союзних республік неможливо. У складі грузинської групи, наприклад, були відсутні колективи чи хоча б окремі виконавці з Аджарської і Абхазької АРСР, в узбецькій — каракалпакські виконавці

тощо. Значною мірою це пояснюється відсутністю колегіального і професійного підходу до відбору і комплектування колективів, хибними творчими настановами, що не відповідають специфіці жанру.

Мистецтво України було представлено фольклорними колективами «Гуцулка» с. Підзахаричів Путильського району Чернівецької, «Русава» с. Стіни Томашпільського району Вінницької, «Троян» с. Любич Сарненського району Ровенської області; циганським ансамблем «Герне Рома» Палацу культури ім. 40-річчя Жовтня м. Миколаєва, заслуженим ансамблем танцю УРСР «Юність» Палацу культури ім. Ю. Гагаріна Львівського обласного управління народної освіти.

Важко побачити за цим переліком якусь закономірність, принцип, на основі якого формулася республіканська делегація. Ще складніше зрозуміти, якими міркуваннями керувалися у республіці, виділяючи непропорціонально багато місць (більше половини) зведеному колективу з Чернівецької області. Тим часом найбільший, багатий фольклором і характерний центральний культурно-побутовий регіон, взагалі був відсутній на фестивалі. І не дивно, що в цій ситуації зовсім не представлена народна культура таких етнографічних груп українців, як бойки, лемки, а також греків, болгар, гагаузів та інших національностей, що проживають у республіці.

Крім того, підготовка колективів здійснювалася на місцях, відокремлено, без усякої координації. Тому колективи республіки опинилися у числі тих небагатьох, хто не зміг підготувати наперед зведені загальні програми на урочисті концерти відкриття, марш-парад, гала-концерт національної делегації. В даному випадку виручили мобільність, високий художній рівень виконання, оригінальний багатожанровий і свіжий репертуар, нестандартність і безпосередність форм показу, справжні етнографічні костюми сільських колективів, оперативність і відповідальність їх керівників.

Кожний з ансамблів є «живим» історико-культурним пам'ятником, носієм сотень одвічних і неперевершених у своїй красі історичних, обрядових пісень, колядок, веснянок, жнивних, весільних, чумацьких, купальських і рекрутських пісень, інструментальної музики. Та й самі їх назви — «Русава» — річка, на берегах якої розташоване мальовниче село Стіна; «Троян» — давній польський танець і ласкаво-лагідна «Гуцулка» свідчать про зворушливу прихильність до рідної землі, її культури.

Сучасний погляд на рівень діяльності, на результативність того чи іншого явища культурного життя, безперечно, не приймає оцінки його за кількістю учасників і колективів, ступенем масштабності і помпезності заходів. Слід об'єктивно, в інтересах справи, критично осмислити фестиваль, щоб допомогти його організаторам на майбутнє і, що не менш важливо, якоюсь мірою вплинути на фольклорний рух, який невміру безконтрольно розростається.

На фестиваль чекає довге життя: кожні два роки по чергово століці наших со-

юзних республік будуть його господарями. І зовсім не байдуже, яким він буде. повторимо, чи зможемо уникнути помилок фестивалю 1988 року.

В цілому Міжнародний фестиваль фольклору у Москві продемонстрував невичерпний потенціал можливостей фольклору, який ще далеко не повною мірою використовується в культурному житті нашої країни, показав, що традиційна народна творчість, цей генофонд людської культури, містить невичерпні цінності і морально-творчу силу.

Однак реалізація цих можливостей була далеко не повною. В заходах Міжнародного фестивалю не простежувалася чітка, науково-обґрунтована художня концепція. Це призвело до появи на ньому значної кількості випадкових колективів, які, по суті виявили повне незнання традицій справжньої народної культури, намагаючись приховатися ефектами екзотики фольклору і суто зовнішнім набором примет народності.

До недоліків фестивалю слід віднести також і невміння окремих режисерів сценічно грамотно і виразно використати можливості колективів, відсутність диференційованого підходу в роботі в етнографічними і самодіяльними фольклорними ансамблями, непродуманість у співвідношенні масових і сценічних форм показу.

Специфіка фольклорного фестивалю вимагає акценту на бережливому і шанобливому ставленні до народного виконавця, його майстерності, терплячості і уважної з ним роботи, відповідної підготовки аудиторії та й режисерського вміння. Ця істина давно і у всьому стала аксіомою, фольклорні фестивалі в багатьох країнах, та й деяких регіонах нашої країни, давно є «живими музеями» народної культури, суто народними святами. А в нас, тільки-но проводиться фестиваль всесоюзного або міжнародного рівня, цей досвід анулюється, починають діяти інертні і звичні сили та настанови.

Слід підкреслити також вкрай недостатню орієнтацію самодіяльних сценічних колективів на оригінальний фольклорний матеріал, місцеві художні традиції.

Серйозним упущенням в організації фестивалю слід також визнати запізнілу і неточну інформацію.

Вчені, фахівці науково-методичних центрів, керівники колективів, зустрічаючись у Міжнародному центрі фольклору, намагалися ґрунтовно і науково осмислити уроки фестивалю, обмінятися інформацією і виробити єдиний підхід у дослідженнях і оцінках подій. Вони висловили готовність сприяти подальшому удосконаленню практики організації і проведенню фестивалів.

Відзначаючи вдалу і результативну форму роботи МФЦ, фахівці і керівники колективів висловили побажання проводити також у його рамках наукову конференцію із запрошенням вчених з-за кордону. Вони звернулися також в офіційні інстанції з пропозицією про створення спеціального постійнодіючого в період між фестивалями наукового семінару, який дасть змогу об'єднати зусилля вчених різних галузей фольклористики, що працюють у організаціях різних відомств, з метою сприяти активізації їх діяльності і більшій ефективності використання її результатів у процесі підготовки фестивалю.

Таким чином, фестиваль став тим оглядовим майданчиком, з висот якого можна побачити результативність великої і складної організаційної роботи по його підготовці і проведенню, оцінити ряд принципів творчих удач, визначити проблеми, шляхи їх рішення у близькій і далекій перспективі.

Символічний фестивальний жезл прийняли від москвичів посланці м. Києва. Тут в 1990 р. на берегах сивого Дніпра нас чекає наступний міжнародний фестиваль.

**Б. М. МАЛИЦЬКА**

Москва



## ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

### ПОЕТИЧНА ТВОРЧИСТЬ ПЕРІОДУ ЖОВТНЯ ТА ГРОМАДЯНСЬКОЇ ВІЙНИ

*Миронец Н. Н. Революционная поэзия Октября и гражданской войны как исторический источник.*

*К. : 1988. — 174 с.*

Масова поетична творчість періоду Великої Жовтневої соціалістичної революції та громадянської війни постійно привертає увагу дослідників різних галузей — літературознавців, фольклористів, музикознавців як у нашій країні, так і за кордоном<sup>1</sup>. Тому не може не викликати інтересу монографія Н. І. Миронець, відомої як автор багатьох розвідок та статей про революційну та комсомольську пісню, зокрема оригінальної книжки «Песня в комсомольском строю» (М., 1985). Вона належить до того кола істориків, дослідженням яких властивий комплексний підхід, намагання використати досягнення суміжних дисциплін, різних галузей людського пізнання та народної культури. Такий підхід характерний і для нової роботи Н. І. Миронець, де поряд з історичними матеріалами широко використовуються праці російських та українських фольклористів, музикознавців, літературно-критичні статті та спогади письменників. Вона неодноразово підкреслює, що саме фольклористам вдалося найповніше вивчити побутування революційної пісенності, визначити її функції та місце в народнопоетичній творчості, в робітничому фольклорі, зокрема. Відомі фольклористи В. Є. Гусев та Н. С. Поліщук неодноразово наголосували на необхідності звернення до цієї проблеми в історичному аспекті.

Монографія Н. І. Миронець складається з трьох основних розділів, які розкривають поставлену проблему через ціле коло питань, що вимагає її вирішення. У першому розділі «Поєзія Великого Жовтня і громадянської війни: виникнення та соціальні функції» автор висвітлює складний шлях зародження радянської поезії та масової народнопоетичної творчості у перші роки революції та громадянської війни, роблячи акцент на ідейно-виховній функції мистецтва революції та агітаційно-пропагандистській ролі революційної

поезії. Одночасно автор посилається на ряд праць класиків марксизму-ленінізму про революційну поезію, статті, опубліковані в більшовицьких виданнях. Особливе ж місце у книжці належить аналізу маловідомих архівних джерел, знайдених Н. Миронець у Центральному державному архіві Жовтневої революції УРСР, Центральному державному архіві літератури та мистецтва, Інституті марксизму-ленінізму при ЦК КПРС та інших установах та бібліотеках. Це передусім численні збірники революційної поезії та пісні, які сьогодні стали раритетом, спогади та щоденники бійців Червоної Армії, листівки, де часто публікувалися пісні та вірші вразного революційного спрямування. У них автор бачить найбільш цінну історичну інформацію, розглядаючи в її світлі цілий комплекс питань, поставлених проблематикою дослідження, зокрема у другому розділі «Революційна поезія — виразник суспільної свідомості мас» та третьому — «Джерелознавча характеристика творів революційної поезії».

У другому розділі автор використовує історичні джерела в інформаційно-допоміжному плані при огляді таких проблем як радянський патріотизм та пролетарський інтернаціоналізм, радянський спосіб життя, суспільна психологія класів та соціальних груп, які розглядаються в контексті масової поетичної творчості та віршів перших радянських поетів цього періоду. Зокрема інтерес викликає намагання показати особливості суспільної психології бійців революції — червоноармійців та партизан на матеріалі їх творчості.

Третій розділ книжки «Джерелознавча характеристика творів революційної поезії», мабуть, найцінніший саме за характером використаного матеріалу. Нам видається надзвичайно важливою спроба Н. І. Миронець дати не тільки оцінку зібраним нею джерелам, але передусім здійснити його систематизацію та джерелознавчий аналіз. Автор розглядає місце поетичних творів серед інших джерельних матеріалів з історії Великого Жовтня та

<sup>1</sup> Див.: Симпозіум «Рабочий фольклор». — Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. — М.: 1969, т. 6. — С. 239—267.

громадянської війни. Заслужують на увагу питання відбору та джерелознавчого аналізу поетичних творів, використаних у дослідженні. Вона правильно вважає, що фольклорні еразки про Жовтень та громадянську війну створювалися не лише «по гарячих слідах», а і в 30-і роки, на яких лежить «відбиток» вже іншого часу.

Останні два підрозділи третього розділу «Публікація віршів та пісень на сторінках періодичних видань, у листівках та збірниках 1917—1922 рр.» та «Записи та публікації фольклорних творів» тісно пов'язані між собою. Н. І. Миронець систематизувала майже всі збірники революційних пісень, які знаходяться в найбільших бібліотеках та архівах Радянського Союзу, уклавши їх перелік, який подано наприкінці монографії, що становить 175 позицій. Слід зазначити, що це найбільше з укладених літературознавцями та фольклористами бібліографічне джерело з цієї тематики. Автор монографії вважає, що фольклористика мало уваги приділяла поетичним творам революції та громадянської війни, займаючись переважно традиційним фольклором. Тому цілий ряд творів того часу залишилися незібраними і неопублікованими. Дослідниця вдалося знайти зокрема 5216 частівок з архіву га-

зети «Біднота», що зберігаються в Центральному державному архіві літератури та мистецтва. Важко переоцінити всі використані у монографії рукописні, рідкісні друковані матеріали, частина з яких вперше введена в науковий обіг.

Варто також звернути увагу на те, що Н. І. Миронець вдалося уточнити авторство та час створення окремих революційних пісень, зокрема таких, як «Ми діти тех, хто виступал», «Там, вдали за рекою» та ряду інших.

Звернення істориків до фольклору як одного з джерел свого дослідження має важливе значення для представників обох наук, тому хотілося б, щоб така практика комплексного дослідження знайшла своє продовження і щодо інших жанрів народної творчості, зокрема історичних пісень та дум.

Книжка Н. І. Миронець безперечно є вагомим внеском в дослідження цілого комплексу питань, пов'язаних з походженням, побутуванням та специфікою масової революційної поезії та фольклору, з висвітленням типологічних та функціональних особливостей, історичної цінності цього пласту масового мистецтва.

Л. К. ВАХНІНА

Київ

## МОНОГРАФІЯ ПРО НАРОДНУ КАЗКУ

Дунаєвська Л. Ф. Українські народна казка.

К. : Вища школа, 1987. — 119 с.

Народні казки почали привертати увагу дослідників ще задовго до того, як фольклористика вчленилась в окрему науку. Тому казкознавству здавна належить чільне місце. Певних успіхів воно досягло у повенні десятиріччя. Помітний внесок у вивчення казки зробили радянські вчені В. Пропп<sup>1</sup>, Е. Померанцева<sup>2</sup>, М. Новиков<sup>3</sup>, В. Анікін<sup>4</sup>, Г. Сухобрус<sup>5</sup>, І. Березовський, Л. Бараг, В. Кабашников<sup>6</sup> та ін. Проте будова казки, її образний світ містять стільки невідомого, що його, мабуть, ніколи не вдасться з'ясувати до кінця.

Багата на нові знахідки й монографія доцента Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка Л. Ф. Дунаєвської «Українська народна казка». Видана невеликим тиражем, вона тут же стала бібліографічною рідкістю, але водночас і по-

мітним явищем в сучасній українській фольклористичі. Дослідниця працює над цією темою давно, а тому встигла виробити свій погляд на казку, зокрема українську. Магістральним напрямком свого дослідження вона обрала поетику української казки. Причому дослідження стосуються не тільки найважливіших законів сюжетотворення, питань структури і композиції творів, але й особливостей поетичного арсеналу багатьох сучасних казкарів. Завдяки цьому ми маємо можливість простежити, наскільки залежно від своїх внутрішніх жанрових законів залишається казка в наші дні, в чому вона може відхилитися від традиційних наших уявлень про неї, як позначаються на її структурі елементи сучасності.

Варто в чому Л. Ф. Дунаєвська по-новому підходить до предмета своїх пошуків. Так, наприклад, на основі вивчення характеру сюжетних колізій казок різного тематичного діапазону, трансформації їх поетичних засобів, питомої ваги реалістичного та фантастичного, а також ступеня градації в них соціальних мотивів дослідниця непомітно підводить нас до вивченого на фактичному матеріалі висновку: найдавнішими в системі жанрових урізноманітнень української казки можна вважати чарівні казки. В них міфічна багатоярусна світобудова (в казках про тварин вона, як правило, площинна), традиційні формули цих казок мають багато спільного з замовленнями, до винятково архаїчних,

<sup>1</sup> Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1946.

<sup>2</sup> Померанцева Э. Русская народная сказка. — М., 1963.

<sup>3</sup> Новиков Н. Образы восточнославянской волшебной сказки. — Л., 1974.

<sup>4</sup> Аникин В. Русская народная сказка. — М., 1977.

<sup>5</sup> Сухобрус Г. С. Казка // Українська народна поетична творчість. — К., 1958.

<sup>6</sup> Бараг Л., Березовский И., Кабашников К., Новиков Н. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. — Л., 1979.

форм людського світогляду звернена символіка цієї групи. В своїй праці «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976) О. Лосев визначив два ступені розвитку поетичного символу: перший, початковий, коли «ідея є символом образу, а образ є символом ідеї», і другий, вищий, коли з реальним життям співвідносяться тільки функції символу<sup>7</sup>. Так у фантастичних казках персонажів Котигорошко, Вернігора, Іван Голик, Іван-мужичий син, Безчасний Іван. Усі вони вказують або на походження героя, або ж на його фізичні чи розумові якості. Водночас у казках про тварин в їх сучасній інтерпретації нерідко переважає саме друго-ступенева алегорична символіка. Все це лише сказане є переконливим свідченням того, що українська фантастична казка уповільнила свій продуктивний розвиток значно раніше, ніж казка про тварин.

Робота Л. Ф. Дунаєвської містить чимало цікавих висновків, що стосуються поетичної природи окремих образів. Найперше заслуговують на увагу спостереження щодо образу Костія Безсмертного, дідової і бабиної дочок, обрядових витоків мотиву важких завдань ворожого царятеста. Проте з'ясувавши зв'язок етимології слова Костій з першоступеневою символікою, а природи образу з хтонічним світом, вчена вбачає безсмертність героя насамперед у важкодоступності його смерті («Моя душа на морі, а на морі острів, а на острові камінь, а коло каменя дуб, а на дубовій гніздо, а в гнізді качка, у качці яйце і в тім яйці аж моя душа»). Оскільки наведений образ місця цілком збігається з образом міфічного острова Буяна чи Вірїю, куди за давніми віруваннями начебто переселяються душі покійників<sup>8</sup>, виникає запитання, а чи не закладена в назві героя «Безсмертний» ідея його реінкарнації? Яйце в міфологічному світогляді слов'ян — це символ потенції життя, росту. Розбиття його означало випустити таємничу життєдайну силу на волю. При цьому й душа Коцея переселяється в іншу природну форму, зате тіло в хтонічному світі після цього припиняє своє існування. Як засвідчують давні українські легенди та народні вірування, процес переселення душі покійника в різні форми вважався циклічним і безперервним. Подібні уявлення підтверджують і археологічні дані.

Цікаву етнографічну інформацію, на думку вченої, містить в собі казка «Дідова дочка й бабина дочка». Так само, як і з деяких весільних пісень, з неї зримо постає давній звичай посвячення дівчат у господині. Але не лише випробування працею відображає цей звичай, трансформований у казковий мотив. В мотиві догляду за деревом автор вбачає тотемний підхід до культу дерев, у чищенні криниці — можливий відголосок поклоніння божествам, а в обмазуванні печі — жіночі функції охорони вогню (С. 39).

Зрозуміло, що без відношення до куль-

тив картина ідеалізації позитивного героя у фантастичній казці була б неповною. А щодо семантики символів хотілося б висловити і деякі свої міркування. Чи могли, скажімо, в одному обряді бути присутні елементи вірувань такого широкого спектру: тотемізм, анімїзм, культ вогню, які в плані їх побутування розділяють тисячоліття? Але якщо виникнути в структуру казкового сюжету, то в його кульмінаційному моменті яблуня, криниця і піч виконують ті самі функції, що в інших казках чудесні помічники, причому за тою ж самою схемою відплати за добро добром.

Там, де чарівними помічниками знедоленого героя у казках виступають звірі і птахи, які приходять на допомогу у воді, на землі і в повітрі, авторка інтерпретує цей мотив, як відображення триярусної моделі світобудови. Чи не та ж модель лежить і в основі сюжету про дідову дочку і бабину дочку? Чи не земні, підводні і небесні сили задовбрила дідова дочка своєю працею? Проте якщо колодязь може символізувати підземний (хтонічний) світ (згадаймо, що найчастіше саме через колодязь у широковідомому сюжеті «вуж-чоловік» веде у підземне царство вуж своєю наречену), дерево — символ землі, то який зв'язок із повітрям може мати піч? Хоча досить згадати українські легенди й повір'я про відьом, які обов'язково вилітають з хати через комин і нерідко тут же опиняються на білих конях (імовірно, конях-птицях), які за якусь мить заносять їх так далеко, звідки людині треба вертатися дуже довго, і переконаємось, що якийсь зв'язок таки існує. Ще переконливішим можна вважати той факт, що в поховальних обрядах росіян при винесенні покійника з хати заглядали в комин<sup>9</sup>, яким нібито мала вилетіти його душа. Жоден з предметів найближчого оточення не міг вважатися ближчим до неба, ніж піч, — однак земля з небом, через неї виходив дим. А, отже, не виключено, що піч у казці й доповнює отой недостаючий верхній ярус світобудови.

Багато уваги у монографії Л. Ф. Дунаєвської приділено поетичній структурі окремих образів, їх художньо-смысловому співвідношенню з давніми звичаями, віруваннями, ритуалами. Особливо часто в ній зіставляються мотиви фантастичних казок з найдавнішими весільними звичаями: ініціальною обрядовістю, загадуванням загадок під час сватання і т. п. Простежується послідовність заміни одних звичаїв іншими. Так наприклад, коли у фантастичній казці мотиву одруження героя, як правило, передувало його перемога над змієм, яка, на думку вченої, символізує обряд ініціації — посвячення юнака в повноправного мисливця і мужа («Іван-богатира»), то в суспільно-побутових казках добір пари проходить уже шляхом випробування розуму. Мудра дівчина, відгадавши всі загадки пана, стає його дру-

<sup>7</sup> Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство.— М., 1976. — С. 145.

<sup>8</sup> Афанасьев А. Языческие предания об острове Буяне.— 1856.

<sup>9</sup> Седякова О. Поминальные дни и статья Д. К. Зеленина «Древнерусский языческий культ «заложных» покойников» // Проблемы славянской этнографии.— Л., 1979.— С. 129.

жністю («Як мудра дівчина пана перехитрувала і з ним шлюб взяла»).

Чимало уваги відведено в книзі поетичному арсеналу сучасних казкарів. В ній широко відображені ті зміни, які сталися в поетичні української казки з моменту запису П. П. Чубинським, І. Манжурою, Б. Грінченком, В. Гнатюком і до наших днів. В казках талановитих майстрів-казкарів А. Калина, В. Короловича, Х. Пleshинця, І. Діленка, Д. Петрика та ін. елементи сучасності не такі вже й рідкі. Проте жоден з них не є вже сюжетотворчим. Характерною особливістю сучасних казок є їх сходження «в бік реалізму», посилення соціальних мотивів, які особливо відчутні в казках початку століття. Неодмінною ознакою сучасної казки є її психологізм у мотивації поведінки героїв, контамінація з мотивами легенд, притч, байок.

Не зовсім органічним здається нам останній розділ монографії — «Казкові сюжети у мистецтві». Сама дослідниця на його початку визнає, що прямих аналогів казкових образів у народно-прикладному

мистецтві нема. Уява митця завжди тяжіє до традицій свого жанру, продиктованих специфікою техніки виконання, матеріалу. І хоч як би не старався майстер витинанки проникнути в казковий сюжет, найперше він мусить виходити з можливостей симетричного малюнка. А, отже, говорити про паралелі образу дерева світового у витинанці і кляці буде великою натяжкою. Може, саме тому останній розділ монографії не позбавлений деякої ілюстративності і значно поступається за своїм науковим рівнем усім попереднім.

Однією з важливих особливостей книги є те, що вона написана досвідченим педагогом. Тому її не можна просто прочитати, її треба осмислювати. Можна з автором іноді не погоджуватися, можна сперечатися, але водночас і відкривати для себе щось нове, досі невідоме, не з'ясоване. Віримо, що так сприймуть цю працю більшість із тих читачів, хто її спробує осмислити.

В. Ф. ДАВИДУК

Луцьк

## НОВА КНИГА ПРО АНТРОПОЛОГІЧНУ НАУКУ

*Зиневич Г. П. Человек изучает человека.  
К. : Наукова думка. — 1988. — 174 с.*

Перед нами перше на Україні науково-популярне видання, присвячене антропології — науці про людину, людські раси і народи-етноси. Як біологічна дисципліна, антропология у своїх дослідженнях має багато спільного з медициною, генетикою, психологією і багатьма іншими галузями природознавства. Разом з тим, виходячи із суспільної природи людини, антропологічна наука тісно пов'язана з історією, археологією й етнографією, демографією та соціологією. Звідси стає зрозумілою широта хронології і проблематики антропологічних досліджень — від доісторичних і більш пізніх епох, стосовно яких вивчається палеоантропогенез, походження і еволюція людини, расових та етнічних спільностей, — аж до сьогодні. Крім того, вона не втраить свого значення і в майбутньому, оскільки увага до питань етнічної антропології сучасного населення, прикладні розробки, необхідні фахівцям різних соціально-культурних сфер, включаючи виробничво-предметів масового вжитку. Незважаючи на поліфункціональність своїх ролей, антропология лишається мало відомою широкій читальській аудиторії. До того ж, прагнення людини пізнати себе неперехідне і особливо актуалізується у наш час, за умов дедалі зростаючого інтересу до питань історії людини, її взаємодії з оточуючим природним і етно(національно)-культурним середовищем. Тому появу монографії слід вітати і вважати своєчасною.

Автор книги — досвідчена, добре відома в історико-антропологічних колах дослідниця. Їй належить ряд монографій, багато статей та інших публікацій<sup>1</sup>. Вона за-

рекомендувала себе не тільки високопрофесійним спеціалістом, а й непересічним, закоханим у свій предмет оповідачем, який цікаво і невимушено говорить про складні наукові проблеми. Вміло користуючись прийомом бесіди-діалога з читачем або можливим опонентом, Г. П. Зиневич змістовно, захоплююче оповідає про те, що зроблено, бореться і може бути досягнуто антропологією, її різними дослідницькими напрямками. Яких би тем авторка не торкалася, вона вміє переконливо аргументувати і незмінно будувати свій сюжет з урахуванням як усталених у науці уявлень, так і дискусійних, до кінця ще не вирішених питань. Такий проблемний підхід у поєднанні з великим фактичним матеріалом дозволив дослідниці представити антропология як науку динамічну, таку, що активно розвивається і має надзвичайно великі можливості. А це, в свою чергу, якийкраще позначилось і на рівні пізнавальної спрямованості роботи. Відзначимо також, що монографія добре оформлена, має цікаві ілюстрації.

Книгу започатковує невеликий вступ. В історіографічному нарисі, що йде за ним, викладено основні дослідницькі методи науки. Далі ми неначе потрапляємо в архідалеке минуле — світ палеоантропологічних розшукув. Дізнаємося про те, який вигляд мав творець кам'яних знарядь, де

леоантропология України. — К., 1967; *Ї ж* (у співавт. з Круц С. І.) : Антропологічна характеристика давнього населення території України. — К., 1968; *Ї ж* : Антропологічне матеріали середньовікових могильників юго-западного Крима. — К., 1973.

<sup>1</sup> Див., напр.: *Зиневич Г. П. Очерки па-*

його праатьківщина, яка з локальних груп неандертальців стояла біля джерела утворення людини сучасного типу, де, коли і як виникли людські раси. Всі ці питання висвітлюються в розділах «Свідомство про народження», «Шлях довшиню в мільйон років», «Багато народів хороших і різних». Поступово, крок за кроком веде авторка читача лабіринтами історії становлення і розвитку людини. В частинах «Піднімаючи завісу часу», «Повернення з минулого» йдеться про стародавні племена і народи, про тривалість життя наших далеких попередників, їхні хвороби, патологічні й фізичні недоліки. З цікавістю читаються також сторінки, присвячені формам кооперації антропології та археології, взаємодії наук у дослідженнях антропогенезу, етногенезу й етнічної історії народів, про діяльність видатного радянського вченого М. М. Герасимова — родоначальника пластичної антропології, головним завданням якої є реконструкція вигляду прадавньої людини за її черепом.

Наступний розділ — «Антропология служить людині» — демонструє ще одну складову частину науки — морфологію, яка вивчає зміненість людського тіла, окремих його органів і тканин. Характеризується конституція і пропорція людини, її особливості у різних вікових, соціальних і професійних групах, у народів різних континентів і країн.

Спеціальне місце авторка відводить нагальним проблемам акцелерації нинішнього покоління людей, спортивній антропології, яка набуває чимраз більшого значення. Зрештою, в розділі «Нові шляхи і напрямки» розкриваються предмет і завдання не так давно сформованої в рамках науки фізичної антропології, яка досліджує адаптацію людського організму до географічного середовища, будову зубної системи людини, шкіряних візерунків пальців і долоні. У книзі йдеться про закономірності розподілу серед людських популяцій структури і кольору волосся, шкіри, радужини очей, форм губ і носа. Стає ясно, що саме дають ці та інші показники, в тому числі групові фактори крові, смакові відчуття, кольоровий зір, — для встановлення генетичних зв'язків і ступеню спорідненості між окремими народами й етнічними групами. Ознайомившись з коротким, але ґрунтовним висновком, який вводить у коло найближчих і віддалених перспектив розвитку науки, ми закриваємо книгу з відчуттям, яке спонукає до нових уявлень і поглядів.

Поділимося також додатковими враженнями. Написання науково-популярної праці — жанр, де фахівець почуває себе порівняно незалежно, вільно добираючи і узагальнюючи дані теорії і практики. Це, однак, не означає необхідності повного

виключення бібліографії і довідкового матеріалу. Скоріше навпаки — ідея популяризації передбачає розширення і поглиблення інших знань не тільки через авторський текст, а й за допомогою пропонованої основної літератури. Тим часом відсутність у книзі списку бібліографії є, на наш погляд, прикритим упушенням. Вважаємо також, що книга тільки б виграла, якби мала невеличкий термінологічний покажчик, тим більше, що антропология, як це стверджує сама авторка, має статус міждисциплінарної науки, яка акумулює понятійний апарат багатьох суміжних наукових галузей.

І ще одне. Цілком обґрунтована, а відтак і продиктована специфікою жанру стислість у викладі матеріалу не завжди розподіляється рівномірно. Маємо на увазі історіографію, точніше — співвідношення в ній проблематики і персоналій. Якщо стосовно дорозволюючого часу персоналії представлені досить повно (хоча можливі і деякі доповнення, наприклад, імен наших видатних співвітчизників — К. М. Фера, І. І. Мечікова), то соціалістичний період дещо прогає. Серед згаданих найбільш відомих радянських антропологів важливо було назвати також Г. Ф. Дебеца, М. Г. Левіна, В. П. Алексеева. Гадаємо, що читачів зацікавила б і конкретизація діяльності київської школи антропологів, представленої разом з І. Г. Підоплічком, Г. П. Зіневич, В. Д. Дяченкою і вченими старшого та молодшого покоління, як Е. І. Данилова, С. І. Круц, С. П. Сегада та ін. Робота даної групи в кінці 50—70-х роках при відділі етнографії Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР зробила помітний внесок у розвиток палеоантропологічних досліджень, вивчення етногенезу українців, проблем етнічної антропології сучасного населення України. Логічним продовженням цієї теми могли б стати окремо розроблені сюжети, які розкривають зв'язок антропології з етнографією, в тому числі з такими її підрозділами, як етнодемографія та етногеографія, етносоціологія і етнеокологія. Тоді ясніше була б «промальована» ще одна, — надто важлива з погляду сучасних комплексних досліджень, — грань антропології як науки.

Висловлені зауваження і побажання не впливають на позитивну оцінку книги. Не можемо не зауважити також, що достоїнства роботи свідчать на користь її перевидання, можливо, в більш розширеному вигляді. Ця необхідність усвідомлюється вже нині і підтверджується, зокрема, попитом на монографію, яка швидко розійшлася серед читачів.

Н. К. ГАВРИЛЮК

Київ



## ІНСТИТУТ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО в 1988 році

У 1988 році колектив Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, керуючись настановами партії, зокрема, рішеннями XIX Всесоюзної партійної конференції, працював над розробкою проблем, безпосередньо пов'язаних зі збільшенням внеску науки в рішення актуальних питань суспільного буття, підвищенням її ефективності у культурному будівництві. Наукова та науково-організаційна діяльність Інституту адосконалювалася у відповідності до потреб перебудови радянського суспільства. Здійснювалася робота по розвитку нових підходів до розгляду наукових проблем і впровадженню міждисциплінарних досліджень. В умовах гласності і перебудови в наукове життя Інституту дедалі глибше входить атмосфера принциповості і вимогливості, що забезпечує не лише поступальність руху, але й нову його якість.

Інститут провів значну кількість ґрунтовних досліджень, підготував та передав до видавництва «Наукова думка» нові праці з актуальних питань мистецтвознавства, фольклористики та етнографії. Серед досягнень Інституту за 1988 рік — дострокове завершення роботи над колективною роботою «Відображення антифашистської боротьби партизан у художній культурі країн соціалізму», яку передано до видавництва «Наукова думка», проведення конференції «Польсько-українські мистецькі зв'язки II пол. XVIII—XIX ст.», що підготовлена спільно з Інститутом мистецтва ПАН, публікація ряду планових та понадпланових робіт, де висвітлюються важливі питання теорії та історії представлених в Інституті наук.

Науково-дослідна робота Інституту здійснювалась у кількох напрямках, охоплюючи такі важливі проблеми, як теорія, історія професійного мистецтва та народної творчості і традиційно-побутової культури українського народу, питання міжнетнічної взаємодії, дослідження ролі етнокультурних традицій у структурі соціалістичного способу життя, процесів формування та функціонування святково-обрядової культури радянського народу, мистецтва братніх соціалістичних країн.

Науковий колектив Інституту у 1988 році досліджував 14 тем, завершивши

виконання трьох з них. Виконавцями комплексної теми «Взаємодія народного і професійного мистецтва у системі соціалістичної художньої культури» (кер. І. Ф. Ляшенко) досліджено процеси функціонування і взаємозбагачення національних художніх культур, розглянуто проблеми художнього життя сучасності у її багатоманітних виявах. Результати дослідження відображені у колективній монографії «Взаємодія народного і професійного мистецтва у системі соціалістичної художньої культури» (виконавці — І. Ф. Ляшенко, С. Й. Грица, О. С. Найден, І. М. Юджін, Н. О. Іванова, В. І. Новітчук, Л. С. Черкашина); в монографіях «Національне та інтернаціональне у музиці» (виконавець — І. Ф. Ляшенко), «Фольклор: сутність, структура, функції» (виконавець — С. Й. Грица), «Розвиток художньої активності мас в світлі положень нової редакції Програми КІРС» (виконавець — Ю. В. Петров).

У процесі розробки теми «Міжетнічні зв'язки у фольклорі на сучасному етапі» (кер. В. А. Юзвенко) досліджувався сучасний стан фольклорних традицій слов'янських народів. Особливу увагу було приділено інтернетнічним зв'язкам у народно-поетичній творчості. На конкретному матеріалі розглянуто історично законотвірні процеси у розвитку національних фольклорних традицій і механізми формування міжнетнічної локальної, регіональної і, зокрема, слов'янської фольклорної спільності. Під час експедицій 1985—1988 рр. виконавцями теми зібрано значну кількість фольклорних зразків, які відображають сучасне побутування фольклору слов'янських народів. Матеріали виконаної теми рекомендовано для підготовки до друку в журналі «Народна творчість та етнографія».

Завершено роботу над темою «Наукове забезпечення зводу пам'яток історії і культури народів СРСР по Українській РСР». Керівництво дослідженнями здійснювали Д. В. Степовик та В. І. Тимофієнко. У процесі підготовки теми, розробка якої проводилась вперше у світовій практиці, здійснено науково-методичну допомогу авторським колективам у 25 областях УРСР і м. Севастополі, складено 27 словників-програм томів з монумент-

тального мистецтва, написано статті з питань мистецтва для тому «Київ», частини томів по Чернігівській, Харківській областях, здійснено спеціальне наукове редагування тому «Севастополь». По виконанні темі до Головної редакції Української Радянської Енциклопедії передано томи: «Чернігівська область», «Харківська область», «Севастополь», а також підготовлено тематичні робочі словники, що є основою для роботи над наступними томами Зводу.

У 1988 році видавництвом «Наукова думка» опубліковано ряд колективних та індивідуальних праць співробітників Інституту. Значну частину наукового доробку складають роботи, присвячені проблемам етнографічної науки. Це монографія В. Ф. Горленка «Становлення української етнографії кінця XVIII — першої половини XIX ст.». У книжці на великому фактичному матеріалі розглядаються тенденції розвитку етнографічної науки цього періоду, висвітлюється діяльність видатних вчених, що заклали її основи. Значну увагу приділено і питанням формування теоретичних концепцій народознавчої науки. Книжка дає повне і цілісне уявлення про складний процес становлення української етнографії.

Українська весільна обрядовість знайшла своє висвітлення у монографії В. К. Ворисенко «Весільні звичаї та обряди на Україні (Історико-етнографічне дослідження)». В роботі висвітлена структура традиційного весільного обряду та його локальні особливості у різних районах України, простежуються зміни, що відбуваються у традиційному обряді на сучасному етапі його функціонування. Значну увагу приділено і питанням сучасного обрядотворення, проблемам творчого використання кращих надбань минулого у сьогоденні.

У монографії Т. О. Ніколаєвої «Українська народна одяга. Середнє Поднепров'я» розглядається традиційний український народний одяг одного етнографічного регіону, простежується його розвиток, риси спільності та особливості, властиві костюму середнього Подніпров'я. Автор робить спробу розгляду сучасного стану народного костюма, аналізує взаємодію традиційного і нового, характер співвідношення народного і професійного елементів у творенні сучасного одягу.

Народознавство збагатилося й новими публікаціями фольклорних текстів, що вже протягом тривалого часу здійснюються упорядниками серії «Українська народна творчість». 1988 року вийшла друком друга книга тому «Балади» [упор. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії)]. До книжки увійшли балади 119 сюжетних типів, що розкривають драматичні конфлікти та трагедії сімейного життя. Словесні і музичні тексти подаються у їх варіантній розмаїтості.

Значною подією наукового життя 1988 року став X Міжнародний з'їзд славистів. Науковці Інституту підготували доповіді на з'їзд, в яких розглядаються питання українського народознавства та мистецтвознавства у загальнослов'янському контексті (X Міжнародний з'їзд славистів, Софія, вересень 1988 р. Історія, культура,

фольклор і етнографія слов'янських народів: Доповіді). Питанням розвитку слов'янської фольклористики присвячено колективну роботу «Слов'янська фольклористика. Нариси розвитку. Матеріали» (відп. ред. В. А. Юзвенко). Робота складається з теоретичної частини, де висвітлюються основні етапи та тенденції становлення і розвитку слов'янської фольклористики кінця XVIII — поч. XX ст., та «Матеріали», де подано фрагменти з робіт ряду видатних дослідників слов'янського фольклору цього періоду. Відзначимо, що дослідження викликало значний інтерес учасників X Міжнародного з'їзду славистів.

Співробітниками Інституту підготовлено ряд колективних робіт, в яких висвітлюються питання мистецтвознавства. У ґрунтовному теоретичному дослідженні «Взаємодія науки і мистецтва: творчість художника» (відп. ред. М. В. Гончаренко) розглядаються проблеми, пов'язані з процесом зближення науки та мистецтва, впливом науково-технічного прогресу на художню творчість, дається оцінка цих явищ, осмислюється їх значимість для розвитку сучасної художньої культури. Соціальна функція мистецтва, його роль у суспільному житті досліджується у роботі «Мистецтво в патріотичному та інтернаціональному вихованні» (відп. ред. А. І. Муха). У монографії розглядаються не лише теоретичні аспекти проблеми, але і досліджується характер втілення патріотичної та інтернаціоналістської проблематики у конкретних видах мистецтва: музиці, літературі, театрі, кіно, образотворчому мистецтві.

Проблеми українського мистецтвознавства досліджуються вченими Інституту на тлі творчих процесів, що відбуваються у мистецтві братніх народів. У колективному дослідженні «Мистецтво соціалістичних країн Європи: проблема героя» (відп. ред. О. К. Федорук) розглядаються особливості втілення образу героя засобами різних мистецтв, простежуються закономірності цього процесу у художній культурі країн соціалізму.

Вийшли друком і позапланові роботи співробітників Інституту: Радянські традиції, свята, обряди. Словник-довідник (К., Політвидав); Ю. О. Станішевський. Оперний театр Радянської України: Історія і сучасність (К., Музична Україна); А. І. Муха. Країна симфонія (Школярям про музику) (К., Музична Україна); Д. В. Степовик. Іван Ширський (К., Мистецтво); О. М. Немкович. Микола Грінченко: творчий портрет (К., Музична Україна); В. Д. Конвай. Свято рідної вулиці (К., Мистецтво); збірки, присвячені видатним діячам українського мистецтва, упорядкували В. В. Кузик — «Л. М. Ревуцький. Статті. Спогади. (К., Наукова думка); О. С. Найден — Анатолій Лимарев (К., Мистецтво); Є. С. Глуценко — Іван Кавалерідзе (Вступ. ст. Н. М. Капельгородської) (К., Мистецтво). Завершено роботу над серією «Народна творчість», яку здійснювало видавництво «Дніпро». Опубліковано збірки: «Весільні пісні» (упоряд., автор вступ. статті та прим. М. М. Шубравська), «Пісні родинного життя» (упоряд., автор вступ. ст. та прим. Г. В. Довже-

нок), «Жартівливі та сатиричні пісні» (упоряд., передмова та прим. М. К. Дмитренка). Видано також збірки «Сучасна драматургія» (упор. О. О. Кулик), «Українські народні пісні в записках О. О. Потєбні» (упор., вступ. стаття і прим. М. К. Дмитренка), «Фольклорна веселка» (упоряд. К. М. Луганська), 18-й том Повного зібрання творів М. Т. Рильського (упоряд. та прим. І. П. Березовського), 8-й том зібрання творів О. Є. Корнійчука (упоряд. та прим. Л. І. Барабана).

Глибоке вивчення проблем сучасного народознавства потребує постійного накопичення польових матеріалів. У минулому році було проведено експедиції до Львівської та Закарпатської областей (кер. Л. Ф. Артюк), до Хмельницької, Тернопільської та Вінницької областей (кер. А. П. Пономарьов), до Тернопільської, Чернівецької, Одеської областей (кер. В. К. Борисенко). Було здійснено й експедиційні виїзди до Чернівецької обл. (О. В. Курочкін, Львівської, Івано-Франківської, Закарпатської та Хмельницької, Вінницької, Тернопільської (М. Р. Селівачов), Черкаської (О. С. Найдєн), Полтавської, Чернівецької, Закарпатської (Т. В. Косміна), Тернопільської (Г. А. Скрипник), Донецької, Івано-Франківської (Т. О. Ніколаєва), Чернівецької, Хмельницької (Г. С. Щербій), Вінницької, Тернопільської (А. П. Пономарьов), Івано-Франківської (Я. М. Пилинський).

У 1988 році Інститут спільно з іншими науково-дослідними центрами та вузами республіки і зарубіжними науковими установами провів ряд конференцій, семінарів: міжнародну конференцію «Польсько-українські художні зв'язки II половини XVIII—початку XX ст. (з науковими доповідями виступили, Н. Ю. Асєєва, В. В. Рубан); республіканську науково-теоретичну конференцію «М. С. Грінченко і розвиток української музичної культури» (з доповідями виступили С. Й. Грица, М. П. Загайкевич, Т. П. Булат, О. А. Правдюк, Л. О. Пархоменко, Б. М. Фільц, О. В. Шевчук, Н. Д. Якименко, С. М. Немкович); республіканську науково-теоретичну конференцію присвячену 100-річчю з дня народження П. Сокальського (з доповідями виступили С. Й. Грица, О. А. Правдюк); науково-теоретичну конференцію присвячену 100-річчю з дня народження Я. Мамонтова (з доповіддю виступив Л. І. Барабан); семінар «Мистецтво у формуванні активної життєвої позиції людини» (з доповідями виступили А. П. Пономарьов, В. В. Кузик, Л. О. Єфремова, Л. С. Черкашина, О. В. Шевчук, Т. М. Шевчук, В. Є. Шаблювський); міжінститутську науково-практичну конференцію молодих вчених «Історія національної культури: підходи, напрями і пошуки» (з доповідями виступили Д. А. Дувірак, Л. О. Єфремова, О. О. Микитенко, Л. Г. Мушкетик, Г. І. Веселовська, А. П. Калєиченко, Я. М. Пилинський, В. Є. Шаблювський, В. Г. Балушок, Т. І. Колотило, Н. О. Гурошева, О. О. Боряк, А. В. Єрьома, С. В. Ковалєвська, А. Є. Козачина, Г. В. Липова, М. В. Гримич).

Співробітники Інституту взяли участь і виступили з доповідями та повідомленнями на міжнародних, всесоюзних і респуб-

ліканських з'їздах, конференціях, нарадах та семінарах: на X Міжнародному з'їзді славістів (Софія, НРБ) — Н. С. Шумада, О. К. Федорук, В. А. Юзєнко, Д. В. Степовик; на Міжнародному естетичному конгресі (Ноттінгем) — М. В. Гончаренко; на Міжнародній конференції «Походження і розвиток слов'яно-візантійського християнства» (Рим) — Д. В. Степовик; на X Міжнародному симпозіумі балканського фольклору (Охрид) — Н. С. Шумада, В. А. Юзєнко; на XII Міжнародному конгресі антропології та етнології (Загреб) — Є. М. Пашєнко; на міжнародному симпозіумі «Соціалістична обрядовість у системі духовної культури» (Київ) — В. В. Попов, С. В. Мишанич, Л. Ф. Артюк, Н. К. Гаврилюк, В. К. Борисенко, Г. В. Вондаренко, В. Д. Конвай; на міжнародному симпозіумі «Вірування у відьом і поллоуани на відьом у країнах Східної та Центральної Європи у XVI—XX ст. (Буданешт)» — О. В. Курочкін, Л. Г. Мушкетик; на радянсько-американському симпозіумі з питань народної творчості (Юрмала) — С. Й. Грица; на міжнародному симпозіумі, присвяченому 125-річчю К. С. Станіславського (Москва) — Ю. О. Станішевський; на міжнародній конференції «Мистецтво художньої критики 30-х років» (Ворлі) — О. К. Федорук; на всесоюзній конференції «Соціологічні дослідження музичного життя» (Москва) — І. Ф. Ляшенко; на Всесоюзній конференції, присвяченій 1000-річчю Хрещення Русі — С. Д. Вєзклубенко; на всесоюзній сесії підсумках польових етнографічних і антропологічних досліджень 1986—1987 рр. (Сузумі) — А. П. Пономарьов, А. В. Орлов, Н. К. Гаврилюк, А. А. Шевченко; на всесоюзній науково-практичній конференції «Удосконалення способу життя в умовах перебудови і революційного оновлення радянського суспільства» (Кишинів) — А. В. Орлов; на Всесоюзній конференції, присвяченій проблемам розвитку марксистсько-ленінської естетики (Москва) — М. В. Гончаренко; на всесоюзній конференції «Фольклор: проблеми збереження, вивчення і пропаганди» (Москва) — О. О. Микитенко; на всесоюзному симпозіумі, присвяченому етнолінгвістичній темі і семіотичі малих форм фольклору (Москва) — О. О. Микитенко; на всесоюзному семінарі з музичної соціології (Москва) — О. Г. Костюк, В. В. Кузик; на всесоюзному семінарі «Кіно і преса» (Алма-Ата) — С. В. Тримбач; на всесоюзній науково-практичній конференції, присвяченій вивченню традиційної духовної культури і мови Полісся (Житомир) — Л. Ф. Артюк, Н. К. Гаврилюк; на республіканській конференції «Проблеми збереження, охорони та використання пам'яток матеріальної і духовної культури (Ужгород)» — Г. А. Скрипник; на республіканській науково-читавській конференції «Романи конфлікту і характеру й перебудова» (Ніжин) — М. К. Дмитренко; на республіканській науково-практичній конференції з питань охорони і використання пам'яток народного мистецтва (Хуст) — В. К. Борисенко; на республіканській науково-практичній конференції, присвяченій 125-річчю від дня народження Б. Грінченка — В. К. Бори-

сенко; на республіканській конференції молодих вчених (Рига) — Т. М. Шевчук; на науково-теоретичній конференції, присвяченій 100-річчю з дня народження Г. Юри (Київ) — Ю. О. Станішевський, Д. І. Барабан, О. О. Поспелов, М. О. Гринишина; на науково-практичній конференції у Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини (Коломия) — Т. В. Кара-Васильєва; на науково-практичній конференції, присвяченій 75-річчю Київської консерваторії (Київ) — Г. В. Степанченко; на науково-практичній конференції, присвяченій 250-річчю Глухівської музичної школи (Суми) — Т. П. Булат, А. І. Муха; на конференції, присвяченій проблемам театральної критики (Тбілісі) — Н. П. Єрмакова; на конференції, присвяченій 70-річчю О. Гончара (Київ) — М. М. Пазяк; на міжреспубліканській нараді перекладачів з української мови (Ірпін) — А. П. Калениченко; на республіканській нараді «Українська археографія: Сучасний стан та перспективи розвитку» (Київ) — Г. А. Скрипник, Т. М. Шевчук, О. Ю. Бріцина, О. О. Боряк, Н. С. Стаценко; на республіканському семінарі «Проблеми і перспективи розвитку наукової діяльності музеїв УРСР (Донецьк)» — Г. А. Скрипник; на республіканському семінарі «Кіно і преса» — В. В. Авксентьєва.

Вчені Інституту також взяли участь в організації та проведенні з'їздів та пленумів творчих спілок, у роботі фестивалів мистецтв та фольклорних свят, наукових та науково-методичних і художніх рад міністерств, наукових закладів, у роботі «круглих столів», нарад і семінарів, що були проведені різними творчими організаціями, Республіканським товариством охорони пам'яток історії і культури, товариством «Знання», а також у роботі театральних конкурсів, оглядів, художніх виставок, проведенні творчих зустрічей.

Процес оновлення радянського суспільства активізував і збагатив процеси соціального і культурного буття. Наукове осмислення явищ та тенденцій, які досі не були предметом поглибленого вивчення, зумовило необхідність перебудови науково-організаційної роботи Інституту. Першочерговим завданням стало вдосконалення планування та перегляд структури наукових підрозділів Інституту. Дедалі ширше у практику наукової роботи входять міждисциплінарні дослідження. З метою поглибленого вивчення етносоціологічних проблем у республіці та у відповідності з постановою ЦК Компартії України «Про заходи по реалізації у республіці настанов XXVII з'їзду партії, січневого (1987 р.) Пленуму ЦК КПРС у галузі національних відносин, посиленню інтернаціонального і патріотичного виховання населення» та розпорядженням Президії АН УРСР у квітні 1988 р. в Інституті було створено відділ етносоціології. Протягом року велася робота по доукомплектуванню кадрами даного наукового підрозділу. У 1988 році було створено сектор мистецтва народів СРСР, а також проведено роботу по формуванню міжвідділових творчих груп, зокрема групи з музичної фольклористики. Поглиблене вивчення процесів синтезу професійного і народного мистецтва має за-

безпечити здійснене у 1988 році перепрофілювання сектору мистецтва соціалістичних країн та відділу слов'янської фольклористики у відділ мистецтва та народної творчості зарубіжних країн.

Успішне вирішення народознавчих та мистецтвознавчих проблем не лише в теоретичному аспекті, а й практиці культурного будівництва неможливе без відповідного кадрового забезпечення. З метою зміцнення зв'язків академічної та вузівської науки Інститут проводив значну роботу по спільній з вузами підготовці спеціалістів для народного господарства. В рамках угоди про співробітництво з Київським державним університетом ім. Т. Г. Шевченка здійснюється співробітництво між науковцями двох установ, надається необхідна наукова та науково-методична допомога.

В Інституті проходили дипломну практику студенти філологічного та філософського факультетів Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка та Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Як і протягом ряду попередніх років, Інститут надавав допомогу у проведенні фольклорної практики студентам і курсу філологічного факультету Київського державного педагогічного інституту ім. О. М. Горького. Вчені Інституту вели науково-педагогічну діяльність у вузах: курси лекцій та спецкурси у Київському державному університеті ім. Т. Г. Шевченка, Київському державному педагогічному інституті ім. О. М. Горького, Київському державному художньому інституті, Ворошиловградському державному педагогічному інституті, на факультетах громадських професій Київського інституту народного господарства та Київського політехнічного інституту.

Інститут — провідна наукова установа республіки, що здійснює дослідження явищ та закономірностей розвитку професійного та народного мистецтва і традиційно-побутової культури. Координацію наукових досліджень з цих питань здійснювала Наукова рада з проблеми «Закономірності розвитку художньої і традиційно-побутової культури» (голова — О. Г. Костюк, учений секретар І. М. Юдкін). Рада координує роботу науково-дослідних закладів України, а також ряду наукових центрів братніх республік. Розробка усіх координуваних тем ведеться успішно. Своєчасно передано до видавництва республіки виконані у 1988 році роботи у галузі професійної художньої культури, етнографії і фольклористики. У їх розробці брали участь наукові співробітники АН УРСР, викладачі вузів Міністерства культури УРСР, Міністерства вищої та середньої спеціальної освіти УРСР, представники творчих спілок. До найважливіших результатів робіт по координуваних планах і програмах науково-дослідних робіт належать монографічні дослідження мистецтва країн соціалістичної співдружності, взаємодії науки і мистецтва у соціалістичному суспільстві, народознавчі дослідження.

У 1988 році Наукова рада надала науково-методичну допомогу у підготовці спеціалістів різних кваліфікацій вузам республіки. Спільно з Київським державним університетом ім. Т. Г. Шевченка ведеться

підготовка методичних посібників з етнографії, а з Вищою партійною школою при ЦК КПРС — з соціології культури. Досліджувалося питання про створення народознавчих кафедр та кафедр мистецтвознавчого профілю у зв'язку з завданням перебудови вищої школи. Було проведено опитування вузів негуманітарного профілю про стан науково-дослідних розробок з проблеми Наукової ради з метою більш повного охоплення досліджень.

У грудні 1988 року було проведено розширений пленум Республіканської ради по культурно-освітній роботі при Міністерстві культури УРСР і Наукової ради, де розглядалися проблеми функціонування сучасної народної творчості, було накреслено шляхи вдосконалення управління і прогнозування у цій сфері, визначено питання, що вимагають глибокого осмислення.

Бюро наукової ради розглянуло пропозиції щодо нової тематики. На 1989 рік було запропоновано ввести до планів розробку таких тем: «Сучасний художній процес і народні традиції: проблеми перебудови і оновлення творчого мислення», «Взаємодія національних художніх культур соціалістичного суспільства», «Актуальні проблеми етносоціологічного дослідження сучасних національних процесів в УРСР», «Сприйняття мистецтва: генезис, функціональна організація, результативність», «Актуальні проблеми історії українського образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва і архітектури».

У 1988 році розширювалося співробітництво з науковими установами соціалістичних країн. Спільно з науковими установами ПАН виконуються теми: «Дослідження традицій і сучасної народної культури. Народна культура Карпат», «Польсько-українські художні зв'язки другої половини XVIII—XIX вв.» (згідно з угодою між ІМФЕ АН УРСР і Інститутом мистецтва ПАН); «Видання текстів пісень зібрання Доленги-Ходаковського» та «Партизанський фольклор періоду другої світової війни» (згідно угоди між ІМФЕ АН УРСР та Інститутом літературних досліджень ПАН). Спільно з Інститутом естетики та мистецтвознавства АН НДР виконуються теми: «Українсько-німецькі зв'язки у галузі мистецтва XVIII—поч. XX ст.», «Образотворче мистецтво і музика НДР». У рамках співробітництва АН СРСР та БАН виконуються теми: «Російсько-болгарські і українсько-болгарські літературні і фольклорні зв'язки», «Ю. І. Венелін і болгарське відродження». У 1988 році у рамках співробітництва між АН УРСР та Угорською Академією наук у Інституті розроблено і підписано робочі плани спільних досліджень з Інститутом етнографії УАН по темах: «Угорсько-українські інтернетні зв'язки у сфері матеріальної культури і фольклору» і «Перетворення способу життя і суспільства у період соціалістичного будівництва». Крім того, ведеться підготовка і узгодження робочих планів по темах: «Художні культури України та Угорщини у історичних взаємозв'язках» і «Дослідження угорсько-українських взаємозв'язків по пам'ятках культури Закарпаття».

Інститут розробив і вніс ряд пропозицій щодо прямого двостороннього співробіт-

ництва з Інститутом етнографії Словацької Академії наук (м. Братислава) та Інститутом теорії та історії мистецтв Чехословацької Академії наук (м. Прага). Запропонована програма передбачає комплексне дослідження українсько-чехословацьких культурних взаємозв'язків та сучасного стану мистецтва УРСР та ЧССР. Розпочато підготовку до виконання спільного дослідження «Українсько-словацькі художні зв'язки XVIII—XX ст.».

Для виконання спільних планів науково-дослідних робіт у відрядження до ПНР у 1988 році виїжджали В. В. Авксентьева, В. А. Юзвенко, Т. В. Косміна, Л. К. Вахніна. На запрошення Центру болгаристики Болгарської АН спеціалізацію проходили Н. С. Шумада та Д. В. Степовик, на тримісячне стажування у Центрі болгаристики виїжджав А. В. Єрьома. У роботі XXVI Літнього семінару з болгарської мови і культури взяла участь Н. Д. Якименко.

У минулому році Інститут прийняв ряд вчених із зарубіжних країн: директора Інституту мистецтв УАН П. Арадї та співробітника цього Інституту Е. Кішбан, директора Інституту естетики та мистецтвознавства АН НДР П. Файста, директора Інституту мистецтв ПАН С. Мосенковського, його заступника Є. Малиновського та співробітника цього Інституту Є. Ковальчика, науковців Інституту фольклору ВАН Є. Мішеву та Н. Коцеву, Інституту етнографії ВАН К. Крістіанову, а також вчених з ФРН — І. Вентчева, США — Л. Томмазі, Канади — Д. Даревич та Австралії — В. Мішалова.

Зустрічі з іноземними дослідниками мали безпосередні результати, що виявилися у підписанні угод про співробітництво, уточненні робочих планів. Проводився обмін досвідом наукових досліджень, обмін науковою літературою.

Вчена рада Інституту здійснювала роботу по організації і перевірці стану виконання та якості наукових розробок. Науково-організаційна робота була спрямована на забезпечення своєчасної і високоякісної реалізації планів НДР, на формування тематики науково-дослідної роботи, яка б забезпечувала інтенсифікацію досліджень на пріоритетних напрямках.

Протягом року на засіданнях Вченої ради Інституту було заслухано ряд наукових доповідей з важливих теоретичних проблем, розробка яких ведеться науковими підрозділами Інституту. Значна увага приділялася контролю за станом виконання перехідних тем та прийому завершених тем. З метою забезпечення своєчасної подачі тем на розгляд Вчену раду здійснювався контроль за станом перехідних тем.

Розширення міжнародних зв'язків Інституту, необхідність координації зусиль науковців Інституту з колегами із зарубіжних наукових установ зумовила потребу винесення на засідання Вченої ради доповідей зарубіжних гостей (проф. Л. Томмазі та чл.-кор. АН НДР П. Файста). На засіданнях Вченої ради здійснювалася також апробація позапланових робіт, розглядалася та затверджувалася тематика докторських та кандидатських робіт, звіти про участь у роботі наукових конференцій, результати експедицій та наукових відряджень.

Вченою радою проведено удосконалення планування науково-дослідної роботи на 1989 рік. Одним з основних напрямків її є дедалі ширше впровадження у практику науково-дослідної роботи міждисциплінарних досліджень, що здійснюються фахівцями різних галузей мистецтвознавства та народознавства.

Перехід на нові засади фінансування, що здійснюється у наукових установах Академії наук, зумовив необхідність проведення конкурсного відбору тем НДР. З числа прийнятих до розробки тем Вченою радою було запропоновано здійснювати дослідження тем «Актуальні проблеми історії українського образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та архітектури», «Взаємодія національних художніх культур соціалістичного суспільства», «Сприйняття мистецтва: генезис, функціональна організація, результативність» як пошукових. Для експертної оцінки і конкурсного відбору Відділенню літератури, мови та мистецтвознавства АН УРСР передано теми: «Сучасний художній процес і народні традиції: проблеми перебудови і оновлення творчого мислення», «Актуальні проблеми етносоціологічного дослідження сучасних національних процесів в УРСР». Темі успішно пройшли конкурсний відбір і прийняті до виконання. Всі ці заходи були спрямовані на підвищення ефективності наукових досліджень, забезпечення їх актуальності, зв'язку з життям, активного втручання мистецтвознавців та народознавців у складні процеси сучасного духовного життя республіки і країни.

У 1988 році науковий колектив Інституту зробив новий крок у кадровому зростанні. Докторську дисертацію з музикознавства захистив О. Г. Костюк. В цьому ж році захистив докторську дисертацію зі спеціальності «етнографія» А. П. Пономарьов. Кандидатські дисертації з фольклористики захистили О. О. Микитенко, Л. Г. Мушкетик та Я. М. Пилинський, а з декоративно-прикладного мистецтва—Т. А. Романець.

Наукові праці та громадська робота співробітників Інституту здобули високу оцінку за рубежом і у межах республіки. Срібною медаллю ПНР за роботу по зміцненню польсько-радянської дружби нагороджено В. В. Авксентьєву. Звання заслуженого діяча мистецтв УРСР одержав Ю. О. Станішевський. Премію Спілки журналістів УРСР у галузі літературно-художньої критики ім. О. І. Білецького присуджено О. К. Федоруку, премію Спілки театральних діячів УРСР за книжку «Український народний вертеп» здобув Й. Ю. Федас, премію АН УРСР ім. І. Франка присуджено М. В. Гончаренку за монографію «Діалектика прогресу культури», премію Спілки кінематографістів України присуджено С. В. Тримбачу. За спільну участь у роботі українського товариства радянсько-болгарської дружби знаком «Отличник ВОКС» нагороджено Н. С. Шумаду.

Динамічні, складні і напружені процеси,

що відбуваються у соціально-економічній і духовній сферах буття радянського суспільства, висувають перед вченими-суспільствознавцями відповідні завдання. Успішне їх виконання можливе лише за умови активного втручання у процес культурного життя, вирішення складних питань з партійною принциповістю.

Серед першочергових завдань, що стоять перед науковим колективом Інституту,— комплексне дослідження української національної художньої культури, як народної, так і професійної, робота по створенню цілісної концепції культури, що має ґрунтуватися на глибокому осмисленні її історії. Здійснення наукових розробок такого характеру вимагатиме від дослідників не простого «складання» зусиль фахівців різних галузей, а ґрунтовного, комплексного і в цьому плані новаторського осмислення історичної долі культури.

Важливим і невідкладним є вирішення народознавчих проблем. Серед них і розвиток етносоціологічних досліджень, і завершення підготовки багатотомної серії «Українська народна творчість» та прискорення її видання, і вирішення питань, пов'язаних зі створенням комплексного історико-етнографічного дослідження українського етносу.

У перспективних наукових планах Інституту цим проблемам відведено значне місце. З 1990 року, зокрема, має розпочатися робота по програмі «Українська народна творчість: проблеми збирання, дослідження та пропаганди», що включатиме розробку широкого кола питань: від удосконалення і розширення збирацької роботи, до інтенсифікації наукових досліджень і пропаганди надбань народної культури. Все це вимагає проведення ґрунтовної підготовчої роботи, на часі вже й питання про створення у республіці науково-пропагандистського народознавчого центру. Дослідницький колектив Інституту усвідомлює важливість цих завдань, тому вже зараз розпочато роботу по формуванню наукової концепції майбутнього центру та по вирішенню численних організаційних питань, які постають у зв'язку з цим. Посилення і розвиток народознавчих напрямків дослідження тим більш актуальні, що 1990 рік оголошено ЮНЕСКО роком фольклору, а Київ стає місцем проведення Міжнародного фольклорного фестивалю, який має стати святом, що продемонструє кращі здобутки світової народної культури і красу та поетичну принадність українського фольклору. Проте сподіваємось, що і сам фестиваль, і підготовка до нього сприятиме також загальному піднесенню рівня народознавчої роботи у всій республіці, науковці Інституту готові докласти до цього максимальних зусиль.

Пробудження творчої ініціативи, активна громадська позиція вчених, їх безпосередня участь у процесі перебудови забезпечить успішне виконання накресленого.

Київ

О. Ю. БРИЦИНА

\* \* \*

1988 рік для колективу Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН

УРСР приніс багато нового в його науковій роботі. Рішення XIX Всесоюзної партійної конференції, положення і висновки якої ляг-

ли в основу перебудовного процесу в усіх сферах суспільного життя, у значній мірі позначилися на якісно новому підході до дослідження питань етнографічної та мистецтвознавчої наук. Колектив відділення успішно продовжував розробку досліджень, спрямованих на дальше поліпшення ідейного та естетичного виховання трудящих, дослідження багатющої народної скарбниці, виробленої упродовж віків, та застосування її в сучасній практиці культурного будівництва в республіці.

В координації з іншими науково-дослідними академічними установами України і Білорусії, а також вузами і культурно-освітніми закладами західних областей України науковці відділення розробляли питання етнічної історії окремих етнографічних груп українців, матеріальної і духовної культури, традиційного побуту, історії професійного і народного образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, народних художніх промислів, радянської сімейної обрядовості в західних областях України, розвитку етнографічного музейництва в західному регіоні республіки. Тривало також вивчення народної агрокультури, поселення садиби і житла, транспорту та шляхів сполучень в Карпатах — наукових завдань комплексної програми Міжнародної комісії по дослідженню культури населення Карпат і Балкан (МКККБ).

Як і в попередні роки, відділення Інституту працювало над дослідженням таких трьох наукових напрямків: «Формування і розвиток соціалістичних націй і національних відносин. Проблеми етногенезу і етнічної історії. Сучасні національні, етнокультурні, етнічнодемографічні процеси і проблеми інтернаціоналізму»; «Теоретичні проблеми всесвітньої історичного процесу. Загальна концепція всесвітньої та вітчизняної історії. Методи історичних досліджень та спеціальні історичні дисципліни»; «Історія філософії, суспільно-політичної думки і світової культури, історія релігії і науковий атеїзм».

З цих напрямків велася розробка шести перехідних комплексних наукових тем, п'ять з них розпочато у минулому році. Перший науковий напрямок представляє тема «Поширення і розвиток радянської сімейної обрядовості в західних областях України» (науковий керівник — Худаш Л. С.). Її дослідження, яке передбачає підготовку колективної монографії, базується в основному на польових етнографічних матеріалах, зібраних науковцями відділу етнографії під час експедицій та наукових відряджень. Основна увага в дослідженні приділена висвітленню історії розвитку і поширення родильної, весільної та похоронно-поминальної обрядовості та особисто-сімейних свят в західних областях України. Дослідження буде завершено у 1989 році. Протягом звітного періоду було зібрано цікавий польовий матеріал, готувалися окремі розділи майбутньої колективної монографії. Одночасно за зібраними польовими матеріалами підготовлено для директивних органів дві доповідні записки.

Другий науковий напрямок представлено темою «Етнографічне музейництво на Україні: історія і сучасність», дослідження якої розпочато минулого року (науковий керівник — Гончар Т. О.). Її дослідження

ляже в основу однойменної колективної монографії, присвяченої розвитку етнографічної музейної справи в західних областях України, процесу формування етнографічних осередків та музеїв, їх культурно-освітньої роботи у справі популяризації народних традицій.

Найбільш цілеспрямовано велася дослідження третього наукового напрямку, який у робочому плані науково-дослідних робіт відділення був представлений чотирма комплексними науковими темами. Традиційну для відділення карпатознавчу проблематику продовжує розпочата у минулому році комплексна тема «Культуро-побутові традиції українців Карпат XIX — початку XX століть» (науковий керівник — Ю. Г. Гошко), який веде відділ карпатознавства. Окремі розділи цієї теми передбачали дослідження громадського побуту, розвитку промислів і торгівлі в Карпатах, транспорту і шляхів сполучення, анімації та обрядів у народному будівництві, трудових традицій в селянській сім'ї та інших питань. Поряд з цим науковці відділу брали участь у підготовці бібліографії для Міжнародної комісії по дослідженню культури населення Карпат і Балкан (МКККБ) а питань народної агрокультури, транспорту і шляхів сполучення, садиби і господарських будівель на території Карпат.

З-поміж розробок, виконуваних в рамках карпатознавчої проблематики і завершених у минулому році, особливо виділяється робота «Промисли і торгівля в Українських Карпатах і Прикарпатті XV — першої половини XIX століть» (Гошко Ю. Г.). Як свідчать джерельні матеріали, цей регіон вже в часи середньовіччя був достатньо розвинутим. З давніх часів карпатці продукували сіль, з XVI століття зростає заготівля деревини і виробництво будівельних матеріалів, залізорудні, поташні та інші промисли. В роботі простежено процеси утвердження капіталістичних відносин та їх вплив на розвиток внутрішньої і зовнішньої торгівлі. В останній активну участь брало місце українське населення. Активізація торгівлі сприяла культурному взаємовпливу, а з другого боку — сприяла процесу консолідації української людності у Карпатах. Підготовлена монографія спростовує твердження деяких дослідників, які вважали, що головним в господарських заняттях українців Карпат було скотарство.

У монографії «Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX — поч. XX століть» (І. В. Волицька), підготовленої минулого року у відділі карпатознавства, головна увага зосереджена на аналізі різних видів народно-драматичної творчості українських горян. Зокрема, розглядаються архаїчні форми окремих обрядових дійств календарної та сімейної обрядовості, як прототеатральний тип народно-драматичної творчості, невід'ємна частина видовищної культури українців XIX — поч. XX століть.

Завершено підготовку монографії «Традиційне землеробство на Україні» (С. П. Павлюк), яка фактично є продовженням його монографії «Народна агротехніка українців Карпат XIX — поч. XX ст.», опублікованої кілька років тому. Народну агрокультуру українського селянства в роботі представ-

лено в контексті традиційної культури, як її органічну частину. Особливу увагу автор звертає на історико-культурний розвиток народного землеробства, його технологічні прийоми, відшліфовані багатотисячолетнім досвідом землероба.

Слід зауважити, що відділ карпатознавства, завершуючи 1988 рік, зробив ще один значний крок на шляху до повного історико-етнографічного дослідження всіх етнографічних груп українців Карпат. Якщо в попередні роки вже вийшли друком монографії про культуру і побут бойків та гуцулів, то тепер зроблено важливу підготовчу роботу до історико-етнографічного дослідження лемків. Складено план-проект роботи, формується авторський колектив.

«Сім'я і сімейний побут українців» — таку наукову тему розпочав відділ етнографії у минулому році. Результати дослідження будуть використані для підготовки фундаментальної монографії у двох частинах загальним обсягом 50 а. а. В останній буде висвітлено ряд важливих науково-теоретичних питань розвитку сім'ї в минулому і тепер, еволюції форм, типів і структури сім'ї на Україні, діалектичного зв'язку внутрісімейних і соціальних відносин, основних тенденцій і аспектів розвитку родинних відносин в умовах соціалізму, проблематики сучасної сім'ї. В підготовці цієї роботи беруть участь і науковці Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

Відділ мистецтвознавства, як і в 1987 році, продовжував досліджувати перехідну комплексну тему «Українське мистецтво: традиції і сучасність» (науковий керівник — М. І. Моздир). Мета цього дослідження — дати більш глибокий науковий аналіз недостатньо досліджених шарів українського мистецтва, показати мистецькі традиції українців та їх зв'язок із сучасністю. В процесі виконання цієї теми головна увага зосереджена на дослідженні джерел і формуванні української народної меморіальної скульптури (М. І. Моздир), українського живопису XIV—XVIII ст. (В. А. Овсійчук), художніх особливостей українського радянського фарфору (Ф. С. Петрякова), художньо-стилістичної виразності львівської графіки XIX—поч. XX століть (Р. М. Яців), формуванні львівської архітектурної школи другої половини XIX — початку XX століть (І. Я. Жук) та інших.

Особливо щедрим був минулий рік для відділу народних художніх промислів, який продовжував досліджувати комплексну тему «Теорія і практика народного декоративного мистецтва» (науковий керівник — Р. В. Захарчук-Чугай). Науковими співробітниками відділу були підготовлені монографічні дослідження «Ковальство на Україні XIX—поч. XX століть» (С. М. Боньковська); «Жіночі прикраси на Україні» (Г. В. Савчук); «Ювелірне мистецтво Радянської України» (Т. П. Чаговець); «Килимарство в Українських Карпатах кінця XIX—XX століть» (О. І. Никорак); «Годникарство на Україні XVIII—XIX століть» (О. П. Кошовий).

Поряд з цим відділ продовжить дослідження традиційних народних промислів, незаслужено забутих в останній час, їх основні осередки і школи. Його результати

будуть використані в колективній монографії «Народні художні промисли: червона книга». Одночасно відділ готує колективну книгу нарисів про сучасних народних майстрів.

В рамках виконання цієї теми відділ народних художніх промислів спільно з Івано-Франківським педінститутом ім. В. Стефаника займався підготовкою підручника для студентів педагогічних вузів «Основи народного декоративного мистецтва».

В цілому для науковців відділення 1988 рік був щедрим і на публікації. У видавництві «Наукова думка» протягом минулого року вийшли друком «Монументальний живопис на Україні» П. М. Жолтовського (по смертно), «Українська народна вишивка» Р. В. Захарчук-Чугай, «Сучасні художні тканини Українських Карпат» О. І. Никорак, «Український одяг XVIII—поч. XIX століть в акварелях Ю. Глоговського» Г. Г. Стельмашук у співавторстві з Д. П. Кривачем, «Вудівельна кераміка України» О. П. Кошового, «Автохтонні власні особові імена в побуті українців XIV—XVIII століть» М. О. Демчук, а також друга частина колективної монографії «Полісся», яку науковці відділення підготували спільно з Інститутом мистецтвознавства, етнографії й фольклору АН ВРСР. Це майже 120 друкованих аркушів. Якщо до цього додати 44 статті (22,3 друк. а.) та 5 каталогів виставок (9,03 друк. а.), то обсяг всієї друкованої продукції відділу становитиме до 150 друкованих аркушів.

«Науковій думці» до друку передано монографії «Фольклористично-етнографічна діяльність «Руської трійці» (Р. Ф. Кирчів), «Меблі на Україні» (М. І. Моздир), «Народна течія в українському живописі XVIII ст.» (В. П. Откович), «Головні убори українців XIX—поч. XX століть» (Г. Г. Стельмашук) та інші. Всього 9 монографій (108 арк.) очікує виходу у світ в 1990 році, в тому числі роботи про майстрів українського барокко (В. А. Овсійчук), про народну медицину українців (З. Є. Болтарович), львівську кераміку (О. М. Голубець), купальську обрядовість (Ю. Д. Климець), народну метеорологію (О. Р. Федорів).

Протягом року проведено дві комплексні наукові експедиції, в яких брало участь 12 наукових співробітників. Першою експедицією обстежено Долинський, Косівський та Верховинський райони Івано-Франківської та Путильський і Вижицький райони Чернівецької областей. Зібрано польові матеріали про стан сучасної сімейної обрядовості, які будуть використані для підготовки колективної монографії «Поширення та розвиток сучасної сімейної обрядовості в західних областях України». Одночасно зібрано польові матеріали про традиційний транспорт і шляхи сполучення в Карпатах, традиційну весняну обрядовість, звичаї та обряди в народному будівництві, які будуть використані в ході підготовки індивідуальних робіт.

Друга наукова експедиція проходила на території Тернопільської, Хмельницької та Вінницької областей. Вона переслідувала мету зафіксувати пам'ятки матеріальної та духовної культури, виявити майстрів народного мистецтва, уточнити стан осередків народних художніх промислів на Поділлі,

зібрати матеріали про сучасних народних майстрів, виявити пам'ятки меморіальної скульптури тощо. В цілому експедиційний загін справився з своїм завданням. Зібрані польові матеріали будуть використані для підготовки колективного історико-етнографічного дослідження «Поділля», яке готує Інститут, а також до індивідуальних робіт відділення. Крім експедицій, ряд науковців побували в наукових відрядженнях для збору польового матеріалу.

Деякі співробітники (М. І. Моздир, В. А. Овсійчук, Р. В. Захарчук-Чугай, Ф. С. Петрякова, В. П. Откович та інші) брали участь у роботі художніх та вчених рад установ культури та підприємств художньої промисловості. Вони надавали допомогу художникам виробничого об'єднання «Райдуга», Львівської кераміко-скульптурної фабрики, Львівської фабрики художніх виробів ім. Лесі Українки, Львівського художнього салону Хуфдондо УРСР.

Важливу популяризаторську роботу вів Музей етнографії та художнього промислу, який діє при відділенні на правах відділу. В його експозиційних залах протягом року побувало до 240 тисяч відвідувачів, для яких проведено понад 3 тисячі екскурсій. Крім постійнодіючих експозицій, в залах Музею експонувалось 16 тимчасових виставок. Музейні глядачі ознайомилися з творчим доробком професійних та самодіяльних митців не лише України.

Особливим інтересом у відвідувачів музею користувались виставки народної кераміки Гавареччини, вишивки М. Зарембської (Київ), живопису Р. Безпалкіна (Львів), Ф. Гуменюка (Ленінград), традиційного і сучасного живопису на склі, скульптури братів Юрія і Мирона Амбіцьких та ряд інших. У Ворошиловграді експонувалась пересувна виставка «Народне мистецтво Прикарпаття». На базі музею виробничу практику пройшли 172 студенти художніх вузів країни.

У 1988 році науковці відділення брали активну участь у міжнародних, всесоюзних, республіканських та місцевих наукових і науково-практичних конференціях, симпозіумах, семінарах. Інститутом мистецтв Польської Академії наук спільно з Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР у жовтні минулого року у Варшаві було організовано міжнародну наукову конференцію про українсько-польські мистецькі зв'язки. В її роботі взяли участь три наукових співробітники відділення. Про спільні риси естетичних засад народних меблів Польщі і України кінця XVIII — поч. XX століть доповідав на конференції М. І. Моздир. «О. Новаківський та «Молода Польща» — така тема доповіді В. А. Овсійчука. Про аналогії в системі декорування українських і польських тканин доповідала Р. В. Захарчук-Чугай.

«Музей етнографії та художнього промислу при Львівському відділенні: історія і сучасність» — з такою доповіддю виступила Ф. С. Петрякова на міжнародній конференції у Кракові, яку організувало у жовтні 1988 року «Товариство істориків мистецтв» ПНР з нагоди 120-річчя Національного музею у Кракові. Про керамічні вироби фірми І. Левинського у фондах Музею етнографії

та художнього промислу доповідав на тій же конференції О. М. Голубець. 4—9 жовтня у Жешуві (ПНР) проходив міжнародний науковий семінар «На пограниччі культур», організований «Товариством істориків мистецтв ПНР». В його роботі взяв участь і виступив з доповіддю «Малярство Риботицького осередку XVII—XVIII ст.» В. П. Откович. «Історизм в архітектурі Львова кінця XIX — початку XX століть» — таку доповідь виголосив І. Я. Жук на міжнародній науковій конференції «Мистецтво та історія», яку в листопаді минулого року організувало в Кракові Товариство істориків мистецтв ПНР. Наукові співробітники М. І. Моздир та Р. Ф. Кирчів були співдоповідачами на X міжнародному з'їзді славістів, який проходив у вересні 1988 року в Софії (НРВ). Р. Ф. Кирчів взяв участь в роботі II радянсько-американського семінару «Давня українська література і становлення нової української літератури», де виступив з доповіддю «Проблеми літературного фольклоризму». У роботі Всесоюзної наукової сесії на підсумках польових етнографічних і антропологічних досліджень 1986—1987 рр., яка проходила у Сухумі, взяли участь Р. Ф. Кирчів та С. П. Павлюк. У квітні 1988 року в Києві проходила республіканська наукова конференція «Мистецтво у формуванні життєвої позиції сучасної людини», в якій взяли участь і виступили науковці М. Є. Станкевич, О. М. Голубець, С. М. Боньковська та інші. В роботі Другої республіканської конференції з медичної ботаніки взяла участь З. Є. Болтарович.

Шість науковців відділення взяли участь в роботі Цюстої Вінницької обласної історико-краєзнавчої конференції, яка проходила у вересні 1988 року. На конференції були виголошені доповіді про жниварські традиції Східного Поділля (С. П. Павлюк); про художні особливості вишивки Вінниччини як важливого виду народної традиційної культури (Р. В. Захарчук-Чугай); про народну меморіальну пластику Поділля кінця XIX — поч. XX століть (Т. П. Чаговань); про досвід лікування на Поділлі (З. Є. Болтарович) та інші. В роботі VI наукової конференції з проблем розвитку вітчизняного мистецтва доби барокко в його взаємозв'язках, організованої на базі Львівської картинної галереї, взяли участь і виступили в доповідях «Аналіз картини М. Альтомонте «Витва під Віднем» В. А. Овсійчук та «Архітектура XVIII ст. в декорі фаянсу Глиньська» Ф. С. Петрякова. На науково-теоретичній конференції «Вишивка Гуцульщини та Покуття: традиції та сучасність» (м. Коломия) з доповіддю «Вишивка в системі сучасної художньої культури» виступила Р. В. Захарчук-Чугай.

Львівською асоціацією молодих істориків на базі Інституту суспільних наук АН УРСР у грудні 1988 року був організований науковий семінар, присвячений 115-й річниці утворення Товариства ім. Шевченка у Львові. На семінарі з доповідями про діяльність Етнографічної комісії НТШ та Музей НТШ виступили молоді науковці відділення Н. Ю. Мельничук, Р. Б. Сілецький та С. М. Гвоздевич. Крім того, наукові співробітники відділу народних художніх промислів Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є.

Станкевич, О. М. Голубець, О. І. Никорак та інші брали участь в організації шести наукових і практичних семінарів з питань народного мистецтва, які проходили в Києві, Тернополі, Стрию, Коломиї та інших містах.

На базі Музею була організована виставка польської книги, організована «Науковою думкою» та Польською академією наук. Книжки наукових закладів ПАН після виставки надійшли в дар Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка АН УРСР.

Протягом минулого року науковці відділення приймали у себе науковців з Народної Республіки Болгарії Тодора Тодорова, ПНР — Марії Напйонтек, Агнеши Коехер-Хенсель та інших. Організовано листування з Музеєм українського мистецтва у США.

Особливо активне листування тривало з чеськими і словацькими науковцями Вацлавом Фроліцем, Яном Подолаком, Яном Ботіком та іншими активними членами Міжнародної комісії по дослідженню куль-

тури населення Карпат і Балкан (МКККБ) з приводу зведення розділів до міжнародних наукових синтезів з питань народної агрокультури, транспорту і засобів сполучення, поселення, садиби і житла в Карпатах і на Балканах та публікації бібліографії з даних питань. До розширення міжнародних контактів відділення прагнути ми і надалі. Особливо ця потреба виникне з початком історико-етнографічного дослідження лемків, які проживають за межами України, зокрема, на території ПНР та ЧССР.

Успішно завершивши виконання планових завдань і соціально-визначальних завдань третього року XII п'ятиріччя, колектив відділення спрямує свої зусилля на активне дослідження традиційної матеріальної і духовної культури українців, популяризацію кращих народних надбань та їх використання у практиці сучасного культурного будівництва в республіці.

К. М. КУТЕЛЬМАХ

м. Львів

## ВСЕСОЮЗНИЙ ФОРУМ ПАМ'ЯТІ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

У Ленінграді, в Будинку творчості композиторів «Реліно», відбулася всесоюзна етно-музикознавча конференція, присвячена 110-річчю з дня народження видатного українського музиканта, мистецтвознавця, фольклориста та етнографа Гната Мартиновича Хоткевича. Конференція організована Комісією музикознавства і фольклору Спілки композиторів РРФСР, Музфондом РРФСР та Ленінградським державним інститутом театру, музики і кінематографії ім. К. Черкасова. Відбувся і науково-практичний семінар з проблем підготовки томів для міжнародного видання «Хандбук музичних інструментів народів Європи», а також до міжнародного інструментознавчого конгресу (СРСР, 1991 р.). У конференції і семінарі взяли участь близько 50 фольклористів, інструментознавців та інших спеціалістів з України, Білорусії, Молдавії, Литви, Латвії, Казахстану, Москви, Ленінграда, а також професор Хельсінського університету Йован Хоу (США).

На засіданнях обговорювалися проблеми творчої і наукової спадщини Г. М. Хоткевича, сучасного стану традиційних народних музичних інструментів та інструментальної музики, народної музичної теорії, естетики та термінології. Представники з України виступили з науковими повідомленнями, в яких розкрили різні сторони багатогранної діяльності Г. М. Хоткевича. Так, кандидат філологічних наук К. Балабуха і кандидат технічних наук П. Черемський (Харків) розповіли про студентські роки Г. Хоткевича в Харківському технологічному інституті, кандидат мистецтвознавства Н. Супрун (Ровно) — про його музично-фольклористичний шлях. Інструментознавець Б. Яремко (Ровно) висвітлює інструментознавчу концепцію Г. Хоткевича в її використанні на сучасному етапі при вивченні музичної естетики гуцулів і бойків. В інформації старшого наукового співробітника Івано-Франківського краєзнавчого му-

зею П. Арсенича говорилося про Г. Хоткевича як організатора художньо-етнографічного театру на Гуцульщині, а директор музею В. Гнатюка (с. Велеснів Тернопільської області) О. Черемшинський присвятив свою доповідь гуцульському періоду життя Г. Хоткевича, зокрема його зустрічам з академіком В. Гнатюком. Кандидат технічних наук А. Гавриленко (Харків) розповів про випадок, який познайомив датського вченого Аксена Бонна з роботою Г. Хоткевича «Підручник гри на бандурі». Старший методист Харківського обласного науково-методичного центру народної творчості та культурно-освітньої роботи В. Осадча присвятила свій виступ традиційній інструментальній музиці Слобідської України — батьківщини Г. Хоткевича, а В. Шостак з Ужгорода — традиційним музичним інструментам Закарпаття.

Старший науковий співробітник Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії, кандидат мистецтвознавства І. Мацієвський, головний ініціатор і організатор конференції, в своєму виступі розповів про монографію Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу», в якій автор на основі великої джерелознавчої роботи, проаналізував близько 60 музичних інструментів, що побугують на Україні. У доповідях більшості вчених з інших міст розглядалися багатоаспектні питання, що розкривалися на фольклорних матеріалах різних етнографічних регіонів, які, проте, об'єднали актуальні на наш час інструментознавча концепція Г. Хоткевича, що прагнув вивчення культури свого народу в системі загальнолюдського культурно-історичного розвитку.

Так, фольклорист з Москви І. Богданов, який з 1959 року вивчає традиційну культуру 26 народностей Півночі і зібрав етно-музичний матеріал більш як на 100 платівок-дисків (9 з них вже випустила фірма «Мелодія»), засвідчив свою прихильність до

ідей Г. Хоткевича, висловлених у роботі «К вопросу о передвижных этнографических концертах народов России» (Харьков, 1916). Доцент з Клайпеди В. Какнавічюте, інструменталіст з Байсоғали Литовської РСР В. Малінаускас та аспірант з Алма-Ати Б. Қазғулов у своїх дослідженнях особливості народного виконавця-інструменталіста багато уваги приділяють вивченню традиційних народних уявлень про нього і його творчу роботу, народної термінології тощо. Відомо, що такого ж роду вивченням діяльності кобзарів, творців і носіїв професійального мистецтва усної традиції займався Г. Хоткевич — теоретик кобзарського традиційного мистецтва і високо-професійний виконавець — бандурист і скрипаль. Виступ кандидата мистецтвознавства М. Імханіцького (Москва), що стосується еволюції струнних щипкових російських народних інструментів; підготовлений ним на матеріалах архівних джерел, показав, наскільки перспективною і прогресивною була наукова основа джерелознавчої роботи, яку закладав Г. Хоткевич на початку нашого століття.

Питання, які ставилися і вирішувалися Г. Хоткевичем за його комплексною програмою вивчення музичного інструментарію, інструментальної народної музики і народного виконавства, на сучасному етапі не менш актуальні, що підтверджувалося у виступах В. Свободова (Ленінград) — про проблеми музичного строю, кандидата мистецтвознавства І. Назіної і викладача А. Скоробогатко (Мінськ) — про жанрові системи і традиційну теорію білоруської народної інструментальної музики, інструментознавців А. Буткус (Клайпеда) і В. Муктупавелс (Рига), які підняли проблеми реконструкції архаїчних національних інструментів, кандидатів мистецтвознавства Д. Баніна (Москва) і Ю. Бойка (Ленінград), інструментознавців О. Гордієнка, Т. Кірюшиної, Старостіна (Москва), В. Киселіще і І. Пекурау (Кишинів), які про-

демонстрували науково-теоретичні результати експедиційно-польових досліджень інструментальної музики різних регіонів країни.

Конференція, що була проведена через 14 років після попередньої інструментознавчої московської конференції (1974 року), присвячена класикові українського і європейського інструментознавства, показала, що радянська наука про народні інструменти й інструментальну музику досягла нового етапу в своєму розвитку, що надбання й ідей Г. Хоткевича живуть і розвиваються, позначаючи на підвищенню забутість його імені й творчості в галузі музичного мистецтва.

У резолюції конференції, що завершилася цікавою науковою дискусією, відзначалися актуальність поставлених питань про повну репрезентацію етномузикознавчої спадщини Г. Хоткевича, невелика друкована частина якої давно стала бібліографічною рідкістю, а величезна рукописна частина знаходиться в архівах. Крім того, резолюція містить рекомендації щодо видання колективного етномузикознавчого збірника «Пам'яті Г. Хоткевича» всесоюзним музичним видавництвом, встановлення премії його імені за кращу етномузикознавчу роботу і стипендії на відповідних факультетах вузів країни, надання імені Г. Хоткевича Харківському інституту культури, організацію регулярних етномузикознавчих конференцій, присвячених великому вченому і музиканту, а також традиційних фестивалей-оглядів народних музикантів і республіканського конкурсу бандуристів його імені.

На закінчення конференції відбувся літературно-фольклорний концерт пам'яті Г. Хоткевича, на якому прозвучали його проза і музика, народні пісні та інструментальна музика Слобідської України, Кубані й Гуцульщини.

Н. О. СУПРУН

Ровно

## НАРОДОЗНАВЧА КОНФЕРЕНЦІЯ НА СЛОБОЖАНЩИНІ

19—20 грудня 1988 року в Харківському державному університеті відбулася науково-практична конференція «Народна культура Слобідської України: історія, тенденції розвитку, шляхи вивчення», організована кафедрою історії української літератури ХДУ й Харківським відділенням Українського фонду культури. Вона була приурочена до 125-річчя з дня народження видатного вченого письменника й громадського діяча Бориса Грінченка, чие ім'я тісно пов'язане з Харковом. Конференція розпочалася доповіддю декана філологічного факультету ХДУ Л. Г. Авксентьева «Борис Грінченко і розвиток філологічної науки на Україні», в якій була висвітлена наукова та культурно-освітня діяльність упорядника «Словаря української мови», її зв'язок з розвитком суспільно-політичної думки на Україні. Було наголошено на актуальних завданнях теоретичного осмислення спадщини Б. Грінченка, новизні прочитання його

науково-популярних і публіцистичних праць у наш час. Вказувалося також на необхідність подолання інерції застійного мислення при введенні творів Б. Грінченка до шкільної й університетської програм, меморіалізації місць, пов'язаних з діяльністю письменника на Слобожанщині.

Кілька доповідей було присвячено проблемам традиційного декоративного та прикладного мистецтва краю, народної архітектури. Л. П. Велика (Харківський історичний музей) охарактеризувала основні елементи народного вбрання українських та російських мешканців слобожанських сіл, поширеного у XVIII—XIX ст., відзначила його регіональні особливості, розповіла про колекцію народних костюмів з Харківського історичного музею. Із занепокоєнням говорилося про брак можливостей для систематичного поповнення цієї колекції. Е. Б. Щербина (Харківський художньо-промисловий інститут) зупинилася на розвитку на-

родних промислів і ремесел у минулому й нині, вказала на недостатню увагу до них деяких відповідальних установ, внаслідок чого виникла реальна загроза для багатих гончарських традицій краю. Високо оцінюється доробок сучасних майстрів художньої вишивки. С. К. Лемешев (Харківський інженерно-будівельний інститут) у своїй доповіді «Колористика народного житла Слобожанщини» запропонував оригінальну інтерпретацію зв'язків кольорової гама інтер'єра й екстер'єра слобожанської оселі та народної системи художнього мислення, прикметна риса якої — екологічність. До конференції підготували повідомлення Ю. М. Старостенко (Харківський художньо-промисловий інститут) — «Традиції сільського житла Слобідської України в архітектурі Харкова» та К. Т. Черкасова (Харківський інженерно-будівельний інститут) — «Традиції народного будівництва в маєтковій культурі Слобідської України».

Об'єктом аналізу став фольклор краю. С. О. Нікітін (Харківський інститут мистецтв) розповів про методологічне значення виданої сто років тому монографії випускника Харківського університету Петра Сокальського «Руська народна музика» (1888) і, розвиваючи концепцію видатного фольклориста, простежив особливості побутування «правильної» силабіки в сучасній пісенності Східної Харківщини. Л. І. Новикова (Харківський інститут мистецтв) підкреслила необхідність розмежування автентичного фольклору й самодіяльних обробок народних пісень і танців, призначених для виконання на сцені, зауважила часто наявний відхід від традицій народної естетики, що переходить у їх профанацію. Успіх ансамблю «Слобожани» пов'язаний саме з дбайливим і кваліфікованим підходом до автентичних творів. М. М. Красиков (ХДУ) поділився спостереженнями на сучасним побутуванням фольклору на Богодухівщині.

Доповідь Г. Н. Карнаушенко (ХДУ) торкалася проблеми народної топоніміки та міротопоніміки, вивчення якої дає багатий матеріал для виявлення етнопсихолінгвістичної специфіки краю. Збіднення системи географічної лексики в носіїв російських говірок Слобідської України — тривожне явище, зумовлене як ізоляцією від основного діалектного масиву, так і відривом селянина від землі. А. В. Ярошенко (Харківський педагогічний інститут) говорив про великий педагогічний потенціал народної творчості як засіб виховання екологічної культури. Запропонувавши тезу про родову пам'ять як важливий компонент слобожанської ментальності, Ю. А. Ісіченко (ХДУ) показав діалектичну взаємодію традиційного сімейного укладу, народної культури й етнічної свідомості.

У межах конференції було організовано круглий стіл з проблем експедиційного ви-

вчення народної культури Слобідської України. Досвідом організації фольклорних, діалектологічних, архітектурних практик поділилися викладачі різних науково-педагогічних закладів міста. Вони дійшли висновку про необхідність зміцнення матеріальної бази практик, ретельного збереження й вивчення зібраного матеріалу, пошуку шляхів до його публікації. Перспективним напрямком визнана організація комплексних фольклорно-етнографічних експедицій на основі міжвузівської інтеграції.

Заключне пленарне засідання відкрив завідувач кафедрою історії української літератури ХДУ Ю. М. Безхутрий, який очолював оргкомітет конференції. Він нагадав про багаті наукові традиції Харківського університету, штучно перервані в 30-і роки. Сучасний етап суспільно-політичного розвитку країни створює реальну можливість для повернення Харкову втраченого статусу осередка народнознавчої науки. Конференція підтвердила наявність у місті значного інтелектуального потенціалу. Необхідно його виявити й реалізувати, зосереджуючи особливу увагу на безпідставно забутих проблемах історії та культури, причому не лише традиційної народної, нашої слобожанської землі. На потребі повністю використати нові перспективи наголосив і В. С. Бойко, заступник голови правління Харківського відділення Українського фонду культури, який познайомив присутніх з основними напрямками діяльності цієї громадської організації.

Конференція ухвалила створити при Харківському відділенні УФК координаційну раду з проблем фольклорно-етнографічної роботи, розробити цільову програму вивчення народної культури Слобідської України, почати підготовку колективної монографії «Слобожанщина», надавати допомогу в організації Музею архітектури й народного побуту Слобідської України. Вирішено встановити щорічну премію ім. Д. І. Багалія за кращу наукову чи науково-популярну працю з історії та культури краю. Завданням першорядної ваги має стати підготовка місцевих кадрів вищої кваліфікації з фольклору й етнографії, розширення питомих ваги народознавчої проблематики в науковій роботі й у навчально-виховному процесі. Визнано доцільним щороку проводити республіканську конференцію «Культура Слобідської України та історичний розвиток краю». Прийнято окрему ухвалу про створення ініціативної групи по відновленню Харківського історико-філологічного товариства.

Конференція завершилася концертом фольклорного ансамблю «Джерело» Харківського інституту мистецтв (керівник Л. І. Новикова).

Ю. А. ІСІЧЕНКО

Харків



## МАЙСТЕР ДЕРЕВ'ЯНИХ ПИСЬМЕН

«Остапе Адамовичу, ми схилиємося перед Вашим талантом і творчістю, ми сподіваємося, що ми перееможемо, бо ми не хочемо бути хижакими і штампованими гвинтиками, а хочемо бути дивом всесвіту, людською, якою Ви постали перед нами за такий короткий час знайомства, творитимемо добро, любитимемо свою Батьківщину, свій народ, свою мову. Ви яскравий нам приклад у цьому»,—учні п'ятого класу 167-ї середньої школи міста Києва.

«Влучно, дотепно й майстерно. Чути, як дерево говорить»—Анатолій Качинський.

«Як своєчасно, як актуально перегукується це з сьогodнішніми нашими перебудовними проблемами. Своєрідний оригінальний підхід у виконанні творів — це ще раз яскраво засвідчує, що є ще порох у порохівницях»,—Володимир Лупійчук.

«Впевнений, що такої виставки у Спілці письменників України ще не було. Надзвичайна вигадливість, виняткова зіркість та вміння вихопити в чудовім образі саму суть того чи іншого явища. І ще—злободенність, громадянськість. Це — чудова виставка, національна, глибинна, патріотична. Як чудово, що всі ці роботи з'явилися на люди. У цивілізованій країні для них давно було б відкрито якусь постійну експозицію у гарній залі»,—Анатолій Погрібний.

У цих записах із Книги відгуків на виставку робіт Остапа Адамовича Пасіки, що була розгорнута у приміщенні Спілки письменників України, як у краплині роси, відбиті думки, мистецьке поцінування і визначення непересічної ролі народної творчості у духовному житті нашого народу. Краса творить добро, що трансформується у людські душі, підносить їх на вищий рівень культурного розвитку, долучає їх до невичерпної скарбниці народного мистецтва, створеного людським генієм упродовж багатьох століть.

Творчість Остапа Адамовича Пасіки є самобутнім явищем в українському народному мистецтві. Можна сперечатися, чи треба вважати людину з вищою гуманітарною освітою (за професією Остап Пасіка — журналіст, працював тривалий час на культурологічній ниві) народним майстром. Це якщо бути традиціоністом і свідомо зважувати межі творчого самовиявлення людських здібностей. З іншого ж боку, освіче-

ність допомагає митцеві розширювати тематичні обрії своєї творчості, заглиблюватися у пласти історії рідного краю, народної моралі, повносили й далеко неввичені джерела якої невинправдано замулюються й не використовуються як напрочуд ефективний, перевірений віками досвід народної педагогіки. Образно кажучи, творчість майстра діє водичас на серце і мозок, змушуючи хвилюватися, милуватися і серйозно замислюватися над поданою в роботах інформацією, над суттю порушеної проблеми, над її морально-етичним і соціальним значенням.

— Мені не цікаво просто передати у скульптурі красу людського тіла,— майстер лаконічно говорить про своє мистецьке творче кредо.— Мені хочеться, аби оглядаючи мої роботи, подивився на себе, замислився над своїм прожитим життям...

Роботи Остапа Пасіки можна поділити на кілька серіалів, обравши принцип історичності — від глибокої давнини й до наших днів. Головним героєм постає рідний край на всіх перехрестях і лихоліттях часу, а на його тлі — то тривожному, то гордішому — діють генії людського духу, котрі були подвижниками на ниві української культури, передаючи прометейський вогонь служіння рідному народові від покоління до покоління.

Київська Русь... З неї правитокі нашої культури і державності. Одна з робіт майстра передає в дуже лаконічній формі цей період. «Данило Галицький, який покінчив з міжусобицями на заході Київської Русі, примусив орду рахуватися з ним, багато зробив для розвитку торгівлі, ремесел, релігії та культури».

Цей період нашої історії був сповнений і героїкою, і красою, і плідністю та воюванням, і славою, і мудрістю... Митець своїм різцем передає у деревні образи і символи, що відтворюють перед нами картини того часу, історію народу, що творив дива на подив усієї Європи, руйнувався силою зовнішніх і внутрішніх ворогів та всупереч, адала досяг б уже неминучій загибелі як етносу й генезису, знову поставив із пошлещи.

Тож одна з робіт майстра присвячена міжнародному авторитетові Київської Русі, що знала і науку, і культуру, і силу,— «Ко-



О. А. Пасіка.  
Фото. Київ. 1988.

ролева Франції», Анна, дочка Ярослава Мудрого, князя Київської Русі. Її голову вінчає корона, у правій руці вона тримає скіпетр — символ королівської влади, у лівій — євангеліє, яке привезла з собою із Києва. На ньому всі наступні королі, займаючи престол, клялися.

Кожна робота майстра — то плід пдумливої інтелектуальної і фізичної праці. Символіка задуму знаходиться у фактурі дерева (з необхідним доповненням, композиційним вирішенням), потім майстер вирізає інші компоненти: людські постаті (в русі, в дії, в розвитку сюжету) і обов'язково доповнює текстом. Це можуть бути слова, взяті з енциклопедії, поетичних і прозових творів або ж власні.

Особлива сторінка творчості майстра присвячується кращим синам рідного народу. Вони проходять через всю історію. Данило Галицький... Іван Вишенський... Маркіян Шашкевич (він будив думи пра-



О. А. Пасіка.  
Учітєся, брати мої.  
Київ. 1985.

дідів наших, учив шанувати мамине слово). Постаць виростає із землі і водночас з вогню, лунає дзвін просвітителя. Чудові пластичні і змістові вирішення знайшов майстер, передаючи величні долі Лесі Українки, Соломії Крушельницької, Марії Заньковецької, котрі є гордістю нашої рідної культури, їхні імена стоять першими у сузір'ї яскравих талантів світової величини.



О. А. Пасіка. Іван Гончар.  
Дерево, різьблення.  
Київ. 1986.



О. А. Пасіка.  
Портрет дружини художника.  
Дерево, різьблення.  
Київ. 1986.

Гордістю нашої вітчизняної історії, науки і культури стала Києво-Могилянська академія (1632—1817 рр.). На дерев'яній плакетці зображену жінку, українське походження якої передано в рисах обличчя, підкреслюють це віночок, разок намиста на шиї. В руках вона тримає ліру і книгу. Внизу напис, ніби на давньому пергаментному згортку: «Перша і довгий час єдина вища школа не тільки України, а всієї Східної Європи. Серед її викладачів і вихованців — багато відомих діячів науки та культури. 18 її випускників згодом були ректорами Московської академії».

Тема любові до рідної землі наскрізно пронизує всю творчість майстра. Або це лірична й шемлива картина «Глянь, моя дитино, через Україну, через нашу хату вже качки летять», і оптимістична «Ой роде наш красний, роде наш прекрасний, не дураймося, признаваймося, бо багато нас є!», утверджуюча «Я єсть народ, якого правди сила ніким звојована ще не була»...

На жаль, в історії нашої країни були чорні й криваві сторінки 30-х і 40-х років уже ХХ століття. Остап Адамович не омине їх у своїй творчості. Із локорченого зміїним судомами дерева виростає перетята колючим дротом стіна в'язниці, а на її тлі — портрет одного з лицарів українського відродження, славетного режисера-новатора Леся Курбаса. Мов на стелі обвуглилися слова: «І йому випала доля мільйонів закатованих сталінськими душогубами».

Інший сюжет. Можновладний чиновник, замість голови у нього стиснутий кулак, у правій руці він тримає медаль, а у лівій, схованій за спиною, — кайдани. І напис: «Хай знає той, кому сваволя мила, — не в силі правда, а в правді сила».

Митець передає у своїх роботах філософське означення суті людського діяння на землі. Для чого живу? Що і для кого роблю? «Ні перед ким не станеш спину гнути, не віддасися ворогу в ясу, якщо ти зміг, товаришу, збачнути свого народу велич і красу». «Можна все на світі вибрати, сину, вибрати не можна тільки Батьківщину». Два сюжети, народжені творчістю Василя Симоненка. Його поезія асоціюється народному майстрові з вогнем, із незламністю сили духу, і водночас із ніжністю й красою рідної землі.

Одна з робіт Остапа Адамовича Пасіки присвячена розвитку нашої цивілізації. Майстер передає кожен виток світобудови, коли все починалося з води, коли первісна людина освоювала природу й боролася із хижаками за можливість існування. Розвивалася природа, змінювалася людина, стаючи цивілізованою. І вже люди посміхаються чечмо одне одному, а потай готують ножі на брата по крові й подобі своїй. Навіть собака, найближча істота до людини, вовком від тієї дружби впе. Інформація прогресу накопичується, вже й драбини не стає, щоб сягнути її вершини. Проблеми ж лишаються незмінно земними й напрочуд

актуальними й сьогодні. Робота має символічну й промовисту назву «Планеточка і захист».

Проблеми екології, духовної ерозії хвилюють авторську думку і уяву. Одна з робіт називається так: «Для роздуму історія і така ж алегорія або сьогочасні яничари». На одній з гілок дерева життя сидять двоє: один, наш рідний чиновник — бюрократ, хвацько рубає сокирою гілку під собою, інший, сучасний молодик, закинувши ногу на ногу, байдуже бренькає на гітарі.

І все ж історія стверджує незнищенність народного життя. Поезія Тараса Шевченка освітлює творчість майстра, її напрямки й виднокола. Скажімо, на шматку дерева, що нагадує землю, стоїть кобза, оповита рушником, на якому зображено замисленого Тараса Шевченка. Сходить сонце, простає з нього жито й пшениця, трава й квіти. І полум'яні рядки, мов гасла, — «Вставайте, кайдани порвіте». «Караюсь, мучуся... Але не каюсь». «Учітеся, брати мої, думайте, читайте. І чужому научайтесь, й свого не дурайтеся». Над кобзою горить факел свободи.

Остап Адамович художньо осмислює історію. «Без знання історії нашої ми будемо стадом баранів» — так лаконічно й промовисто він характеризує нігілістичне ставлення багатьох людей, наших сучасників, до минулого свого народу, до духовних скарбів, по краплині накопичених поколіннями упродовж століть на шляху, вкритому переважно тернами, аніж трояндами.

У кожній роботі закладена інформація. Поєднано образ і слово. Найбільше часу забирає пошук варіантів втілення задуму. Це думка, безсонні ночі, коли вимальовуються перед зором, здавалося б, знайдені повороти у вирішенні теми. Але щось не задовольняє — і знову все починається спочатку...

— Якогось такого графарету я не маю, — ділиться роздумами над витоками творчого натхнення майстер. — Буває від слова іду, а буває — від образу. Та в усьому там обов'язково присутня думка. Звичайно, головні тематичні лінії проходять через усе моє творче життя.

Майстер віртуозно володіє різцем і словом сатирика. Та в його роботах не зустрінете шаржу, просто кпинів чи злорадства над тим чи іншим негативним явищем. У них — біль, печаль, жаль, скорбота. У них любов, що змушує говорити про те, що не дає байдужо пройти повз потворне, бездуховне, несправедливе. Тільки добро може творити красу. Від цієї аксіоми й слід вирушати в мистецтво. Якщо добром було пройняте серце майстра, то й народився справжній твір мистецтва.

Творчість народного майстра синтезована, має глибинне коріння в рідній історії, естетиці й моралі. Роботи Остапа Адамовича Пасіки хвилюють глядачів, будять думку, спонукають до пошуків своїх першовитоків. І в цьому їхня сила.

М. І. ЧУБУК

Київ

Дай же, кобзо, мені, дай ту диво-струну —  
Твоїх звуків хоч каплю єдину,  
Щоб про землю співають, про квітучу, весну,  
Про трудящу співати Людину<sup>1</sup>.

Ці рядки з «Думи про кобзу», створеної Іваном Олексійовичем Немировичем на зорі своєї поетичної діяльності, можуть бути епіграфом його творчості, життєвим кредо відомого поета-бандуриста, що весь свій хист, енергію, свої мрії, які вилилися в щире слово і задушевну пісню, присвятив нашій Вітчизні, її людям, їх красі, їх прийдешньому дню.

І. О. Немирович народився 20 лютого 1928 року в місті Нижньодніпровську на Дніпропетровщині, в краю, де жили й працювали славнозвісний академік АН УРСР Д. І. Яворницький, талановитий поет і фольклорист І. Манжура, відомі збирачі й дослідники народної творчості Я. П. Новицький, Г. Залюбовський та ін. У своїх автобіографічних спогадах він писав: «Народився я в надзвичайно співучій сім'ї. Мати — Марія — хатня господарка — так любила співати наді мною, що перша членороздільна фраза, яку од мене почули була не «уа», а цілий куплет відомої народної пісні: «Взяв би я бандуру та й заграв, що знав...» Грати на кобзі,— згадає далі Немирович,— я справді навчився дуже рано». Про це свідчить фотографія самодіяльного колективу бандуристів 30-х рр., що зберігається в його архіві. Дорослі виконавці і діти українському національному вбранні тримають простенькі, іноді з дерев'яними кілочками бандури. Наймолодший з них сидить у першому ряду посередині з бандурою більшою за себе — це Іванко Немирович. Ось так з материнської колискової пісні, з аматорського провінційного колективу, з музики, що вирувала навколо, і зародилася та незгасна любов до народної мови і мистецтва, яка виллилася в натхненні поезії, дотепний жарт, тонкий гумор, в активну концертну, організаторську і журналістську пропаганду кобзарського мистецтва. Та трудовий шлях майбутній поет-бандурист починав у 1943 році не з пісень та віршів, а з робіт зантажника, пізніше — столяра на вагоноремонтному заводі. Лише в 1945 році Іван Немирович поступає до Дніпропетровської музичної школи, водночас працюючи солістом обласної філармонії. З піснею і бандурою він не розлучається і під час служби в Балтійському флоті. Збереглася цікава ілюстрація до цієї біографічної сторінки Івана Олексійовича. Це його нехитра бандура, яку разом з матросом Немировичем жбурляли моря і океани на своїх хвилях з 1948 по 1953 рік. Тому закономірно, що відразу ж після демобілізації І. Немирович стає артистом Державної капели бандуристів УРСР. Його м'який ліричний тенор, абсолютний слух і віртуозна гра на бандурі дуже добре і вчасно вписалися в когорту митців капели, що збрала талановитих музик з усієї України, кожен з яких не уявляв себе без бандури. То був час становлення творчих засад цього ушлявленого

колективу, час активних гастрольних подорожей капели до братніх республік, перших закордонних гастролей.

Підсумовуючи цей етап свого життя, Іван Немирович писав:

Де б не міряв я кроками версти,  
У якій би не був далині —  
Ніс народам, як слово братерства,  
Україні моєї пісні<sup>2</sup>.

Тут слід підкреслити, що, крім високої місії артиста — співака, все владніше заявляла про себе і громадянська позиція Немировича — поета. Об'єктом його поетичного мислення стає і перша цілинна, борозна під Барнаулом, і краса румунського танцю «Переница», яким зустріли артистів капели в Бухаресті, і вияв щирої дружби до посланців Радянської України, яких проводжали у Варшаві із словами: «Нех жие пшиязнь...»

Перша збірка поезій Івана Немировича «По шляхах — дорогах» вийшла з друку в 1956 році. Ця збірка окришила молодого поета і водночас спонукала до напруженої праці і навчання в ім'я поетичної творчості. Відтоді майже щорічно виходитимуть з друку його збірки віршів, повістей, оповідань, фейлетонів, жартівливих сценок, поем, пародій, епіграм, але вони не відмежовуватимуть поета від бандури. Навчаючись в університеті, він керує самодіяльними колективами бандуристів у Чернівцях, Броварах, Києві. Про нерозривний зв'язок з бандурою свідчать і його збірки поезій: «Дзвени, бандуро» (1960), «Взяв би я бандуру» (1986).

Натурі Івана Немировича було особливо притаманне почуття гумору. Він любив добродушно сміятися і своїм дотепним жартом і тонким гумором примушував сміятися своїх читачів. Він гостро картає скрагу, що зекономить на чорнилі, «аби не ставить крапки у листі», торбохвата.

Що забуде рід свій, хату,  
Віддурається од нехки,  
А як треба, то швиденько  
Знов назад шукає броду —  
Все згадає: якого роду,  
І з якого він села —  
Тільки б вигода була!<sup>3</sup>

Три десятиліття був І. Немирович автором публікацій журналу «Перець», з них 12 років — штатним працівником його редакції, очолюючи відділ літератури і мистецтва. Навдивовиж енергійна і працьовита людина, він часто за дорученням редакції виїздив у відрядження, повертаючись з цікавими матеріалами.

Слід сказати тут про дуже важливу частину творчої діяльності Івана Олексійовича — пропагандиста знань про надбання українського дореволюційного і радянського мистецтва. Вона в першу чергу тісно пов'я-

<sup>1</sup> Немирович І. О. Дзвени, бандуро.— К., 1960.— С. 7—8.

<sup>2</sup> Немирович І. О. По шляхах-дорогах. Поезія.— К., 1956.— С. 3.

<sup>3</sup> Немирович І. О. Вагомі аргументи. Гумор і сатира.— К., 1971.— С. 37—39.

зана з популяризацією мистецтва кобзарів.

Звідкіля ви, кобзарі?  
Звідкіля ти, кобзо?

випитував він у історії і сам давав відповідь на ці запитання, будучи в безперервних пошуках, у спілкуванні з бандуристами, керівниками ансамблів, капел, з композиторами, диригентами. І. О. Немирович був одним з небагатьох, хто міг не лише емоційно, а й з високим професіоналізмом писати про кобзарів і їх мистецтво. В архіві Немировича, що зберігається в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва УРСР, є рукописи десятків його статей про кобзарів. Про творчу індивідуальність Федора Аврамовича Жарка, про багатогранну творчість людини з доброю і широкою душею — Андрія Матвійовича Бобиря, про художника і музиканта Георгія Кириловича Ткаченка. В статті «З любов'ю до людей» Іван Олексійович веде професійну розмову про кобзарське амплу Павла Супруна. Микола Топчій, Галина Менкуш, Василь і Микола Литвини, Володимир Перепелюк, Олексій Чуприна, Віктор Лісовол, Анатолій Грицай, Галина Топоровська та багато інших стали предметом дослідницької уваги І. Немировича. Навіть простий перелік прізвищ говорить сам за себе. Немировича ж в кожній особі кобзаря чи бандуриста цікавило все: і голос, і манера гри, і елементи театралізації, і глибина емоційного впливу, і ще багато ознак, що їх може висвітлити людина, яка є водночас і музикознавцем, і письменником, і художником.

Численні шанувальники кобзарського мистецтва пам'ятають, які цікаві концерти організував Іван Олексійович у Спільці письменників, в Будинку актора, в Київському університеті. Кожен влаштований ним концерт, завдяки ретельному добору репертуару, учасників, живій експресивній натурі І. О. Немировича, перетворювався у справжнє свято кобзарського мистецтва. І на кожному з них він брав бандуру в руки і в її супроводі звучали улюблені українські ліричні та жартівливі народні пісні: «Цвіте терен», «Та орав мужик край дороги», «Кину кужіль на полицю», «Чуєш, брате мій», «По садочку ходжу», «Взяв би я бандуру», варіанти балади «Бондарівна», інструментальні мелодії «Запорізький марш», романси на слова Лесі Українки.

Невгамовна натура поета, журналіста і бандуриста була сповнена прагненнями нових пошуків: Іван Олексійович збирав матеріали про бандуристів, вивчав архівні документи, залучав співавторів своїх майбутніх книг про народних співців. На основі зібраного матеріалу Немирович задумав і почав готувати видання альманаху «Кобзарі, бандуристи, лірники», але він не встиг завершити цю благородну справу. Життя Івана Немировича обірвалось в повному розквіті творчих сил, на 58 році. Та розпочата робота над альманахом не пропала марно, її продовжили і значно розширили керівник капели бандуристів «За-спів» із Львова Б. М. Жеплинський та музикознавець, доктор мистецтвознавства О. А. Правдюк. Збірку готує до друку видавництво «Радянський письменник».

Є в творчому доробку Івана Олексійовича Немировича прекрасний вірш «Чуєш,



Портрет Івана Немировича.  
Художник М. М. Малюцький.  
Туш, перо. Київ, 1969.

брате...». Розповідь про поета-бандуриста хочемо закінчити фрагментом із цього вірша, що може сьогодні з повним правом бути адресований самому Івану Олексійовичу:

Затих кобзар. Скінчилась пісня.  
А зал мовчить. Чекає зал.  
А потім — що це? — громом тріснув,  
Обрушивсь оплесковий шквал!  
Це все — тобі — серця й усмішки —  
За душу, за талант, за спів,  
За скромно вишиту манишку  
Квітками росяних лугов.<sup>4</sup>

Урочисті вечори, присвячені 60-річчю І. О. Немировича, відбулися в Державному музеї театрального музичного та кіномистецтва УРСР, в Київському педагогічному інституті ім. М. Горького, в Ровенському музичному училищі. З спогадами про ювіляра на них виступали поети, письменники, бандуристи, мистецтвознавці. На вечорах пролунали його улюблені пісні і думи. Їх учасники висловлювали думку про те, що ім'я Івана Олексійовича Немировича слід присвоїти хоча б одному із закладів культури на батьківщині поета-бандуриста: палацу культури, музичній школі чи бібліотеці. Цілком слушною є також пропозиція працівників редакції журналу «Перець»: творча діяльність І. О. Немировича в галузі сатири та гумору заслуговує присвоєння йому (посмертно) премії ім. Остапа Вишні.

Л. М. ЧЕРКАСЬКИЙ,  
Г. Т. РУБАЙ

Київ

<sup>4</sup> Немирович І. О. Взяв би я бандуру. — К., 1986.

<sup>5</sup> Немирович І. О. Пісня, присвячена солісту-бандуристу Федору Жарку // Дзвони, бандуру. — К., 1960. — С. 33—34.

Опришківський рух на Україні проіснував протягом чотирьох (XVI—XIX) століть. В умовах Карпат він був основною формою антифеодальної боротьби селянства. Опришками ставали найбільш знедолені селяни, які не витримували гніту, втікали, в гори й об'єднувались у невеликі загони. Чимало до них йшло й рекрутів, які не хотіли служити в окупаційній армії.

Опришківські загони були непостійними, часто ділились і створювались нові. Нерідко їх учасники поверталися додому і займалися господарством, а через деякий час знову вливалися в опришківський рух. Для молоді це стало справою престижу. «З часом,— як писав В. Гнатюк,— коли опришківство набрало розголосу, виробився між гірським селянством звичай, що кожний майже молодий парубок йшов на якийсь час в опришки»<sup>1</sup>. Після цього юнак вважався уже зрілим і міг посватати дівчину. Дівчата ж віддавали перевагу легіям, які були в опришках. Традиція опришківства глибоко увійшла в побут селянства. Воно впливало і на сімейний побут, створювало специфічні родинні взаємини.

Опришками ставали як одружені чоловіки, так і юнаки. «Одні опришки були домашні, що уднину робив, був газда, а ввечері волосся узяв під крисаню, вимастився сажею та й гайда в опришки. Це були опришки хатні» — розповідається в одному з народних переказів<sup>2</sup>.

Одружені опришки завжди намагалися підтримувати тісні зв'язки із своїми рідними, незважаючи навіть на засідки, які влаштовували урядові війська та смоляки біля їх обійсть. Часто відвідував своїх батьків і Олекса Довбуш, гостював у своєї сестри. Перед нападами на панські маєтки або містечка опришки пробиралися до домівок, щоб довідатися про розміщення ворожих загонів.

Чітко дотримувалися опришки родинних традицій та обрядів, норм звичаєвого права. Так, 8 жовтня 1741 року Олекса Довбуш напав у Голоскові біля Отинії на маєток шляхтича Карпінського. Шляхтич утік, залишивши дружину-породіллю з немовлям (майбутнім польським поетом Францішиком Карпінським) та повитухою. Опришки не вчинили ніякого насильства, а Довбуш вшанував породіллю, побажавши їй і синові здоров'я, щастя, а бабці подарував три золоті<sup>3</sup>. Однією з причин недовір'я між Олексою Довбушем і Степаном Дзвінчуком було втручання народного месника у суперечку між Дзвінчуком і його колишнім тестом Мечевиком, дочка якого померла, не залишивши дітей. Дзвінчук відмовився повернути батькам її віно<sup>4</sup>.

Як стверджують сучасники, опришки завжди були бажаними гостями на ве-

<sup>1</sup> Див.: *Гравовецький В. В.* Антифеодальна боротьба Карпатського опришківства XVI—XIX ст.— Львів, 1966.— С. 237.

<sup>2</sup> Ходили опришки. Збірник.— Ужгород, 1983.— С. 76.

<sup>3</sup> Див.: *Гравовецький В. В.* Антифеодальна боротьба Карпатського опришківства.— С. 96—97.

<sup>4</sup> Див.: *Целевич Ю.* Опришки.— С. 178—179.

сіллях, хрестинах, де щедро обдаровували молодят.

Разом з тим участь у опришківстві приносила великі неприємності як рідні, так і самому учасникові. Доводилося на довгий час покидати рідних і перехоловуватися у лісах і печерах, де завжди чагувала небезпека. В одній із співанок мовиться:

Ой у тоїй полонині ізродили рижки,  
А я піду, моя нене, тепера в опришки,  
Ти ж наברי, нени моя, біленького цвітку,  
Щиро за мие бога проси на сім білим світку.  
А як ме тот сухой цвіток черешні родити,  
Та й тоді д' вам, моя нене, буду приходити.<sup>5</sup>

Ця коломийка перегукується з відомою українською піснею про козака, який, ідучи на війну, прощався з матір'ю і радив їй посіяти «піску жменю» на камені. Коли той пісок зійде, тоді він повернеться з війська...

Каральні урядові загони жорстоко розправлялись з ріднею опришка. «Пушкарі, бувало,— говориться в одному з переказів,— візьмуть деду та маму, б'ють та карають, та гонять по катушках (в'язницях — М. П.), та в'яжуть калушами і всяку біду виробляють, як їм лише забанеться. Так карають пушкарі старину (батьків — М. П.) дезертирів, що стариня мусить відріктися своїх власних дітей. Але проте, бувало, годували своїх дітей, та й помагали їм крадьки, як могли. В очі ровтарям брали бідою та лихом на своїх пишних дітей, але в серці любили їх і щиро помагали»<sup>6</sup>.

Деякі члени родини, уникаючи переслідувань, самі йшли в опришки, що послужило однією з причин перебування в багатьох загонах родичів (братів, батьків і синів, дядьків та племінників, навіть подружжя). Родичі згуртовували і зміцнювали такі загони. В 1696—1697 роках в околицях Журова діяли брати Петро і Михайло Скребети. В 1698 р. на Косів напав загін опришка Василя Луїга і його двох братів. В 1703 р. в загоні Івана Пискливого перебували три брати Микуляки — Семен, Іван, Герасим та Жолоб'яки — Гринь, Івась, Федір з Рунгур.

Спочатку разом з Олексою Довбушем діяв і його брат Іван, який потім відокремився й пішов на Бойківщину. З 1744 року в загоні перебував син сестри Довбуша — Павло Орфенюк. Допомагала Олексі і його дружина, яка закуповувала та передавала до загону продукти, а також сестра, що проживала у Дорі. Таким чином, уся родина Довбушів брала участь в антифеодальній боротьбі. Разом з Довбушем активно діяли два брати Джамиджуки<sup>7</sup>.

В опришківських походах брала участь уся родина Баюраків. В загої Василя Баюрака перебували його батько, брати та дружина, яку страчено у 1751 році.

На початку 50-х років діяв опришківський загін Семена Баюрака (очевидно, родича Василя), де знаходився і його син. Неодружені опришки підтримували зв'яз-

<sup>5</sup> Ходили опришки.— С. 72.

<sup>6</sup> Ходили опришки.— С. 76.

<sup>7</sup> Див.: *Гравовецький В. В.* Антифеодальна боротьба Карпатського опришківства.— С. 232.

ки зі своїми нареченими, гостюючи або у них, або, навпаки, дівчата жили по декілька днів у загонах своїх обранців.

Проте опришківство мало і корозійний вплив на сімейні стосунки. У той час на Гуцульщині позашлюбні зв'язки були досить часті. Втікаючи від переслідувань на територію інших держав (Угорщину, Волощину), де проживали тривалий час, опришки одружувались на новому місці, заводили нове господарство, а потім повертались до першої родини. Так, на допиті опришок Гнат Кицюк на запитання слідчого, чи він одружений, відповів, що має дві жінки — одна у Жаб'ю, з якою прожив 15 років і від неї має сина, а друга у Волощині. З нею прожив 12 років. Так само двох жінок мав Гнат Керенчук та інші<sup>8</sup>.

Народна етика не схвалювала такі вчинки. В пісні про попадю Марусю, яка втікла до Дмитра Марусяка, йдеться про те, що сумує за своєю сім'єю і розкаюється у скоєному вчинкові:

Покинула ж бо я попа молодого,  
Попа молодого, та ще недужого,  
Дитину маленьку, та росповитоньку,  
Коровки дійні та слуги вірні,  
Попонько читає, мене спомінає,  
Дитину купують, мене спомінають,  
Коровки ревуть, волосінько мечуть,

Дитинька плаче, серденько врыває  
Мені молоденькій все жалу додає.<sup>9</sup>

Таким чином, опришківський рух був всенародним явищем. Тривале існування опришківства створило своєрідну тактику боротьби, особливі умови організації, героїчні традиції, які на Гуцульщині передавались із покоління в покоління. Один з основних носіїв їх була сім'я, яка здійснювала моральне і фізичне виховання народних месників. Незважаючи на специфічні умови життя, опришки намагалися підтримувати зв'язки в родиню. Опришки і їхні родини допомагали один одному. Часто батьків жорстоко карали власті за синів-опришків. У деяких загонах діяли близькі родині, а іноді цілі сім'ї, що, звичайно, зміцнювало такі загопи.

Народні легенди, пісні щедро оспівують захисників удів, бідних сімей і сиріт. Разом з тим засуджується сімейна невірність і зрада, що призводили опришків до загибелі. Наводимо один з таких аржків:

Тобі було не гуляти,  
Любці правду не казати,  
Бо у неї стільки віри,  
Як на бистрій воді піли.<sup>10</sup>

Івано-Франківськ

М. І. ПАНЬКІВ

<sup>8</sup> Целевич Ю. Опришки.— С. 224—225.

<sup>9</sup> Ходили опришки.— С. 242.

<sup>10</sup> Ходили опришки.— С. 199.

У січні 1989 року на базі інформаційно-методичного бюлетеня Українського товариства охорони пам'яток історії та культури створено науково-популярний ілюстрований журнал «Пам'ятки України» — спільне видання Товариства та Українського фонду культури, покликане популяризувати вітчизняну історико-культурну спадщину, залучати широкий загал до охорони пам'яток, знайомити з шедеврами світової культури.

На сторінках журналу ви знайдете публікації відомих учених, спеціалістів, краєзнавців з питань збереження, реставрації, популяризації і використання пам'яток історії та культури. Вас неодмінно зацікавлять розвідки про цінні архітектурні, археологічні, архівні та інші раритети.

На шанувальників народного мистецтва розраховані добірки про Музей народної архітектури та побуту УРСР, інші скансени республіки, фольклорно-етнографічні дослідження, зокрема народної пісні, розповідь про яку кварталник започаткував за матеріалами республіканського радіо-конкурсу «Золоті ключі».

Поза увагою журналу не залишаються й проблеми осередків Товариства і Фонду, їхня діяльність по використанню численних пожертв на відродження національної спадщини.

Читаючи «Пам'ятки України», ви будете в курсі всіх проблем охорони пам'яток, подорожуватимете в глибини віків, прилучитиметесь до пошуку невідомих скарбів, зможете взяти участь в численних експедиціях і реставраційних роботах.

Редакція журналу планує постійно розширювати тематичні обрії. В цьому вона сподівається на підтримку широкої громадськості.

Без будь-яких обмежень, у кожному відділенні зв'язку ви можете передплатити «Пам'ятки України» на друге півріччя (вартість одного номера — 60 коп., піврічна ціна — 1 крб. 20 коп.), а також на весь наступний рік — це вам обійдеться всього 2 крб. 40 коп.

Не забудьте вчасно подбати про науково-популярний ілюстрований журнал «Пам'ятки України».

Київ

Д. П. ШАБЛІЙ

Ще раз нагадаємо, 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.

Зокрема, заплановані до наступних номерів статті про славетного майстра виготовлення бандур О. Корнієвського, етнографічні малюнки відомого художника П. Мартиновича, про найдавніші зразки українського іконопису, мистецьке оздоблення криниць на Україні, народний одяг Полісся, про мандрівних ковалів, міфологічні мотиви топонімічних легенд, матеріали до біографії П. Чубинського з Архангельського архіву, новознайденої статті зі спадщини мистецтвознавців академіка М. Біляшівського та П. Мусієнка.

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.



О. А. Пасіка.  
Роде наш красний.  
Дерево, різьблення. Київ. 1987.



О. А. Пасіка.  
Дам лиха забавукам.  
Дерево, різьблення. Київ. 1987.

---

**БЕЗКЛУБЕНКО С. Д.**, доктор філософських наук, завідуючий відділом кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Суспільна природа мистецтва» (1972), «Телевізійне кино» (1975), «Социальная природа искусства» (1976), «Розвиток культури в Українській РСР» (1981), «Природа искусства» (1982), «Грани творческого метода» (1986), «Музы на ложе Прокруста» (1988), «Сокрушение идолов» (1989).

---

**ГОНЧАР І. М.**, скульптор, заслужений діяч мистецтв УРСР, колекціонер творів народного мистецтва, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1989 р.).

---

**КРАВЧЕНКО Я. О.**, мистецтвознавець, викладач кафедри історії мистецтв Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва.

---

**МАЛИЦЬКА Б. М.**, кандидат історичних наук, завідувач відділом фольклору Всесоюзного науково-методичного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи.

---

**ОРЕЛ Л. Г.**, науковий співробітник Музею народної архітектури та побуту УРСР.

---

**ФІЛЬЦ Б. М.**, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Хорові обробки українських народних пісень» (1965), «Український радянський романс» (1970), «Гармонія солоспіву» (1970) та ін.

---

**ЮЗВЕНКО В. А.**, кандидат філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці ХІХ ст.» (1961), «Українські думи і героїчний епос слов'янських народів» (у співавторстві) (1963), «Розвиток і взаємодія жанрів слов'янського фольклору» (у співавторстві) (1973), «Специфіка художніх засобів слов'янської фантастичної казки» (1978), «Динаміка поетичних форм слов'янської фантастичної казки» (1983), «Слов'янська фольклористика. Нариси розвитку. Матеріали» (у співавторстві) (1988), упорядник збірки Ф. М. Колесси «Фольклористичні праці» (1970) та ін.

---

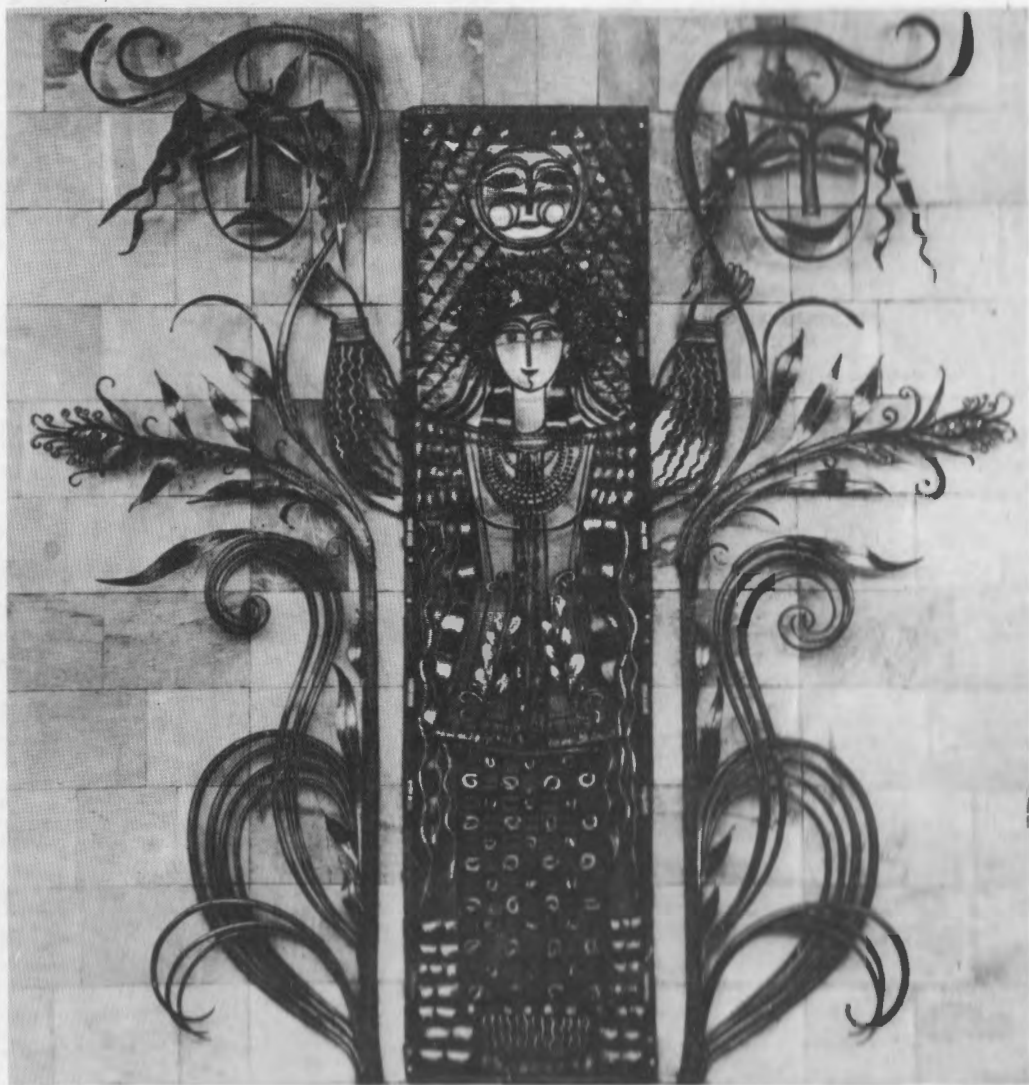
ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. 3. Фильц Б. М. Народная песня в творчестве Л. Н. Ревуцкого (К 100-летию со дня рождения). 15. Юзвенко В. А. Фольклористическая деятельность Ю. М. Соколова (К 100-летию со дня рождения). 20. Кожолянко Г. К. Типы планирования традиционного сельского жилища украинцев Северной Буковины. ДИСКУССИИ. 26. Безклубенко С. Д. Искупительная жертва или «Крещение Руси» и судьба отечественного искусства. 34. Ульяновская С. В. Представления о духовных субстанциях человека в контексте похоронной обрядности. ХУДОЖНИК И НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО. 41. Гончар И. М. Беречь жемчужины народного гения. 48. Кравченко Я. О. Знаток и почитатель народных традиций Охрим Кравченко. 53. Мандрика Н. Л. «Чтобы все народы стали добрыми братьями». 55. Хитрук В. А. Встреча с бандуристом из Австралии. ПУБЛИКАЦИИ. 57. Записи песен на родине Т. Г. Шевченко. Вступительная статья Орел Л. Г. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ. 66. Малицкая Б. М. Первый международный фестиваль фольклора в Москве. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. 70. Вахнина Л. К. Поэтическое творчество периода Октября и гражданской войны. 71. Давидюк В. Ф. Монография о народных сказках. 73. Гаврилюк Н. К. Новая книга об антропологической науке. ХРОНИКА. 75. Брицына А. Ю., Кутельмах К. М. Институт им. М. Ф. Рылского в 1988 году. 84. Супрун Н. А. Всесоюзный форум памяти Гната Хоткевича. 85. Исиченко Ю. А. Народоведческая конференция на Слобожанщине. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. 87. Чубук Н. И. Мастер деревянных писем. 90. Черкасский Л. М., Рубай Г. Т. Кобзарскими тропами. 92. Панькив М. И., Семья и опришковское движение на Гуцульщине. 93. Шаблій Д. П. Основан новый журнал.

---

IN THIS ISSUE

---

FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 3. Filts B. M. A Folk-Song is Revutsky's Creation (on a Centenary of His Birth). 15. Yuzvenko V. A. Folkloristic Activity of Yu. M. Sokolov (on a Centenary of His Birth). 20. Kozholyanko H. K. Types of Planning of a Traditional Rural Dwelling House of the Ukrainians from North Bukovina. DISCUSSIONS. 26. Bezklubenko S. D. The Expiated Sacrifice or «Adoption of Christianity in Rus» and Fate of the Home Art. 34. Ulyanovska S. V. Notion about Intellectual Substances of Man in the Context of the Funeral Ceremony. ART WORKER AND FOLK CREATION. 41. Honchar I. M. To Store Pearls of the National Genius. 48. Kravchenko Ya. O. Okhrim Kravchenko, an Expert and Admirer of National Traditions. 53. Mandryka L. M. «Let All People Be Good Brothers» 55. Klutruk V. O. A Meeting with a Bandore-Player from Australia. PUBLICATIONS. 57. Records of Songs in T. H. Shevchenko's Homeland. An Introductory Paper by Orel L. H. PROBLEMS OF AMATEUR THEATRICALS. Malyska B. M. The First International Festival of Folklore in Moscow. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 70. Vakhnina L. K. The Poetic Activity of the October and Civil War Period 71. Davydyuk V. F. A Monograph on Folk-Tale. 73. Havrylyuk N. K. A New Book on the Science of Anthropology. NEWS ITEMS. 75. Britsyna O. Yu., Kutelmakh K. M. M. T. Rytsky Institute in 1988. 84. Suprun N. O. The All-Union Forum in Memory of Hnat Khotkevych. 85. Isichenko Yu. A. Ethnological Conference in the Slobozhany Territory. FROM OUR MAIL. 87. Chubuk M. I. An Expert of Wood Inscriptions. 90. Cherkasky L. M., Rubai H. T. Following the Kobza-Player Paths. 92. Pankiv M. I. A Family and Opryshki Movement in the Hutsul Area. 93. Shabliij D. P. A New Journal is Created.



*П. О. Ганжа. Фрагмент інтер'єру  
станції метро «Пролет О. Корнійчука».  
Метал, кування. 1981.*

НАУКОВА ДУМКА

