

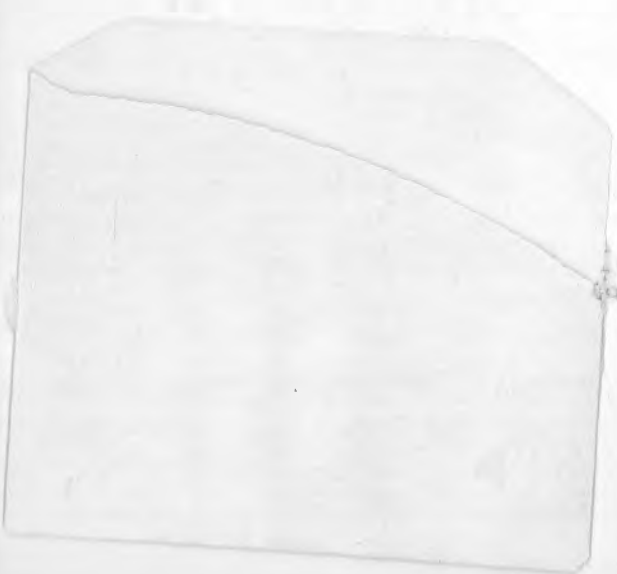
НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

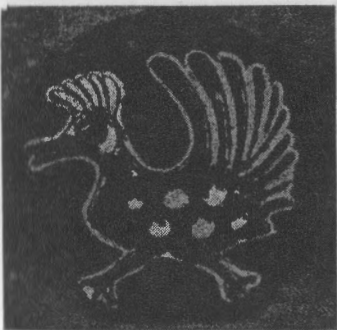
№4 1989





*Е. І. Храпко.
Ой влибкий колодязю.
Туш, перо.
Завалля Івано-Франківської області. 1988.*





НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№4 (218) 1989
липень-серпень

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

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

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

- 3 Вертій О. І., Шевченко П. Т. Українська народна пісня на слова П. А. Грабовського. (До 125-річчя з дня народження поета)
8 Топорков А. Л., Агапкіна Т. О. Давній український обряд і пов'язана з ним пісня
13 Шрамко І. К. Українські цимбали
22 Арсенич П. І. Етнографічна діяльність Антона Онциука
28 Сокіл В. В. Міфологічні мотиви в топонімічних легендах українців Карпат

ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

- 34 Дегтярьов М. Г. Про одну фортифікаційну споруду Києво-Печерської лаври
38 Наулко В. І. Ювілей Варшавського музею етнографії

ПУБЛІКАЦІЇ

- 40 Борисенко В. К. Весілля в селі Нагуевичах у записах Петра Франка
47 Біляшівський Б. М. Матеріали до історії народознавства на Україні

З'ЇЗДИ, КОНФЕРЕНЦІЇ, НАРАДИ

- 56 Прядка В. М. Шляхи розвитку українського народного мистецтва

НАРОДНІ ТАЛАНТИ

- 63 Ганжа П. О. Відродження традиційних осередків народного мистецтва
70 Селівачов М. Р. Львівський доробок Валентини Нагнибиди

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

- 73 Шумада Н. С. Фольклор і сучасність
76 Федосик А. С. Дослідження народного вертепу
77 Дем'ян Г. В., Мишанич С. В. Похоронні звичаї білорусів

80	Барабан Л. І. Шевченківська наукова конференція в Києві
81	Колотило А. І. Конференція «Т. Г. Шевченко і Поділля»
83	Пазяк Н. Н. Свято пісні в музеї під відкритим небом
84	Огієвська І. В. Виставка творів І. С. Іжакевича

З НАШОЇ ПОШТИ

87	Нестеренко П. В. З любов'ю до великого Кобзаря
89	Рутковська О. В. У колі друзів
90	Кирчів Р. Ф. Змістовна, потрібна робота
91	Охріменко Н. Д. Побутові реалії в тканих орнаментальних мотивах Полісся
92	Вахніна Л. К. «Запорозжці» з Франції
94	Панця О. Я. Сільський музей побуту

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

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

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

Адреса редакції:

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

Коректор Т. Н. Карпенко

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. Молдавська

Коректор Т. Н. Карпенко

Здано до набору 12.06.89. Підп. до друку 20.07.89. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-від. 12,13. Обл.-вид. арк. 11,33+вкл. 0,36=11,69. Тираж 4300 пр. Зам. 09-79. Ціна 90 к.

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

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 4 (218), июль—август, 1989. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рылского 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. Кірова, 4. Типография научной книги, 252030 Киев 30, ул. Леніна, 19.

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ
НА СЛОВА П. А. ГРАБОВСЬКОГО
(До 125-річчя з дня народження поета)

Зболена тяжкими життєвими випробуваннями, муками самотності і по-невірянь душа П. А. Грабовського особливо гостро і тонко відгукувала-ся на людське горе, надто ж на сирітську долю. Йому близька була туга матері-удови, яка, зібравши останні сили, працювала день і ніч аби хоч як-небудь зарадити щоденним злигодням і нужді, кривавою працею заробляла для своїх дітей згорьованих шматок насущного («Швачка»), чи то у безнадії виряджала за селом єдиного сина у найми («Вийшла з хати стара мати»). Не доводилося йому шукати прототипів і тоді, коли писав про страждання юнака-сироти у далеких чужих краях, його ностальгічний смуток за Україною у поезії «Пісня» («Тяжко, важко сиротині») та біль розлуки матері й сина («До матері»), бо ж усе те спізнав і пережив сам. Одним з перших після Т. Г. Шевченка П. А. Грабовський зумів передати у своїх творах і всю бездну трагізму покинутих на досмертні поневіряння дітей, які втратили батька, а згодом і матір. Так, у поезіях «Сироти» («Сердешні діти... батька свято») та «Удова», що є переспівами з болгарської, звучить мотив безрадісного становища удови, що побивається над долею своїх беззахисних малих дітей, які по її смерті залишаться на поталу сильних світу цього.

Жалібно кличуть дітоньки неньку:
«Вставай, мамуню, стужа неначе;
Пригорни Милчо, нехай не плаче...»

благають осиротілі діти у поезії «Удова». Та

Ні слова мати, лежить холодна...
Вчитав піп їй,— ото відходна.

(I, 315)

Як у перекладних, так і в оригінальних поезіях, присвячених темі сирітства, П. А. Грабовський у розкритті внутрішнього світу, принципах творення образів узагалі виходить із засад народної естетики, зокрема традицій народних сирітських пісень. І справа тут не лише у творчому освоєнні емоційно-психологічного та ідейно-естетичного потенціалу, скажімо, слів здрібно-пестливого значення «рученьки», «дітоньки», «ненька», звертання, як то маємо у цитованій вище поезії «Удова», дітей до померлої матері як до живої. Зрозуміло, що все це інтимізує в народнопоетичному ключі ліричну оповідь. Але автор не зупиняється на цьому. Як глибокий знавець народного життя, він творить свій образ на ґрунті народної етики, моралі та психології, до того ж у найрізноманітніших їх проявах. Якщо у поезіях «Швачка», «До матері», «Сиро-

¹ Грабовський Павло. Зібрання творів у трьох томах, т. 1.— К., 1959.— С. 315. Далі, посилаючись на це видання, у тексті в дужках зазначатимемо том і сторінку.

ти» («Сердешні діти... батько свято»), «Вийшла з хати стара мати», «Удова» звучить мотив трагічного обов'язку матері перед своїми дітьми, крах її сподівань на краще майбутнє і саможертвоність у боротьбі за них, то в іншій поезії «Сироти» («Занедужала сирітка...») поет підносить на рівень ідеалу краси, ідеалу щастя у народному їх розумінні виняткову розсудливість і скромність дівчини-сироти. Щедро зачерпнувши горя в дитинстві, вона «знов, наче квітка, запишала у красі» (1, 143), принаджуючи до себе хлопців. Та серед усіх залицяльників сирота віддала перевагу і своє серце такому ж, як і сама, сіромасі. То ж і закономірно, що у любові з ним зазнала справжнього щастя.

З погляду художньої інтерпретації теми сирітства у творчості П. А. Грабовського особливе зацікавлення викликає і перекладена ним поезія естонського письменника Густава Луйга «Мати у могилі, батько у шинку». Зацікавленість ця пояснюється типологічною спорідненістю її з оригінальною поезією П. А. Грабовського «Сироти» («Дітки маленькі кликали маму»). В обох творах йдеться про безвихідне становище удівця, який через злигодні не може до кінця виконати перед дітьми свій батьківський обов'язок. У Луйга він іде до шинку, де в горілці топить своє горе, забувши про страждання рідної дитини, яка, не дочекавшись нічної уваги та ласки, у голоді та холоді помирає. Трагізм такого становища з особливою силою підкреслюється контрастним зіставленням смерті сиротини і сонячного тепла у останній строфі:

Сонечко пригріло, та дарма було —
І ласкавий промінь і святе тепло:
Все спала небога... Смерть здалась їй мила;
Бо вона нещасну тільки й пожаліла

(II, 418)

У Грабовського ж батько вступає у двобій з долею за майбутнє своїх дітей. Він тяжко працює, та його і бідних сиріт «Нелюдські злидні кругом обсіли, Опорожнили комору й клуню» (I, 332—333). Не знісши тяжкого лиха, батько помирає, залишивши дітей на присуд долі. Ввівши звертання дітей до мертвих матері і батька, діалоги між батьками і дітьми, авторські коментарі та використавши досвід попередників, П. А. Грабовський у своєму творі досяг більшої сили драматизму ліричної оповіді, експресивно-емоційної виразності та ідейно-тематичної визначеності. Простота, ясність і чіткість викладу поетичної думки, соціальна загостреність, глибинний морально-етичний підтекст твору, безпосередність звернення автора до адресата — свого сучасника — сприяли активному сприйняттю твору в широких масах трудящих. Красномовно засвідчує це і українська народна пісня «Сироти» на слова названої поезії П. А. Грабовського, записана нами 1975 року в селі Смілому Роменського району Сумської області від колгоспниць М. Х. П'явки (1914 року народження) та У. М. Синенко (1921 року народження). У процесі фольклоризації текст твору зазнав значних змін і записаний покищо єдиний відомий нам варіант має таку редакцію:

Діт-ки ма-лень-кі пла-ка-ли: ма-мо,
вста-вай, ма-му-ню, та ки-дай я-му,
вста-вай, ма-му-ню, та ки-дай я...

Дітки маленькі плакали: «Мамо,
Вставай, мамуню, та кидай яму,
Вставай, мамуню, та кидай яму,
Бо ми не їли з самого ранку».
Дітки кричали, побігли в клуню:
«Найди, татуню, нашу мамуню».
«Не плачте, дітки, я вже радію:
Прийде мамуня на ту неділю.
Прийде мамуня на ту неділю,
Зварить кулешник, дасть льоблю білу».
Дітки зраділи, побігли в хату.
Побігли в хату неділі ждати.
Прийшла неділя — раненько встали.
Раненько встали пішли до ями.

День прогуляли, матері ждали,
Стало смеркати, стали кричати:
«Ой чого, тату, не встає мати»².

Як бачимо, текст змінювався шляхом концентрації та інтимізації поетичної думки. В народній редакції опущено цілий ряд побутових деталей, ліричні відступи, які в П. А. Грабовського посилювали особистісно-авторське начало у коментуванні описуваних подій і надавали розвитку оповіді епічного характеру. Так, скажімо, у пісні немає й згадки про те, як батько у відповідь на плач дітей сумно понурив голову, потім з горя обійняв дітей аби хоч якось втамувати свій і їхній біль. У авторській редакції він

Лишив роботу, побрів до хати,
Злагодив їсти і знов у клуню

(I, 332)

Далі тут розповідається про бідунання сім'ї, холод та голод, які подаються крізь призму сприйняття сиріт. У розкритті їх трагедії важливу роль відіграє і художній час.

Ті бідунання тривають довго:

Зростають дітки — і голі, й босі,
Вже не питають, бо зрозуміли,
Чом не приходить матуся й досі

(I, 332)

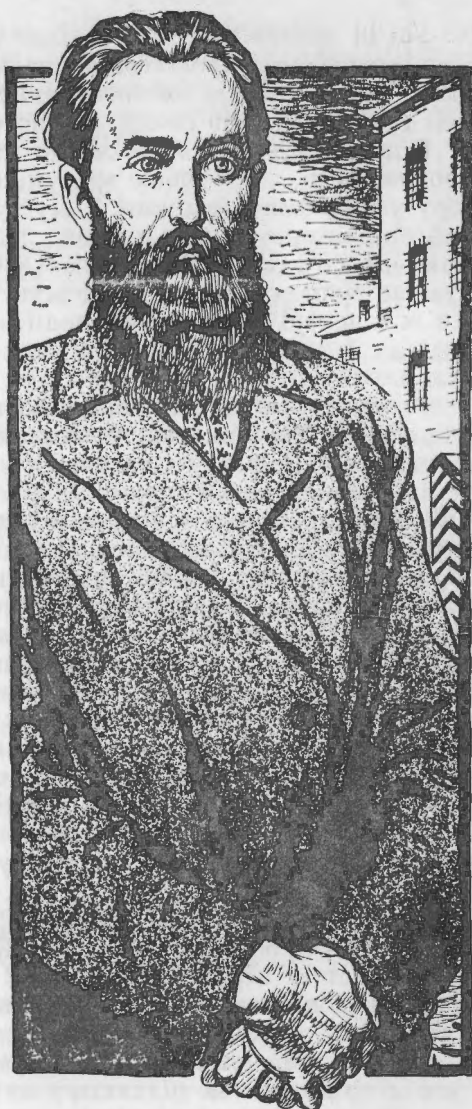
До того ж П. А. Грабовський наголошує на тому, що усвідомлення це приходило разом з переживанням нелюдських злиднів, голодування, довгої відсутності батька, якого любов до дітей, батьківський обов'язок, нужда та горе не раз гнали на заробітки. Однак усі спроби зарадити скруті закінчилися трагічно.

Надворі люто тріщать морози,
А він працює і дні і ночі;
Краялось серце, змерзали сльози,
Поки не сплющив навіки очі.
Побіжать дітки із хати в клуню:
— На кого кинув ти нас, татуню?

(I, 333)

завершує свою сумну оповідь поет.

² Тут і далі кожний другий рядок співається двічі.



М. М. Маловський.
Портрет П. А. Грабовського.
Туш, перо. Київ. 1989.

Усі ці деталі та описи цілком виправдані в авторському варіанті. Вони створюють широке соціальне тло, збагачують і поглиблюють прийоми соціально-психологічного аналізу, який уповільнює, конкретизує план думки, надаючи їй ліро-епічного характеру.

Підпорядкування авторського тексту художньо-естетичним законам народної пісні, само собою зрозуміло, відбувалося у процесі виконання твору народними співаками. Тому тут, у першу чергу, максимально послаблено авторське начало. Воно, як і у будь-якій народній пісні, трансформувалося і злилося із узагальненим образом ліричного героя, який виражає громадянську та художню свідомість і самих виконавців. До того ж в центрі уваги тут не події, а драматизм внутрішнього світу героїв, що, у свою чергу, поглиблює інтимно-ліричне, народнопісенне начало.

Разом з тим на пісні відчутно позначились фольклорні традиції різних часів. Вони виразно проявляються як у словесній, так і у музично-виконавській фактурі твору. Про це, зокрема, свідчить прозаїко-публіцистичний пафос, прямолінійність у передачі психологічної інформації, що властиво літературному джерелу, сирітським, наймитським, заробітчанським та робітничим пісням, а також стародавні традиційні звертання до померлих матері і батька на початку та в кінці твору, як до живих, слова здрібніло-пестливого значення «мамуню», «татуню», усталені народнопоетичні звороти «льолю білу», «раненько встали», тощо. Аналіз інтонаційного складу записаної нами пісні вказує на те, що він також ґрунтується на основі синтезу української міської пісні і значно раніших мелодійних зворотів.

Ознаками пізнішої традиції в пісні є розкладений повний тонічний тризвук, інтонація висхідної тонічної сексти метрично акцентованої, опора, постійне повернення до терції ладу та ін. З погляду ладової організації твір «Сироти» становить семиступінний повний діатонічний звукоряд з опорою на повну функціональну систему натурального мінору.

Розвитку ліричної оповіді в народнопісенному стилі сприяють і метро-ритмічні особливості твору. Його тематичні структури визначаються простою періодичністю: $2+2+ // :2+2: //$, тобто найменша закінчена мелодійна побудова — мотив — складається з двох тактів. Це, у свою чергу, сприяє статичності в емоційному плані, почуттю безвихідності героїв, заданості їх долі. Ритмічна організація мелодії у всіх строфах практично не піддається змінам. У цьому не важко зауважити традиційну для народної пісні економність художніх засобів вираження, яка виробилася у процесі фольклоризації літературного першоджерела і цілком відповідає таким же змінам у словесно-смісловій фактурі твору.

Важливим чинником розвитку і становлення почуттів ліричного героя образно-емоційної системи пісні в цілому є також її інтонаційна драматургія. Висхідним пунктом їх є пройняте глибоким трагізмом переживання самим героєм картини безутішного горя дітей, які ніяк не можуть змиритися з тим, що назавжди втратили матір і благають у неї ради своєму горю. Характерна така деталь: «У поезії П. А. Грабовського перший рядок має таку редакцію: «Дітки маленькі кликали маму», в народній пісні — «Дітки маленькі кликали: «Мамо». Заміна «маму» на «мамо» тут цілком закономірна. Почуття ліричного героя у такому разі одразу трансформуються у сферу переживань самих дітей, що робить пісню не лише економною в словесно-виражальних засобах, а й місткою та змістовною в емоційно-смісловому відношенні. Таким чином найголовніше в пісні — трагедія сирітської недолі — одразу виходить на перший план і задає тон подальшій ліричній оповіді.

Це також відчутно і в музичній організації та особливостях виконання пісні, про що свідчить, наприклад, вплив звуковисотної лінії на характер її образно-емоційного змісту, тобто того елемента в системі художніх засобів даного твору, який закладений в ньому від самої природи і не піддається ні манері, ні традиції виконання. Необхідно зразу

музичної форми винятково важливу роль відіграє загальна динамічна лінія у співі. Виконавиці в кожній строфі досягають нового, значно вищого ступеня емоційної виразності. В найбільш трагічний момент розвитку ліричної оповіді їх голоси перериваються. Характерний для даного виконання і прийом, коли в кінці кожної строфи при повторному її виконанні останній склад опускається на видиху:

Найди, татуню, нашу маму...

Бо ми не їли з самого ра... і т. д.,

що підсилює трагізм звучання твору в цілому.

Отже, пісня «Сироти» — приклад яскравого впливу міської демократичної музичної культури на традиційні жанри народної лірики та твори літературного походження в процесі їх фольклоризації. Про це свідчать і риси узагальнено-ліричного українського народного мелосу, розвинута семиступінна діатоніка, гамофонно-гармонічний склад (визначеність у трактовці ладових функцій, кульмінаційне розміщення субдомінанти, метрична періодичність, квадратність структури), підкреслена прозаїчність, буденність поетичного вислову, публіцистичність і т. д. Сам же факт фольклоризації розглянутого нами твору, який відображає багатий досвід оригінальної та перекладної творчості автора, найбільш переконливо свідчить про глибокий реалізм та істинну народність поезії П. А. Грабовського.

О. І. ВЕРТИЙ,
Н. Т. ШЕВЧЕНКО

Суми

ДАВНІЙ УКРАЇНСЬКИЙ ОБРЯД І ПОВ'ЯЗАНА З НИМ ПІСНЯ

В XIX та на початку XX ст. на Україні був поширений обряд закопування каші. Особливий інтерес становить той факт, що він знайшов безпосереднє відображення в піснях. Порівняння обряду і цих пісень дає змогу поставити важливе в теоретичному відношенні питання про шляхи переосмислення етнографічної реальності у вірш народної пісенної творчості.

Обряд закопування каші був відомий на великій території: в Київській, Чернігівській, Воронізькій, Харківській, Полтавській, Волинській і Подільській губерніях. В особливій формі він побутував на Кубані. Один із перших і найбільш повних описів вміщено в «Трудах етнографіческо-статистической экспедиции в Западно-русский край» П. П. Чубинського: «Вкрали дівки ложку у парубка, швірень од білої кобили і яйце з-під білої квочки, що сидить. Зварили кашу проти неділі вночі, вкинули те яйце, тією ложкою помішали і закопали, — де збирається уліця, забили там і той швірень і ту ложку та ще й потанцювали на тому місці. Де вже, де ходить не ходить порубок, а туди так як цуркою тягне. Таки мусить прийти на шкворівщину. Навіт собака, де бігає не бігає, а прибіжить туди, понюхає, сяде та так і завие»¹.

Звернувшись до інших описів, знаходимо нові деталі обряду. Разом з кашею нерідко закопували живого рака чи ракової клешню, пор.: «Щоб кожного дня ходили хлопці гулять, дівчата варять кашу з маком і ракової клешнею. Потім закапують її під перелазом»². На місці, де закопана каша, крутили витушку: «витушку виносять та крутять, щоб

¹ Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край.— СПб., 1872.— Т. I. Вып. 1.— С. 94 (Проскуровський повіт Подільської губ.).

² Фонди ІМФЕ, ф. 1—3, оп. 309, дод., арк. 176 (місце запису не зазначено).

молодь крутилась»³. Цікаві деталі відзначені в с. Красносілках Черкаської округи: «...дівчата закопували кашу на тому місці, де бажали, щоб збиралася вулиця. Кашу варили на цім місці вночі, щоб ніхто не бачив, підкладаючи замість дров ті ключі, що ними тягнуть воду з криниці. Закопували в землю кашу, ложку до неї і ключі»⁴.

На Чернігівщині й Полтавщині ритуал побутував в дещо специфічній формі. Горщик з кашею закопували, як правило, на першому тижні Великого посту, коли розпочиналося співання веснянок. На відміну від повідомлень із інших губерній, на Чернігівщині та Полтавщині, судячи з наявних матеріалів, обрядом закопування каші відзначали не місце, де збиралася молодь, а час — початок співання веснянок. Так, наприклад, в містечку Веркіївка Ніжинського повіту Чернігівської губ. кашу закопували в якому-небудь глухому місці: «Вечером в збірну суботу вибирається молодь на вечерниціх і п'ють складку». Після «складки» несуть закопувати кашу. Цю кашу готують дівчата на вечерниціх до приходу парубків. Готується вона іноді із різних хлібних зерен: жито, овес, просо, тречка, пшоно іноді із однієї тільки гречки чи пшоно. Коло півночі беруть цю кашу в горщику і пляшку горілки, з піснями несуть її в глухе місце, ставлять кашу на сніг, самі сідають навколо неї, випивають горілку; потім дівчата трохи оддалік від гурту загібають кашу в сніг. Закопавши кашу, приносять кілька кулів соломи, в який-небудь город, розстилають її, сідають і співають веснянки...»⁵. Характерно, що стислий опис обряду («Дівчата варять кашу з маком і на короткий час закопують її в землю»⁶) П. П. Чубинський подав в томі, присвяченому народному календарю (розділ матеріалів про перший тиждень Великого посту).

Ще один різновид обряду зафіксував відомий збирач П. В. Іванов в Куп'янському повіті Харківської губ.: «В темні вересневі вечори, наваривши каші із взятого потайки в млині із ступи пшоно, дівчата закопують на місці зборів сільської молоді цю кашу з живим раком в землю, а потім вбивають в те місце зубок із борони і надівають на нього витушку, навколо якої розташовуються сами в одних сорочках, причому кожна дівчина вертить витушку, примовляючи, щоб так коло неї крутилася хлопці»⁷. Наведений варіант має дві основні особливості: по-перше, ритуал повністю відірвався від весняної обрядовості і був перенесений на осінь, по-друге, хоч в обряді беруть участь кілька дівчат, їх дії мають індивідуальне спрямування: мета кожної із дівчат — привернути хлопців саме до неї, а не взагалі на «вулицю». Неважко помітити, що на Харківщині обряд закопування каші дещо зблизився з любовною магією.

Ще в більшій мірі ця тенденція проявляється в повідомленні з Кубані. «Дівчина, яка бажає, щоб у неї дома не переводилось зібрання... бере живого горобця і летучу мишу з жабою, перев'язує їх... червоною стрічкою із коси і, виривши ямку глибиною в один фут, кладе туди цю живу жертву «невмитому» (сатані). Потім присипає ложкою пшонної каші і потім зариває землею. Утоптавши місце... вбиває в нього «чоп» із водовозної бочки, обов'язково украденої. Кінчивши... повертається на всі чотири сторони, посилаючи повітряні поцілунки. Проробивши все це, може бути цілком впевненою, що «вулиця» біля її хати ніколи не пере-

³ Збірки сільської молодіжні на Україні: З паперів М. Дикарева // МУЕ, 1918. Т. 18.— С. 189 (Богучарський у Воронежської губ.).

⁴ Спаська Е. Глечик з хрестиком // Матеріяли до етнології й антропології, 1929.— Т. 21/22, ч. 1.— С. 40 (прим. 6).

⁵ Малинка А. Н. Етнографические мелочи из м. Верткиевки Нежинского уезда Черниговской губ. // Этнографическое обозрение.— 1898.— № 1.— С. 161.

⁶ Чубинский П. П. Труды... Т. 3.— С. 12 (Переяславський повіт Полтавської губ.). Це повідомлення було відзначено М. Ф. Сумцовим, який побачив в ньому «цікавий залишок жертвоприношення землі» (Сумцов Н. Ф. Хлеб в обрядах и песнях.— Харьков, 1885.— С. 128).

⁷ Иванов П. Народные представления и верования, относящиеся к внешнему миру // Харьковский сборник.— 1888. Вып. 2, отд. 2.— С. 97—98.

ведеться»⁸. Сміслова домінанта обряду явно перемістилась з каші на «живу жертву». Хоч неясно, кому належить оцінка ритуалу як жертвоприношення сатані: самій його виконавці чи ж автору опису, — в цілому він викликає асоціації з чаклунськими діями. Ще одна особливість полягає в тому, що обряд остаточно втратив колективний характер.

В обряді закопування каші використовуються різні предмети і не завжди можна пояснити, який це має зміст. І все ж уже те, що в повідомленнях із різних місць згадуються одні й ті ж деталі, підтверджує, що вони не випадкові. В повідомленні 1927 р. із с. Солотвина Бердичівського району Житомирської області мотивовані ледве чи не всі дії, включені в обряд: «Дівчата починають ходити на вулицю тоді, як ростане вже сніг, стане тепло, у піст великий... І на тому місці, що буде вулиця, закопують швірня од воза, щоб багато хлопців ходило, і приносять води бігучой в роті, щоб хлопці бігли на вулицю, і викопають невеличку яму і в ту ямку кидають гроші, щоб ходили хлопці багаті, і сиплють пшоно та мак, щоб було хлопців, як каші з маком усяких, менших і більших. І ту ямку закидають так, щоб не знати було її, і собираюця на вулицю кожний вечір, як є погода на дворі»⁹. Витушку крутили, «щоб вулиця крутилась»¹⁰, «щоб молодь крутилася»¹¹. Навіть закопування рака намагались пояснити, хоча і досить штучно: «Дівчата в березні варять кашу з ладаном, маком і раком і закопують на кожному кутку для того, щоб хлопців було багато як маку і щоб вони так держались дівчат, як рак клешнею»¹².

Здається, закопування живого рака перейшло із обрядів викликання дощу, пор.: «Для припинення бездощів'я селяни закопують в землю на полі живого рака. На думку селян, цей рак до тринадцяти днів буде жити в землі і протягом цього часу випросить у Бога дощ»¹³. Закопування рака можна осмислити виходячи із загальної семантики обрядів викликання дощу, які мали регулювати співвідношення води між «верхнім» і «нижнім» світом¹⁴. Справа в тому, що рак, поряд з жабою і гадюкою становить собою хтонічну істоту, яка пов'язана з «нижнім» світом. Такі істоти, за слов'янськими повір'ями, впливали на атмосферні явища; цим пояснюється численні ритуальні дії; наприклад, на Поліссі для того, щоб викликати дощ, хоронили жабу, убивали і вшали на дерево ужа, а палкою, якщо відігнати гадюку від жаби, розганяли хмару¹⁵. На цьому тлі стає зрозумілою і символіка закопування живого рака.

Таку деталь, як закопування ложки, вкраденої у парубка, можна пояснити, якщо згадати, що з ложкою, яка становить собою ритуальний субститут людини, взагалі пов'язувались численні повір'я і ритуальні дії. Так, наприклад, в Богучарському повіті Воронежської губ. ложку (на жаль, не зазначено, чию саме) «припалювали, щоб молодіж не їла

⁸ Розенберг К. Л. «Вулиця». Любовний заговор — присуха. Колдовство // Кубанские областные ведомости, 1901.— № 31.— С. 1 (Станиця Родниковська Лабінського відділу).

⁹ Фонди ІМФЕ, ф. 15—3, од. зб. 708, арк. 6 зв.— 7.

¹⁰ Збірки сільської молодіжи... — С. 186.

¹¹ Там же.— С. 189.

¹² Фонди ІМФЕ, ф. 1—3, од. зб. 313, дод., арк. 287 (місце запису не зазначено). В с. Вільшана Харківського повіту дівчата заковували на вулиці живого рака. говорячи: «Дай Боже, щоб до нас, як раки, хлопці лазили» (Драгоманов М. Малорусские народные предания и рассказы.— К., 1876.— С. 34).

¹³ Н. П. Поверья, обычаи и обряды южно-русских крестьян в домашнем быту // Руководство для сельских пастырей, 1872. Т. 1.— № 7.— С. 258 (Киевская губ.). Аналогічно в Слонимському повіті Гродненської губ. вважали, що для того, щоб викликати дощ, «слід піймати рака і зарити його живого в землю» (Ленинград. отд. архива АН СССР, ф. 104, оп. 1, од. зб. 116, арк. 6 зв.).

¹⁴ Толстые Н. И. и С. М. К реконструкции древнеславянской духовной культуры (лингво- и этнографический аспект) // Славянское языкознание.— М., 1978.— С. 379.

¹⁵ Толстые Н. И. и С. М. Заметки по славянскому язычеству. 2. Вызывание дождя в Полесье // Славянский и балканский фольклор.— М., 1978.— С. 112, 114; Вони ж. Заметки по славянскому язычеству. 3. Первый гром в Полесье. 4. Защита от града в Полесье // Обряды и обрядовый фольклор.— М., 1982.— С. 68.

та крутилась на вулиці»¹⁶. Подібні дії характерні для любовної магії українців, пор.: «Вираз «ложку припалила» означає те ж, що і причарувать, приворожить. На вечірницях дівчина старається дати для їди свою ложку тому парубку, якого любить. Потім цю ложку вона припалює і нікому вже не дає її. Цим способом, вірять, дівчина може причарувати до себе парубка (Глуховський повіт Черниговської губ.)»¹⁷. Скоріш за все, і в обряд закопування каші ложка потрапила як рід, тісно пов'язанна з любовною магією.

Як поясювали учасники обряду, кашу заковували, «щоб тут молодь кишіла, як каша»¹⁸, пшоно і мак сиплять, щоб порубків було багато, як каші з маком¹⁹. Тут доречно нагадати, що каша взагалі відіграла виняткову роль і в харчуванні східних слов'ян, і в їх обрядовості. Краще зрозуміти зміст обряду допомагає зіставлення з іншими ритуальними діями.

Згадаєм в цьому зв'язку про українські дівочі ворожіння (як правило, в ніч проти св. Андрея, 30 листопада). Ось як, наприклад, «викликали до каші милого» в Подольській губ.: «...дівчина ставить горщик каші з ложкою за воротами на улиці, а сама в воротах говорить: «Суджений, нерозлучений, йди до мене кашу їсти». Якщо її сильно любить суджений, то обов'язково з'явиться біля каші його тинь...»²⁰. Ворожіння такого типу було відомо на Волині, Поділлі, Слобожанщині²¹, а також Чернігівщині, Київщині, Полтавщині²². Воно досить близьке іншим формам дівочих ворожінь (наприклад, з кутею, млинцями) і, в кінцевому підсумку, відтворює схему ритуального годування: судженого чи долю запрошують на частування²³. В обряді ж заковування каші її функції істотно переосмислені порівняно з ворожінням: по-перше, їжа повинна привабити не долю чи видіння судженого, а цілком матеріальних хлопців, по-друге, вона має саме притягувати їх, як магнітом, до себе, але аж ніяк не насичувати. Зрозуміло, ми не стверджуємо, що обряд заковування каші походить від дівочих ворожінь, але опосередкований семантичний зв'язок між ними можливий.

Ще одну аналогію знаходимо в обрядовості бжолярів. Так, наприклад, в Київській губ. «знахарі-пасічники на перший Святвечір... кладуть в горщик частку меду, прибавляють туди трохи дріжджів і заковують все це під лавкою — на покуті, примовляючи: «Як сей Святий вечір збираються до вечері, великі й малі, багаті й убогі, і ситі й п'яні бувають, так щоб у моїй пасіці всі бжолі збиралися і по вуликам сідали. В перший день Світлого Христового Воскресіння відкопавши горщик, вимазує рідиною з нього всі вулики, думаючи, що від цього бджолі будуть краще роїться і не підуть із пасіки»²⁴. Щоб бджоліні рої не покидали пасіку, серед неї заковували горщик з вареною пшеницею і куском меду і говорили: «Як тая пшеница і той мед не можуть вийти із-під землі, щоб так і мої бджолы не могли повтікати з моєї пасіки...»²⁵. Заковування горщика з медом чи вареною пшеницею в житлі чи на пасіці широко відомо в обрядовості бжільників. Зокрема, на Чернігівщині,

¹⁶ Збірки сільської молодіжи... — С. 189.

¹⁷ *Маличка А. Н.* Сборник материалов по малорусскому фольклору.— Чернигов, 1902.— С. 239. Подібним чином у Ровенском повіті «припалюють в тліючому попелі» (Трусевич И. Поверья и предрассудки // Киевлянин.— 1865.— № 113.— С. 456).

¹⁸ Збірки сільської молодіжи.— С. 189.

¹⁹ Фонди ІМФЕ, ф. 15—3, од. зб. 708, арк. 6 зв.

²⁰ *Руданский А.* Вечерницы // Киевлянин, 1873.— № 91.— С. 1.

²¹ *Копержинський К.* Календар народної обрядовості новорічного циклу // Первісне громадянство та його пережитки на Україні, 1929. Вып. 3.— С. 47, 49.

²² *Сементовский К.* Замечания о праздниках у малороссиян // Маяк, 1843.— Т. 11, кн. 21, отд. 31.— С. 31; Богданович А. В. Сборник сведений о Полтавской губернии.— Полтава, 1877.— С. 210;

²³ Пор.: *Виноградова Л. Н.* Девичье гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) // Славянский и балканский фольклор.— М., 1981.— С. 14—20.

²⁴ *Сементовский А.* Заметки о народных праздниках // Киевские губернские ведомости, ч. неофц., 1850.— № 16.— С. 122.

²⁵ Там же. № 20.— С. 154.

Київщині, Полтавщині, Волині²⁶. З обрядом закопування каші ці дії мають схожість своєю цілевою установою — організувати простір, де збирались би, в одному випадку, люди, в другому, — бджоли,

Як уже відзначено, обряд закопування каші знайшов безпосереднє відображення в піснях. Мова йде про веснянки, зафіксовані на території Київської, Чернігівської, Житомирської і Полтавської обл., пор.: «Як починаються веснянки, то в перший раз варять горщик каші, виносять на вулицю, закопують і пробивають його кілком. Оце до цього звичаю й пісня:

Закопали горщик каші,
Ще й кілком прибили,
Щоб на нашу та вулицю
Парубки ходили»²⁷.

Б. Д. Грінченко наводить текст чотирьох рядків, більшість же зразків включає вісім рядків, пор.:

Що на нашій да улиці	Не так вони закопали,
Дівки чарівниці.	Як кілком прибили,
Закопали горщик каші	Щоб на нашу да вулицю
Посеред улиці.	Парубки ходили ²⁸ .

Перші чотири вірші мають два варіанти, що різняться в основному першим рядком: в одних текстах «Що на нашій да улиці...», в інших називається певний населений пункт: «На тім кутку в Горнанівці...»²⁹, «А в нашій Христинівці...»³⁰, «В Королівці дівки чарівниці...»³¹. Різняться пісні в основному в другій частині: в них описуються різні варіанти обряду, пор.:

Що на нашій на юлиці	А у нашій Христинівці
Дівки чарівниці	Дівки чарівниці,
Укопали горщик каші	Закопали горщик каші
Посеред улиці.	Посеред юлиці.
Юкопали, прикопали	Горщик каші, горщик каші,
Ще й швурням прибили,	Ще й рака живого,
Щоб на нашу на вулицю	Щоб не було в Христинівці
Парубки ходили ³² .	Нікого чужого ³³ .

В останньому тексті з'являється нове мотивування: горщик каші і живого рака закопали, щоб на вулиці не було нікого чужого. В подібному тексті, записаному в местечку Снітин Лубенського повіту. Полтавської губ., з'являється варіант «Ні духа живого» поряд із «Ні духа чужого»³⁴. Таким чином, дівчатам-чарівницям приписуються шкідливі магичні дії. У зв'язку з цим зрозуміло, чому з'являються варіанти, в яких позиція виконавця пісні уже прямо ворожа відносно учасниці обряду:

На тім кутку в Горнанівці	Бодай же ви, сучі дочки,
Дівки чарівниці,	З ума посходили!
Закопали горщик каші	А котора закопала,
Посеред улиці.	Щоб трясяця напала,
Горщик каші, горщик каші,	А котора наварила,
Горщик смородини,	Щоб не говорила ³⁵ .

²⁶ Ефименко П. Сборник малороссийских заклинаний.— М., 1874.— С. 52; Бельский П. Народные заклинания над пчелами.— Каменец-Подольск, 1880.— С. 46; Кривошапкин М. Ф. Главы труда о Волини и Минском Полесье // Архив Географ. т-ва СРСР, разряд 8, оп. 1, од. зб. 12, арк. 272.

²⁷ Грінченко Б. Д. Етнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях.— Чернигов, 1899. Т. 3.— С. 56.

²⁸ Фонди ІМФЕ, ф. 1—2, од. зб. 113, арк. 10 (Гламазди Козелецького р-ну Чернігівської обл.).

²⁹ Милорадович В. П. Народные обряды и песни Лубенского уезда, Полтавской губ.— Харьков, 1897.— С. 76.— № 72.

³⁰ Фонди ІМФЕ, ф. 1—2, од. зб. 268, арк. 39 (Христинівка Овруцького р-на Житомирської обл.).

³¹ Фонди ІМФЕ, ф. 1—7, од. зб. 720, арк. 42.

³² Фонди ІМФЕ, ф. 1—2, од. зб. 95, арк. 6 (Остерський р-н Чернігівської губ.).

³³ Фонди ІМФЕ, ф. 1—3, од. зб. 258, арк. 39.

³⁴ Милорадович В. П. Народные обряды...— С. 76, № 71.

³⁵ Там же.— С. 76—77, № 72.

Таким чином, розгляд різних варіантів веснянки дозволяє виявити цілу гаму переходів від досить адекватного опису обряду з поглядом його учасниць до його переосмислення з позицій осудження.

Важливо відзначити ще одну обставину. Є лише один опис обряду, при якому подано і текст пісні³⁶. В свою чергу, і записи пісень, за винятком збірника В. Д. Грінченка, подаються окремо від описів обряду; вони взагалі із пісенних добірок. А. Новосельський повідомляє, що при закопуванні каші дівчата співали.

Na naszą wlicę na naszą,
Niescie jaget na kasze!³⁷

(На нашу вулицю, на нашу,
Нес'те пшоно на кашу!)

Ось про те, що пісню про дівчат чарівниць, які закопують горщик каші, співали самі дівчата, які виконували обряд, у нас нема ні одного свідчення. Отже, виконання цих пісень не було пов'язано безпосередньо з обрядом. Можна, мабуть, стверджувати що пісні виникли не в самому обряді, а вторино відносно цього. Закономірно тому, що деякі варіанти відображають не погляд учасниць обряду, а сторонню його оцінку.

Відзначимо на закінчення, що обряд закопування каші знайшов відображення і в прислів'ї. Так, наприклад, в Красносілках Черкаської округи іноді кажуть: «І чого тут повсігда збираються, наче каша закопана», — бо дівчата закопували кашу на тому місці, де бажали, щоб збиралася вулиця»³⁸. Згідно опису А. Новосельського, якщо в якійсь будинок несподівано сходилося багато гостей, то говорили: певно десь тут каша закопана, що люди сходяться³⁹. Можливо, що останнє повідомлення відображає якусь форму обряду, не відому нам: адже даних про те, що кашу закопували, щоб привернути гостей в дім, у нас нема.

А. Л. ТОПОРКОВ,
Т. А. АГАПКІНА

Москва,
Ленінград

³⁶ Грінченко Б. Д. Матеріали... — С. 56.

³⁷ Nowosielski A. Badania Lwyczejow ludu ukraińskiego // *Tigodnik powszechny*, 1978, N 17.— S. 256.

³⁸ Спаська Е. Глечик... — С. 40 (прим. 6).

³⁹ Nowosielski A. Badania ..., S. 256.

УКРАЇНСЬКІ ЦИМБАЛИ

Слово «цимбали», як і його регіональний варіант «цимбал», походить від індоєвропейського кореня «кимб», що означає «вигин», «порожни-на», «порожня посудина», «чаша»¹. Таке первісне значення слова «цимбал» збереглося в слов'янських мовах, зокрема українській та польській.

Індоєвропейській культурі, що існувала на території України вісім тисячоліть тому, добре відомий під цією назвою (в різних мовних варіантах) музичний інструмент у вигляді двох металевих чаш, при ударі яких одна об одну видобувається звук². Символічна форма конструкції (чаша є неодмінним атрибутом культу Великої Богині-матері), спосіб звуковидобування, зміст якого розкривається в міфологічних уявленнях наших предків про створення світу, єднання Неба і Землі, сприяли застосуванню інструмента в святах вічного родоводу, торжества життя над смертю. Відомий міф про Вішну³, який грав на таких «цимбалах», і під цю музику танцювали Шіва (Ішвара) та Бхадракалі. В цій сак-

¹ An etimological dictionary of modern English.— New York, 1967.

² Buchner A. *Hudebni nástroje narodů*.— Praga, 1969.

³ Там же.— С. 57.

ральній оповіді має особливе значення ведійське походження названих богів (нагадаємо — «Рігведа» створена у Північно-Західній Індії вихідцями з берегів Дніпра та Кубані в другому тисячолітті до н. е.) та те, що одним з атрибутів Шіви є подвійний бубон (монокулярної форми), притаманний трипільській культурі⁴. Цей бубон відтворює архаїчні уявлення про божество як про двостатеву істоту—Ардханарішваре— з правою — чоловічою та лівою — жіночою половинами⁵.

Важко уявити більш символічне втілення єднання в звуковій конструкції, що до того ж посилена й матеріалом виробу — глиною, священною речовиною богів у їх креації людей та цілого світу. Як бачимо, прототипом цієї конструкції бубна є поєднання двох «цимбал» — чаш. Відгомін гри на тих керамічних «цимбалах»-чашах і сьогодні можна спостерігати в «перезві» українського весілля, коли примушують звучати-співати горщики, ударяючи ними один об другий, та інші предмети колись сакральної сфери речей, пов'язаних з домашнім вогнищем, їжею, питвом.

На славетній фресці Софії Київської, що відтворює язичеські обрядові діяства, зображено «цимбали» іншої форми, що пов'язано з впливом солярних культів того ж аспекту вічного родоходу. Поруч бачимо відомий фаллічний символ — стовп, який тримає один з учасників обрядової гри. Такий стовп-лінгвам є символом Шіви⁶, що в одному з міфів постає як палаюче «світове дерево» (червона палиця сватів українського весілля має цілком подібний сенс). І тризубець Шіви має відповідника в українському весільному обряді — тризубий або шести-зубий жезл «маршалок» або «маршілка» як атрибут старости. Його виготовляють з дерева, ручка обшивається шкірою, ремінь обсаджується півнячим пір'ям (солярна, чоловіча символіка) та дзвониками (лунарна, жіноча символіка) — отже, як бачимо, на «світовому дереві» єднання Сонця й Місяця, Чоловіка й Жінки, Вогню та Води, Неба і Землі. Таку ж конструкцію і значення має тризубець з Александропольської могили на Дніпропетровщині⁷; на трьох зубцях розмістилися три птахи, тримаючи в дзьобах на трикільцевих ланцюжках три дзвоники. Подібна побудова й на вершні з урочища Лиса Гора біля м. Дніпропетровська⁸. Варто відзначити ще один атрибут Шіви, що використовують як магічний предмет в обряді слов'янського весілля — це сіть, яку клали молодим під постіль. Через тисячоліття Аль-Бекрі, славетний арабський мадрівник, занотує: «У них звичай подібні до звичаїв індійських»⁹.

Навіть у християнську добу «цимбали» («чаші» або «тарілки») були поширені й символізували ту ж творчу сутність, що й тисячоліття тому. У відомій Хлудовській псалтирі XIII ст. їх зображено на мініатюрі «Давид складає Псалтир», де вони займають чи не центральне місце в композиції¹⁰. Дуже часто стрічаємо в пам'ятках давньоруської писемності й саме слово «кимвали» — «цимбали», що означало інструмент, на якому грали при урочистостях хвалу богам та царям. У Мінеї вересневій 1096 року читаємо: «Играй, ударяй в бряцало»¹¹. П. Житецький у своїй праці «Словарь книжной малорусской речи по рукописи XVI века» слово «цимбали» пояснює як «бряцало, кимвал, доброгласен»¹². Розкриттю полісемантики слова, знаходження в ньому відгомінів різних за образами музичних інструментів допоможе вміщене в «Лексиконе словеноросском» Памви Беринди тлумачення «бряцала» як «брязкальце, тое что брязчит, яко клемало; цитра, фестула о органов,

⁴ Kamiński W. Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich.— Warszawa.— С. 26.

⁵ Мифы народов мира.— М., 1980, т. II.— С. 643.

⁶ Там же.— С. 56.

⁷ Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России.— М., 1928.— С. 72.

⁸ Бессонова С. Религиозные представления скифов.— К., 1983.— С. 42.

⁹ Индия // Ежегодник, 1981—1982.— М., 1983.— С. 198.

¹⁰ Финдейзен Н.— С. 3.

¹¹ Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты.— М., 1975.— С. 243.

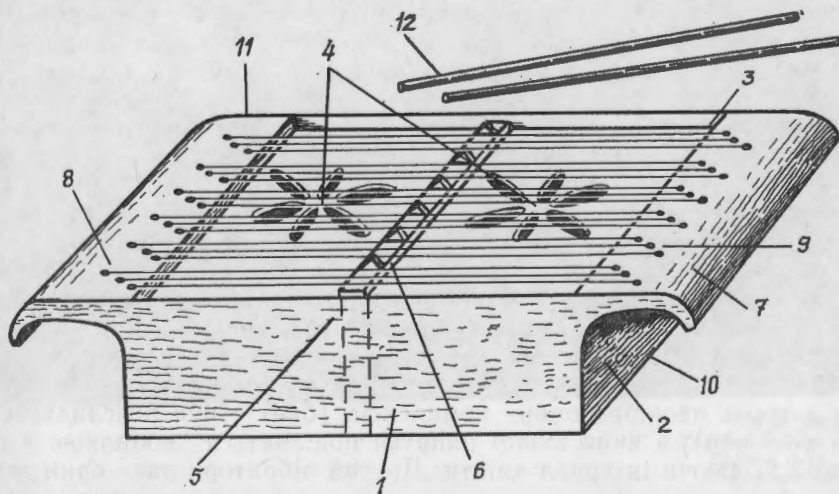
¹² Цит. за: Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу.— Х., 1930.— С. 161.

цимбал, арфа»¹³. «Цимбали» як слово автохтонне трактується в багатьох словниках XVI—XVII століть. В «Книге, глаголемой алфавит речей иностранных» «музикія» пояснюється як «гудение в гусли, в домры и лыри, в цимбалы и прочая струны имущая, вся та музикія наречется и органы музиковския»¹⁴. В той же час в «Азбуковнике и сказании о неудоб понимаемых речах» кінця XVI ст. — «Музикія — гуденье, рекше игра гусельная и кинаров, сиречь лырей и домр, всякого рода устройства гудебенного. Род же музиковии: трубы, свирели еже пиголами наричутся, песневец рекше псалтырь, самбикия еже цевница, каниры сиречь лыри, тимпаны, кимвалы»¹⁵. Як бачимо, існує помітна різниця і в знанні, і в тлумаченні; а згадані поруч «тимпаны» — «кимвалы» дають підстави думати про те, що в даному випадку йдеться про «цимбали» не струнові, а відомі «тарілки», «чаші», — в усякому разі не мелодичні.

Як відомо, дерево — найдавніший матеріал у конструванні музичних інструментів. Тож і дерев'яні струнні цимбали є, безперечно, одним з найархаїчніших музичних інструментів світу¹⁶, особливо коли враховувати можливість виготовлення струн з таких правдавних сакральних матеріалів як кінське волосся, жили тощо. Слід відзначити, що і сам принцип поділу струни кобилкою на дві частини виходить з такої праісторичної конструкції, а «царевича цигулка» або «флосцітер», що цині відома на Україні як дитяча іграшка — гілка з відокремленою смужкою кори, під яку вміщено частину прутика. Саме вона, а не мисливський лук, стала прототипом струнних.

Первісна конструкція струнних «цимбал» (V—IV тисячоліття до н. е.) була виявлена під час експедиції 1973 р. у Воловецькому та Межигірському районах Закарпатської області¹⁷.

Інструмент називають «цимбал». Він складається з чотирьох «облук» (1), що утворюють прямокутну в плані раму. До неї кріпляться «спідня дошка» (2) та «верхня дошка» (3), на якій вирізають «голосниці» (4) у вигляді шестипелюсткової квітки, розміщуючи їх симетрично відносно сторін конструкції. Поміж «дошками» ставлять «підпору» (5), а під нею, на «верхній дошці» — «кобилку» (6). «Причілки» (7) приробляються на рівні «верхньої дошки»: в лівому — закріплюються «клинці» (8), а в правому — «закрутки» (9), що повертають для настрою струн спеціальним ключем, «щоб натягнути «струни» (10), розміщені «бунтами» — рядами по три для кожного тону. Таких «бунтів» — шість (11). Звук видобувають «копачеками» — паличками, якими б'ють по всіх струнах одночасно (12). Розміри інструмента — 65×35×7 см.



¹³ Вертков К.— С. 253.

¹⁴ Вертков К.— С. 252.

¹⁵ Там же.— С. 252.

¹⁶ Sachs K. Reallexikon der Musikinstrumente.— Berlin, 1913.— С. 87.

¹⁷ Шрамко І. К. До історії цимбалів // Музика.— 1983.— № 5.— С. 14.

Для виготовлення облук, причілок і копачек беруть ясен, на нижню дошку та підпори — явір, верхню дошку — смереку-«грововицю», тобто розчакнуту блискавкою. За народними уявленнями, ясен «чарує» змії, явір уособлює людину («світове дерево»), смерека-«грововиця» має особливу значимість у багатьох діях, пов'язаних з різного роду заговляннями проти хвороб, злих намірів та іншого, що, безперечно, пов'язано із семантикою «грому» як очисного засобу-сили, а також впливом «блискавки-грому» на процеси плодючості. Закрутки та клинці роблять з металу, однак ще з давніх-давен їх витесували з дерева, про що свідчать самі назви деталей. Дерево вибирають надзвичайно доскіпливо, ще в лісі за кілька років до зрізування. «Беруть» ранньою весною «на молодіку» (молодий місяць) і витримують не менше п'яти років у спеціальних, знаних з діда-прадіда умовах. При складанні інструмента особливого значення надають перевірки кожної деталі акустичними методами.

Зрозуміло, що цимбали виготовляють лише фахівці. Значну складність становить символічний декор причілок та голосників. Перші вирізають у формі завитків-символів — Змії, Землі, Води. Другі мають форму круга, у який вписано гексагон, а в нього — шестипелюсткову квітку. Як відомо, гексагон є символом багатства, краси, шлюбу, любові, гармонії, миру і взаємності, а також пов'язаний з поняттями енергії життя і сонця. З цими ж ідеями пов'язані образи богів-близнюків індоєвропейського пантеону (Діоскурів, Ашвінів та інших)¹⁸, які на інструменті символізовані колами голосників. Ведійські Ашвіні¹⁹ «народжені кінями» (або «ті, що володіють кінями») приносять людям світло, щастя, багатство, дітей, довге життя, життєву силу, їжу, коней, корів. Вони покровителі музики і музичного мистецтва, божі лікарі, визнаючи — тобто виступають у ролі жерців, що й стверджується їх участю в жертвоприношеннях. Ашвіні — діти Неба, проте місце їх в обох світах, тобто на Небі і Землі. Вони виступають в обряді весілля як свати. Варто відзначити, що Ашвіні пов'язані з таким ритуальним питвом слов'ян як мед, що в Індії був замінений сомою (напій з трави). Отже, символи Ашвінів на цимбалах зовсім не випадкові, про що, власне, й мови не могло бути у часи культури близнюків-коней чи їх антропоморфних нащадків. Нагадаємо, що індоєвропейська культура²⁰, прабатьківщиною якої вважають південноруські степи Причорномор'я та Приазов'я, завдячує своєму виникненню одомашненню коня, якого обожествили, впровадивши культ його. Відтоді — не раніше V тисячоліття до н. е. — зберігся в нашій культурі один з його відомих символів — «коники», що бачимо на рушниках, прядках, дахах хат, навіть козацькому церковному білі. Величезна кількість слов'янських казок, пісень розповідає про чарівного коня²¹, а в Болгарії ще недавно існував вид співу — «ацане»²², який нагадував кінське іржання.

У символічній моделі конструкції цимбал чотирикутна форма резонатора відображає гармонію всесвіту в його подвійній протилежності верху й низу, правої та лівої сторони, Сонця й Місяця, Чоловіка і Жінки, в усьому колі цих рушійних сил. Звукова сфера інструмента віддзеркалює зоровий ряд у звуковому: шість бунтів струн (три по два як у шумерському ієрогліфі «шість») по три в кожному бунті (в колісниці Ашвінів три колеса, три місця і т. д.) символізують музичне «світове дерево» — космос трьох світів (води, повітря, вогню), який відтворено в звукоряді завдяки строеві цимбал.

Особливістю формування звукової їх частини є те, що вона складена з трьох двовібраторних комплексів (бунт струн розглядається як один вібратор), з яких вищої напруги поділяється кобилкою у відношенні 3:2, даючи інтервал квінти. Другий вібратор дає один тон, на-

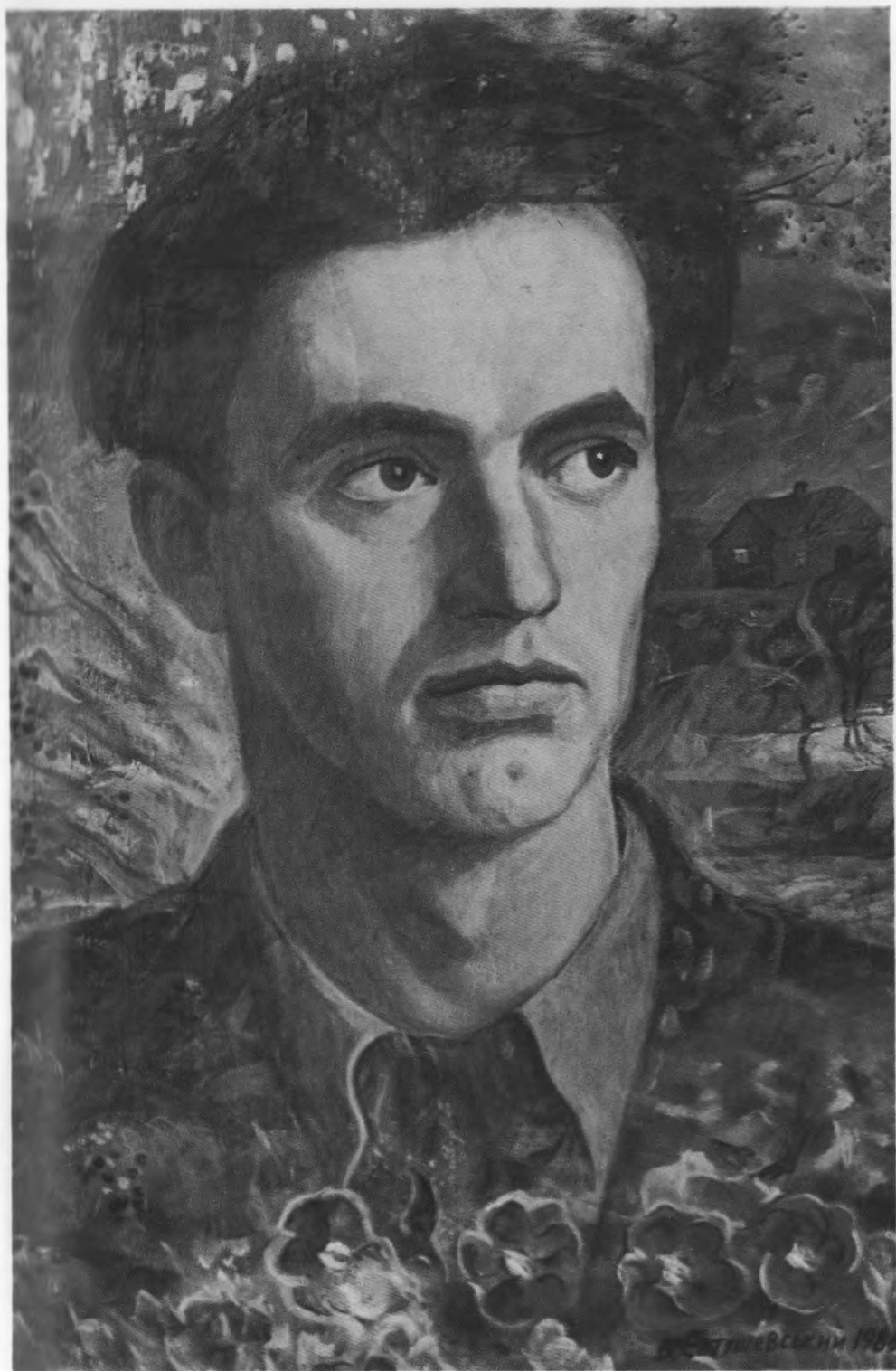
¹⁸ Мифы народов мира.— Т. 1.— С. 175.

¹⁹ Там же.— С. 144.

²⁰ Там же.— С. 527.

²¹ Берзин Э. Сивка-Бурка, вещая каурка // Знание и сила.— 1986.— № 11.— С. 48.

²² Славянский музыкальный фольклор.— М., 1972.— С. 85.



В. Я. Савицький.
Портрет Василя Симоненка.
Қартон, олія. Қиїв. 1967.
Фоторепродуқция автора.



В. Я. Ештушевський.
Стара хага.
Картон, олія. Київ. 1986.
Фоторепродукція автора.



Г. П. Сокіл.
Сватання. Картон, темпера. Седнів. 1988.
Фоторепродукція О. П. Кузьменка.

строений до нижчого звука першого вібратора у відношенні 1:2 (октави) чи 3:2 (квінти). Отож і тут маємо своєрідний звуковий трикутник, який символізує шлюб, плідотворну силу землі, а також інші поняття (батько-мати-дитина, життя-смерть-нове життя тощо).

Стрій лемківських цимбал такий: перший вібратор, що поділяється кобилкою, дає *фа дієз* другої та *сі* першої октави, а другий цього комплексу — *сі* малої. Другий звуковий комплекс, маючи тотожню побудову, дає відповідно *сі* та *мі* першої октави, *ля* малої. Третій звуковий комплекс так само — *сі* та *мі* першої, *мі* малої. Загальний вигляд звукобудови перших чотирьох тонів від найнижчого звука повністю відповідає символіці кварта, квінти та октави трьом сферам космосу — воді, повітрю й вогню, отже становить собою звукове «світове дерево» в його вертикальній схемі та елементній (самий символ «світowego древа» дає в його вертикальній тричленній схемі ряди понять, зокрема предки-нинішні покоління-нащадки, минуле-сучасне-майбутнє). В астральній символіці відношення звуків (тонів) квінти пов'язується із Сонцем та Венерою, а тони октави — із Сонцем та Місяцем, які всі є в шлюбній обрядовості культу плідності²³. Числова символіка кількості струн (у парності вібраторів — 3X (2X3)-18) пов'язана з найдавнішими індоєвропейськими міфологічними уявленнями про щасливу долю²⁴. Саме тому бачимо жертви 18 коней у скіфських могильниках, гральні кості (вони за ведійською міфологією²⁵ мають власну волю, як і зброя, алтар, бубен) дають це число у максимумі тощо. «Цимбал» лемків побудований за законами протоведійських уявлень V—IV тисячоліть до н. е., що стверджується також його ритміко-гармонічною функцією, яка властива інструментам найархаїчнішим. Щодо символіки конструкції, то варто порівняти «цимбали» лемків з бунчуком (божественні близнюки, народжені конями, тут позначені кінськими хвостами)²⁶, або згаданими культовими предметами з урочища Лиса Гора та Александропольської могили.

Лемківський «цимбал» є своєрідним музичним «світovým дровом» ще статичним щодо звуковисотних і частотних характеристик, що виконує ритмо-гармонічну функцію (нагадаємо, що ритм — «чоловіче» начало, а мелодія — «жіноче») при грі на скрипці (яку тут називають «гусями») та басі (який зветься «баси»). «Цимбал» бойків, виявлений нами під час експедиції 1974 року в Турківський та Сколівський райони Львівської області, ламає попередню традицію-закон, виходячи в галузь гетерофонії в оркестрі, стає сольним інструментом, супроводжує спів. Ці можливості він набуває завдяки інакшій формі кобилки. Саме вона змінює будову першого звукового комплексу, створюючи послідовність із двох квінт, що на світовому терені є унікальним явищем. Стрій «а», вперше зафіксований у Сколівському районі²⁷, найближчий до строю архетипу: в ньому ідентична будова третього звукового комплексу, збережено розташування на одному рівні квінт другого та третього комплексів. Стрій дає тоноряд з двох однакових трихордів, розміщених на відстані двох тонів. Трихорди ре-мі-фа, ля-сі-до («тон-півтон») належать до первісних світових звукорядів, що беззаперечно довів Климент Квітка²⁸. Цей трихорд зустрічаємо в найдавніших культових наспівах народів світу. Для нашого дослідження особливо значимим є використання його у величських рецитаціях та численних обрядових піснях на Україні, інструментальних награваннях. Відзначимо й характерне закінчення рецитації (з фонографічного запису Фельбера, наведеного Квіткою)²⁹, подібне до поширених у співомовках Карпатського регіону, інструментальній музиці краю. Стрій «б» дає тоноряд з двох

²³ Музична естетика античного світу.— К., 1974.— С. 29.

²⁴ Мифы народов мира.— Т. 1.— С. 273.

²⁵ Там же.— С. 221.

²⁶ Энциклопедический музыкальный словарь.— М., 1960.— С. 31; Этимологический словарь славянских языков.— М., 1976.— Т. III.— С. 95; Т. IV.— С. 131.

²⁷ Шрамко К. І. До історії цимбалів.— С. 14.

²⁸ Квітка К. Избранные труды.— М., 1971.— С. 215—274.

²⁹ Там же.— С. 251.

лідійських тетраходів, поява яких зумовлена тонами *соль* та *до*, що долучаються до трихордів строю «а». Таку ж будову має, на думку К. Квітки, серед численних арахічних наспівів і рецитація «Гімн Шіви»³⁰. Така фіксація строїв цимбал локалізує появу інструментів у часі, і, зрозуміло, в контексті світової культури. Додаткові координати дає порівняння строю «б» бойківських цимбал із строєм сантиру, чангу, дульцимеру, звукова сфера яких побудована з послідовності квінт з октавним розміщенням нижнього тону квінти до тону другого вібратора. Така послідовність з'являється вперше як частина строю на дванадцятибунтовій конструкції, що поширена по всій Україні і вперше була описана Миколою Лисенком в його праці «Народні музичні інструменти на Україні»³¹.

За описом М. Лисенка «сучасні цимбали на Україні являють з себе плескуватий ящик чверті чотири з лишком завдовжки, чверті півтори завширшки, пальців чотири завтовшки, трапецієвидної форми. Цимбали нагадують гуслі, бо і тут в ящик вроблена голосна дошка з двома прорізаними голосниками. На поверхні голосної дошки прибиті дві кобилки з вирізами. Поверх вирізів протягнений дріт. Одна кобилка менша (на п'ять вирізів) лежить впоперек голосної дошки, між обома голосниками; друга кобилка більша (на шість вирізів), лежить паралельно правому боку цимбал, біля кілків. Струни, натягнені, лежать не в одній площині: один бунт, що лежить поверх меншої кобилки, спускається і пропускається через вирізи більшої кобилки, а сусідній бунт з більшої кобилки пропускається, навпаки, у вирізи меншої кобилки. Таке розташування бунтів струн навперемінки зроблено навмисне, щоб зручніше було грати, б'ючи молоточками по верхах бунтів, побіля кобилок. Струни до цимбал беруть з тонкого мідного дроту. Одним краєм струни зачеплені за залізні шпеники, а другим краєм накручені на залізні кілки. Ключем для кілків струни натягують до певної висоти. Цимбали мають дванадцять бунтів струн, у кожному бунті по п'ять струн, крім крайнього внизу, що має дві або три струни. Струни кожного бунту, що лежать поверх середньої (малої) кобилки, дають інтервал квінти (3/2) по обидва боки кобилки, тобто одна і та ж струна, підперта кобилкою в такій точці її довжини, що дає від обох половин інтервал квінти. Струни ж, що лежать поверх крайньої (більшої) кобилки, і пропущені крізь вирізи меншої, звучать на всьому протязі незмінно. Усіх тонів на цимбалах вісімнадцять: дванадцять тонів від шести бунтів, що лежать поверх меншої кобилки, і шість тонів від шести бунтів, що лежать поверх більшої кобилки. Стрій цимбалів діатонічний, лише в строї тому декотрі тони не сходяться у звукові із темперованими тонами фортепіано, до якого відповідно тони цимбал і визначені. Це є звукоряд, в якому вистроєні цимбали. Шість тонів з лівого боку — це так звані канти (*chanterelles*), що відповідають пристрункам на кобзі, торбані. Дванадцять тонів між двома кобилками — це баси. Шість кантів лежать з лівого боку, між шпениками, де струни начеплюються, і середньою, поперечною кобилкою. Дванадцять басів (лічачи згори додола) лежать посередині цимбалів, між обома кобилками, поперечною і боковою. Розташування басових струн на цимбалах ось яке. Бунт *соль* лежить поверх меншої поперечної кобилки і спускається у вирізи бокової кобилки. Бунт *сі^b* лежить поверх бокової більшої кобилки і спускається у вирізи поперечної кобилки. Бунт *ля* лежить поверх меншої поперечної кобилки і спускається у вирізи бокової. Бунт *ля^b* лежить поверх бокової, більшої, кобилки і спускається у вирізи поперечної і т. д. навперемінки. Останній бас натягується самостійно (з двох-трьох струн) обминає обидві кобилки³². М. Лисенко перший подав точний опис східнослов'янських цимбал і, як бачимо, так детально, що говорити про якусь помилку немає жодних підстав. Тому таким вагомим є його твердження про поділ звукової сфери на шість кантів і дванадцять басів, що

³⁰ Там же.— С. 254.

³¹ Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні.— К., 1955.— С. 53.

³² Там же.— С. 52—55.

продовжує принцип поділу вібраторів на однотонні й двотонні вже в іншій площині, як і сакральне число тонів (18) продовжило таку ж кількість струн архетипу. Абсолютизація числа-символу «шість» стосується не лише кількості струн (шість десятків при дотриманні конструктивного принципу, що порушений, очевидно, через брак струн відповідного діаметру), але й сексти між «басами». Немає сумніву, що певну роль у цьому відіграло відоме шестибожжя слов'янського пантеону, яке, зокрема, знайшло своє відображення в прямокутному язичеському храмі з шістьма округлими симетричними виступами, що символізували цих богів — володарів чотирьох сторін світу, zenіту та надіру в усіх їх іпостасях. Нагадаємо, що трапецієподібна форма, за міфологічними уявленнями наших предків, характеризується тими ж символічними даними, що й прямокутник або квадрат.

У Карпатському регіоні дванадцятибунтові цимбали, стрій яких зафіксував М. Лисенко, відомі в Рахівському районі Закарпатської області, Путильському Чернівецької, Косівському Івано-Франківській. Тут же продовжують існувати і строї цимбал, що вагомо підтверджують неперервність традицій в найскладнішому конструюванні струнних інструментів. З цього погляду вкажемо на стрій, що записаний в с. Квасах (присілок Кевелів) Рахівського району Закарпатської області. Тут перший звуковий комплекс має будову другого звукового архетипу (лемківських цимбал) і складає послідовність двох квінт, яких немає в натуральному звукоряді, отже, придуманих штучно. Перший вібратор дає *мі* другої та *ля* першої октави, другий вібратор — *ре* першої октави (має назву «підбас»). Другий звуковий комплекс, третій та четвертий збудовані так само, як і цимбали Наддніпрянщини, описані М. Лисенком³³. Їх тони такі: *ре* другої та *соль* першої октави, *сі* малої; *до дієз* другої та *фа дієз* першої октави, *ля* малої; *сі* та *мі* першої, *соль* малої октави. П'ятий та шостий звукові комплекси як перший архетип І, особливо наголосимо, складають ту послідовність, що стала єдиною для чанга, дульцимера, сантира, власне принципом їх будови.

Сантир є атрибутом-символом жанру вокально-інструментальної музики буддизму «суфіана калам», створеної на засадах «раги»³⁴. Появу інструмента, назва якого означає «сто струн» (так само санскриті—«сататантра») пов'язують з бодхі Катьяяна, учнем Шакьямуні, що жив у VI ст. до н. е.³⁵ Сантир (інакше сантур) мав сто металевих струн та трапецієподібний корпус з шовковиці. Кількість струн інструмента імовірно пов'язана з кількістю крил Бріхасниці³⁶, ведійського божества молитов та жертвоприношень, божественного жерця — співця, керівника хору, володаря поетичного розміру «брихаті», навіть колісниця всесвітнього закону «рїти». Отже, маємо певні координати щодо еволюції конструкції, які доповнюють наші попередні висновки.

На місце цимбал в ієрархії інструментів, прилежність їх тому або іншому соціальному шару суспільства наших пращурів вказують і традиційні костюми гуцульського оркестру, які ще донедавна мусили вдягати музики³⁷. Скрипаль був одягнений у довгий червоний сердак, червоні гачі й онучі, постолі, зав'язані на два боки, мав широкий шкіряний пас, крилатий капелюх із чорною або білою павою, хустку і колокольця-«штирівку» (чотирьох кольорів); цимбаліст — у білий, обведений чорним смушком кожух з великими кишенями, мав чорні гачі й онучі, постолі, зав'язані на два боки, ремінь, білу сорочку з рукавами на дванадцять ниток, капелюх без хустки; басівник різнився від нього капелюхом меншого розміру, білими широкими штанями, шкіряними наручниками із зубцями, постоломи, зав'язаними на один бік. Як, бачимо, переважно білий колір одягу цимбаліста може свідчити про належність інструмента жерцям (у тричленній структурі індоєвропейського

³³ Там же.— С. 53.

³⁴ Vuchner A. Hudebni nástroje narodů.— С. 63.

³⁵ Мифы народов мира.— Т. I.— С. 181; Т. II.— С. 629.

³⁶ Там же.— Т. I.— С. 187.

³⁷ Шрамко К. I. До історії цимбалів.— С. 13—14.

(суспільства). Додамо, що жінка скрипаля носила клокілля, цимбалиста — згарди, а басівника — хустки. Слід згадати про те, яке місце займали музики на весіллі — продавньому обряді, де збереглося стільки рис індоєвропейської культури. Так, у лемків і досі «молоді» приходять під хату скрипаля і уклінно (донедавна—навколішках) запрошують освятити їх шлюб. Чи не таке ж бачимо і в бойків. І скрізь музиком — не як плату — відділяють частину обрядового хліба (має найвищу сакральність), причому часто «підшву» короваю. На гуцульському весіллі музикантам давали перепічку малу (на колач), зерно, сім хлібів (сім — число універсуму), і сала, що не входило в плату. Музик не пригощали, вони самі брали різні страви. І зовсім красномовна деталь — грали дуже поважно. З цимбалами пов'язаний записаний В. Гнатюком на Галичині переказ³⁸, у якому чітко простежуються ще тотемістичні уявлення про спільність людського й тваринного світу, мотиви перевтілення людей у собак чи вовків (вовкулацтво), що знову ж таки характерно для прадавніх індоєвропейських культів, свідчить про родоводі міфологічних Івана Песича чи Івана Сучича — воїнів-жерців, першопредків³⁹.

«Ідного разу пішов я на вечерниці. Побув я в товаристві хлопців близько одинадцятої години і замислив-ем іти вже додому, бо пізня пора, а на другий день мав-ем пильну роботу, до котрої хтів опочити. Кликав-ем товаришів своїх але ми відповіли, що не підуть додому. Почекав-ем товаришів і пішов-ем додому сам. То було далеко на другім кінці села, де я був на вечерьох. Як ем си вертав звідти, учинив-ем си на середині села. Була там хата побудована нова, Боского Николи, при котрій ще дверей і вікон не було. Дав мені си чути голос, що музика на цимбали грав у ті хаті нові недокінчені. Став я, слухаю — вже не грає. Зачав я йти тихенько на пальцях — а музика знов грає. Здавало мені ся, що то у ті хаті, а наколи-м хату минув — зараз-ем учув, що то в сутичі, в розі, у бзинах, але-м не видів хто. І пішов-ем собі далі і лишив-ем музику. Пішов далі і побачив особливого пса. Витяг кіл із плоту і вдарив ним того пса — а хорт ані заскавулів, але здоймився на ноги, став дуже великий — як дав щуса ідного, то ми ся здавало, же двадцять кроків пліт далеко, а він скочив на той пліт і пішов там, де грав. А я собі гадаю: «Ти мені грав, а я тобі відіграв»⁴⁰.

Як відомо, гра на музичних інструментах, володіння мистецтвом музики в народних переказах пов'язане із силами підземного світу, джерелом яких є міфологія часів індоєвропейської культури, де говориться, що вся мудрість, у тому числі й музика, поезія, віщування належали богам Землі. Саме є таким цікавим для нашого дослідження цей переказ, що пес (хорт), вовк пов'язані з культом божеств підземного світу, а водночас підвладні й богові війни, тобто варні воїнів, які в IV—III тисячолітті до н. е. очолили соціальну організацію індоєвропейського суспільства і певною мірою взяли на себе функції жерців (українське «віщун» означає вовк-перевертень, тобто чарівник, що має силу сам стати вовком чи когось перетворити у вовка (вовкун). Отже, обов'язки жерця щодо музики перейшли воїнам, саме весілля розглядається як «бій родів» і досі, що збереглося в обряді й у відомому «бої оркестрів» — змаганні, хто кого переграє. До того часу слід віднести й зникнення завитків на місці кріплення струн, тоді ж цимбали втрачають і свою провідну роль, спочатку фіксуючи лад культових наспівів, а згодом перетворюючись у рівноправний із скрипкою інструмент, що можна розглядати як своєрідну компенсацію функціональної — у минулому — першості (нагадаємо, що наші предки вважали основою усього ритм, саме він передував мелодії, був її своєрідним джерелом). Слід, безперечно, мати на увазі, що й скрипка-гуслі свій розвиток веде від ритмо-гармонічного — як і бас — інструмента і тільки зі зміною соціальних умов набуває іншого значення. Власне, історія музичних інструментів

³⁸ Хоткевич Г. Українські народні музичні інструменти.— С. 161.

³⁹ Мифы народов мира.— Т. II.— С. 11.

⁴⁰ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу.— С. 161—162.

чітко вказує, що початком їх є ніщо інше, як втілення в матеріал ідеї культового символу-звука.

Підтвердженням того, що цимбали сягнули рівня скрипки у своїх виконавських можливостях, є не лише сьогоденне музикування; обрядові пісні апологія Климентія «скрипників и цимбалистов»⁴¹, обрання головою музичного цеху Грицька Ілляшенка-Макущенка⁴², а найперше «старовіцькі» музичні твори⁴³, що збереглися в Карпатах, свідчать про надзвичайно високу давню культуру виконавства на цьому інструменті. Ще Клемент Квітка писав про великі інструментальні форми, що виконувалися на цимбалах. У статті «До вивчення народної інструментальної музики»⁴⁴ він описує гру селянина колишнього Сквирського повіту на Київщині, який виконував складні народні музичні твори. Нам вдалося записати награвання циклічної форми з особливим розвитком музичного матеріалу, який можна характеризувати як інтонаційне і ладоне розгортання в новій ритмічній якості, і який включає повторення, його варіації, розробку, похідний контраст, та зіставлення. В даному творі особливо цікаві елементи його побудови: тетрахорд зі збільшеною секундою, який звемо «думним», та два трихорди «тон-півтон», які зафіксовані в строї бойківських цимбал — їх комбінації на трансформації формують образ композиції, що ґрунтується на філософських, зокрема математичних, засадах давніх епох. Тут видно ті ж принципи, що й у давньогрецьких статуях, шумерських зіккуратах, індійських рагах. Вражає надзвичайна цілісність цієї розповіді про життя і смерть, творення й руйнування, а відтак нове творення. Досконалість, вишуканість техніки майстра цілком руйнує наше уявлення про народну інструментальну музичну культуру минулого як щось примітивне. Нині можемо стверджувати її надзвичайно високий розвиток, а отже, й такий же рівень усієї культури нашого народу, бо тогочасна музика ґрунтувалась обов'язково на синтезі математики, астрономії, фізики, геометрії, акустики та інших наук. «Думний тетрахорд», званий і досі подекуди «мадьярським» (Б. Барток та З. Кодаї вважають його чужим народній музиці угорців), міг бути створений ще в період оволодіння квінтою та зменшеним тризвуком (третій, четвертий, п'ятий, шостий, сьомий гармоніки натурального звукоряду)⁴⁵; він же повністю відтворений в послідовності одинадцяти, дванадцяти, чотирнадцяти і п'ятнадцяти гармонік (найдавніший духовий інструмент — телинка використовує саме цю частину натурального звукоряду). Слід підкреслити, що саме тут знаходиться і трихорд «тон-півтон» у послідовності тринадцяти, чотирнадцяти гармонік. З погляду сакральності «думного тетрахорду» цілком закономірна фіксація зменшеного тризвука в строї цимбал, що його звать «микуличинським»⁴⁶.

Враховуючи викладене, особливого значення набувають слова Філарета Колесси про єдність української культури як на заході, так і на сході: «Вище приведений аналіз кобзарських рецитацій показує, що мелодії дум відрізняються від українських народних пісень, головню своєю речитативною ритмікою і мінливою формою, яка не повторює ніякої сталої системи, бо не застигла в старих контурах, зберігаючи ознаки Імпровізації. Однак, незважаючи на такі відмінності, що зводяться до техніки і стилю, мелодії дум виявляють спільні основи, найближче споріднення і просто тісний зв'язок з українськими народними піснями, очевидно з старшою їх верствою. Будова основного звукоряду, його складання з верхньої квірти і нижньої квінти, два крайні тони квінти, як два осередки мелодії, хроматизація, збільшені й зменшені інтервали, улюблені звороти в каденції фраз, групування пісенних колін, мелізматичні прикраси, спадаючий рух мелодій, — всі ці характерні ознаки,

⁴¹ Там же. — С. 164.

⁴² Документи Богдана Хмельницького. — К., 1961. — С. 275.

⁴³ Шрамко К. І. До історії цимбалів. — С. 13.

⁴⁴ Квітка К. Избранные труды. — Т. II. — С. 275.

⁴⁵ Енциклопедический музыкальный словарь. — С. 178.

⁴⁶ Шрамко К. І. До історії цимбалів. — С. 14.

вся внутрішня організація українських народних мелодій одного типу творять спільну основу для дум і пісень. На доказ того ми могли б навести мелодії з усіх кінців української території, та не місце на це в оцій розвідці... Багато мелодій, подібних до дум, подибуємо в збірниках галицько-руських пісень. Для порівняння надаються не лише пісенні, але й інструментальні мелодії (Волод. Шухевич, Гуцульщина, т. III, стор. 83—100)... Наведені приклади показують, що між мелодіями українських народних дум і старших пісень знаходять тісний органічний зв'язок, який сягає до самих основ їх устрою»⁴⁷.

Нині можна не тільки збільшити число подібних прикладів, але й уточнити час, відколи починається та єдність, відколи формується українська культура в сфері музики. Тут нам стануть у пригоді трихорд «тон-півтон», «думний тетрахорд», відомий Індії та Греції з найдавніших часів, спільність звукоряду лемківських цимбал зі строем басів бандури та китайської піпи, а також численні факти з етнографії, мовознавства. В цьому ряду своє місце займе записаний нами у Чернівецькій області протоведійського часу гімн Правічній Матері, її величчя й чистоти, щедрості та розуму. Вірному розумінню висловленого допоможуть слова Курта Закса: «Скрізь, окрім хіба сучасної Європи, та й вона не становить повного винятку, інструмент зберігає зв'язок з тим або іншим родом, соціальним устроєм, з особливими обставинами і не може звільнитися від цієї залежності»⁴⁸.

Цимбали відомі всій Україні — на півдні й півночі, заході та сході — вони разом з іншими інструментами складають обрядову музику. Про це свідчать численні автори, серед яких Г. Боплан і М. Лисенко, Ф. Ліст і Г. Квітка-Основ'яненко, О. Рігельман, К. Войцицький та інші. З часовою соціальною диференціацією різних регіонів, особливо від середини XIX століття, починається процес перетворення цимбалів в інструмент, що здатний відтворювати музику різних культурних традицій. В зв'язку з цим збільшується кількість бунтів, змінюється подекуди стрій, навіть конструкція. Показовий щодо цього новий інструмент Йозефа Шунди, який в 1874 році сконструював цимбали особливого строю, ввівши демпферний механізм, відмовившись від поділу струн нижнього регістру. Ця модель стала зразковою для нинішніх так званих «концертних цимбалів» українських майстрів. Їх конструкції випускаються серійно Чернігівською фабрикою музичних інструментів, виробничими майстернями Мельниці-Подільської. Однак, на нашу думку, ці інструменти не можуть виключити з ужитку традиційні цимбали України, свідків і творців її тисячолітньої культури. Саме вони — і не тільки в силу своєї доступності — можуть вирішити складні проблеми розвитку самодіяльних оркестрів народних інструментів.

І. К. ШРАМКО

Фрунзенське
Кримської обл.

⁴⁷ Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. — К., 1969. — С. 64.

⁴⁸ История русской музыки. — М., 1983. — С. 67.

ЕТНОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ АНТОНА ОНИЩУКА

Життя і діяльність українського радянського етнографа, педагога і культурно-громадського діяча Антона Івановича Оніщука не вивчені й не знайшли ще належного висвітлення в радянській етнографічній літературі. Свого часу він став жертвою безпідставних сталінських репресій і тому багатогранна наукова спадщина вченого замовчувалася. В цій далеко невичерпній статті на основі архівних джерел, спогадів робимо першу спробу простежити його науковий доробок.

А. І. Онищук народився 8 червня 1883 року в Коломиї Івано-Франківської області у бідній робітничій сім'ї. Закінчивши виділову школу в Коломиї (1899 р.), він довершив навчання у Станіславській учительській семінарії (1904 р.). Тимчасово працював учителем в початкових школах на Покутті й Гуцульщині. Вищу освіту здобув заочно в Чернівецькому університеті в 1912—1916 рр., де закінчив курс народознавства у відомого історика та етнографа, дослідника Гуцульщини, професора Р. Кайндля. Щоб підвищити свої фахові знання, А. Онищук протягом 1912—1916 років перебував у Відні, Празі, Будапешті, Гамбурзі.



Антон Онищук.
Фото. 1930-і рр.

Антон Іванович поєднував працю вчителя з громадською і науковою роботою. З 1905 року на прохання Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка, зокрема секретаря етнографічної комісії В. Гнатюка, молодий учитель розпочав систематичні етнографічні дослідження на Покутті. Його завданням було перевірити і доповнити етнографічні дослідження відомого польського фольклориста та етнографа Кольберга — автора чотиритомної монографії «Покуття».

Працюючи учителем у гуцульському селі Зелениці Надвірнянського повіту, А. Онищук в 1907—1910 роках збирає матеріал про матеріальну й духовну культуру західної частини Гуцульщини¹. Він зібрав чимало цінного описового матеріалу, речей матеріальної культури, зокрема знарядь праці, пов'язаних з ткацтвом, колекцію капелюхів з Покуття, малюнки та фотографії, і передав до етнографічного відділу музею Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові². Його етнографічні збірки, зокрема вишивки, одяг з Карлова та інших сіл експонувалися на виставці домашнього промислу в Коломиї 21—30 вересня 1912 р.³

У 1909 р. етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові надрукувала першу роботу А. Онищука «Матеріали до гуцульської демонології, записані у Зелениці, Надвірнянського повіту, 1907—1908 рр.»⁴. В першій частині дослідження подано розповіді людей про всесвіт та його прояви, в третій — вірування людей про світ духів — уявлення людей про душу, мерців, чортів, лісовиків тощо. У п'ятій частині зібрані відомості про знахарів, чорнокнижників, градівників, відьом, вовкулаків та інші народні уявлення про богів.

Згодом опубліковано ще три роботи Онищука: «Народний календар, звичаї й вірування, прив'язані до поодиноких днів у році, записані у Зелениці в 1907—1910 рр.», «З народного життя гуцулів» та «Останки первісної культури у гуцулів»⁵.

До розвідки «З народного життя гуцулів» увійшли розділи: 1) Родини і хрестини, життя дитини до шостого року народження, 2) Життя

¹ Див.: Життєпис А. І. Онищука. (Рукопис зберігається в Івано-Франківському краєзнавчому музеї).

² Див.: Хроніка наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка.— Львів, 1908.— № 36.— С. 39; 1909.— № 39.— С. 49; Центральний державний історичний архів УРСР (далі — ЦДІА у Львові).— Ф. 309, оп. 1, спр. 2279, арк. 18.

³ Виставка домашнього промислу в Коломиї // Каталог.— Коломия, 1912; ЦДІА у Львові.— Ф. 309, оп. 1, спр. 84, арк. 2, 11.

⁴ Матеріали до української етнології, т. XI.— Львів, 1909.— С. 1—139.

⁵ Див.: Матеріали до української етнології, т. XV.— Львів, 1912.— С. 90—177.

на віру, 3) Рекручина в народних оповіданнях, 4) Як гуцули правуються, 5) Прощаки, 6) Баї і ворожіння Андрія Шумеляка, 7) Народні назви, 8) Анатомія людей і звірів.

Найбільше зацікавлення серед вчених викликала стаття А. Онищука «Останки первісної культури у гуцулів». В ній розповідається, як гуцули у своїх буденних справах можуть обійтися без ножа і сокири, найпростішим способом виготовляють одяг, зброю, різні знаряддя праці, за яких обставин і як розпалюють вогонь (ватру), як ловлять рибу, полюють на звірів, як рахують за допомогою реваншів (паличок).

Певне зацікавлення викликала стаття «Народна пожива у Надвірнянському повіті». У ній розповідається, які страви їдять багаті і бідні жителі села Зелениці, як їх готують і вживають⁶. Тут же А. Онищук записав багато народних пісень, переказів, зібрав численний матеріал про похоронні обряди гуцулів⁷. Згодом дві статті дослідника про похоронні звичаї й обряди в селах Зелениці й Карлові, а також записи колядок і народних повір'їв опублікував В. Гнатюк в етнографічних збірниках⁸. Але значна частина етнографічних матеріалів А. Онищука і досі неопублікована. У відділі рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР зберігаються історичні перекази, казки, розповіді, родинні пісні, коломийки, записані А. Онищуком в селах Зелениці і Зелениці в 1907—1910 роках⁹.

Уже перші праці молодого дослідника привернули до себе увагу надзвичайною докладністю і точністю опрацьованих питань. Строга методичність, суворость сумлінності при фіксації наукових фактів, намагання глибоко і вичерпно вивчити матеріал з того чи того питання — характерні риси його досліджень. Невипадково, що невдовзі А. Онищука обирають членом Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові¹⁰.

Високо оцінював праці вченого відомий український фольклорист і етнограф В. Гнатюк. Серед дослідників Гуцульщини після В. Шухевича і Р. Кайндля він називав і А. Онищука. У статті «Причинки до пізнання Гуцульщини» В. Гнатюк писав: «...На третім місці стоять праці вчителя Ант. Онищука, надруковані у двох томах «Матеріалів до української етнології» (т. XI—XV). Зібрані в них матеріали відносяться до гуцулів із Надвірнянщини, доповнюються отже дуже добре з попередніми. Особливим багатством визначаються «Матеріали до гуцульської демонології» (мат. XI), те ж саме належить сказати про «Народний календар у Зелениці»¹¹.

З 1910 р. А. Онищук працює вчителем в покутському селі Карлові (нині Прутівка Снятинського району). В 1910—1914 рр. він збирає матеріал про народне житло, одяг, харчування, різні перекази Покуття і Центральної Гуцульщини. На жаль, ці цінні матеріали зникли під час першої світової війни. Крім того, А. Онищук записував загадки, які видав у Коломиї під назвою «350 загадок молодим і старшим на забаву» (1911 р.). У передмові до цієї збірки він писав: «Улюбленою розривкою у нашого народу — се загадки. Тож певно, що не один горячо бажав собі дістати в руки збірничок, що містив би більше число загадок, але такого покищо не було... тому пускаємо у світ 350 народних загадок, хай они при веселій гутірці між рідними, у гостині, у читальні служать добрим людям для дуже пожиточної забави».

Українське педагогічне товариство у Львові видало в 1912 р. оповідання А. Онищука «Як незнайко став муравлем та що він тоді ціка-

⁶ Див.: Матеріали до української етнології, т. XVIII.— Львів, 1918.— С. 34—41; Арсенич П. Етнографическое изучение Гуцульщины народными учителями (1900—1917 гг.) // Карпатский сборн.— М., 1976.— С. 144.

⁷ Львівська наукова бібліотека АН УРСР (Далі — ЛНБ), відділ рукописів, фонд В. Гнатюка, спр. 417.

⁸ Див.: Етнографічний збірник.— Львів, 1912, т. 31—32.— С. 231—252, 315—338.

⁹ Відділ рукописів Інституту мистецтва, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (далі — ІМФЕ), від. рукописів, ф. 29—3, спр. 195, 391, 406.

¹⁰ Див.: Архів АН УРСР. Життя Онищука, 1921 р.

¹¹ Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка (далі — НТШ).— Львів, 1917, т. 123—124.— С. 16.

ного бачив». У ньому автор переконує читачів у необхідності навчання і значенні науки в практичному житті¹².

Крім педагогічної і наукової діяльності, А. Онищук разом з В. Стефаником і вчителем В. Равлюком брав активну участь у культурно-громадській роботі. Він виступав у селах з лекціями, організував роботу читалень і гуртків художньої самодіяльності, заснував у Карлові сільський духовий оркестр, з яким виступав під час святкування 100-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка та на відкритті пам'ятника Кобзареві в Косові 19 липня 1914 р.¹³.

За друкування гострих матеріалів у періодичній пресі та активну участь у роботі прогресивних культурно-громадських організацій його швидко переслідували австро-польські власті. Декілька разів вченого звільняли з роботи, а в 1907 р. і заарештували¹⁴.

Згодом етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка в складі І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси та інших відомих діячів на своєму засіданні в квітні 1914 року рекомендувала етнографічні дослідження А. Онищука до друку в «Матеріалах до української етнології» (т. XVII—XVIII). Крім того, йому було виділено 150 корон для експедиції на Гуцульщину, мета якої — зібрати матеріали про народне будівництво.

В листі до В. Гнатюка 12 червня 1914 р. він писав, що в експедицію виїде 15 липня разом з Гнатом Колцуняком, який збиратиме матеріали до народної орнаментики. «Тому, що я і Колцуняк музикальні, добре було б мати з собою фонограф і при його допомозі зібрати народні мелодії, до пісень і танців...»¹⁵. На жаль, війна перешкодила планам.

На початку першої світової війни А. Онищук був мобілізований в австрійську армію як санітар. Навіть у такий тяжкий час він знаходив можливість вивчати матеріальну і духовну культуру в тих селах, де йому доводилося бувати, допомагав матеріально своєму вчителю В. Гнатюку, який йому вислав у військову частину потрібну етнографічну літературу. В листах до В. Гнатюка А. Онищук повідомляв, що записує поенні пісні, весільні звичаї, відомості про народне будівництво, народну медицину, опрацьовує фольклорні теми «Олень і вода у звичаях і віруваннях, сліди давніх жертв з людей і звірят, останки первісного права, жінка в життю українського народу, народні танці, постригання волосся у народних звичаях і віруваннях»¹⁶. В одному з листів він повідомляв, що від «одного музиканта записав словар та кілька зразків «Музикантської мови»... Не перший раз чую, що музики мають свою мову, якою порозуміваються, щоб їх ніхто не розумів. Варто буде звертати увагу чи і другі «фахи» не мають чого подібного...»¹⁷.

А. Онищук за допомогою В. Гнатюка та В. Стефаніка як посла до австрійського парламенту намагався звільнитись од військової служби, одержати посаду вчителя в школі або інструктора філії «Сільського господаря», щоб мати можливість більше займатися етнографією рідного краю¹⁸. В 1918 р. у зв'язку з погіршенням здоров'я, йому нарешті дають відпустку, і він повертається на Снятинщину, де згодом бере активну участь в організації мас на боротьбу з австрійцями, а потім і польськими окупантами. Через рік, коли Західну Україну окупували румуни і польські буржуазні війська, він переїздить на Надніпрянську Україну, працює в Кам'янці-Подільському і Вінниці. Разом з тим А. Онищук брав участь у підпільній роботі місцевої робітничої організації проти білих. З приходом Радянської влади включається в роботу у народіві та в музеї.

¹² ЦДА у Львові.— Ф. 309, оп. 1, спр. 2348, арк. 28.

¹³ ЦДА у Львові.— Ф. 348, оп. 1, спр. 1791, 32—37; ф. 309, оп. 1, спр. 2348, арк. 28; Спогади про А. Онищука, М. Берлада, М. Горбового, В. Косташука, П. Кузика (Матеріали зберігаються в Івано-Франківському краєзнавчому музеї).

¹⁴ Див.: Громадський Голос (Львів).— 1908.— 24 берез.

¹⁵ ЛНБ, відділ рукописів, фонд В. Гнатюка, папка 19, спр. 417, № 8.

¹⁶ ЛНБ, відділ рукописів, фонд Гнатюка, папка 19, спр. 417, № 10.

¹⁷ Там же, № 16.

¹⁸ Там же, № 24.

З квітня 1920 року А. Онищук оселяється в Києві. Тут він працював у видавничому відділі XII армії, потім у Всеукраїнському історичному музеї завідував відділом рукописів та стародруків і бібліотекою. Як старший науковий працівник музею, він вивчав стародруки, комплектував книги тощо; з 1921 по 1927 рік А. Онищук працював по сумісництву в Українській Академії Наук консерватором музею антропології і етнології, а з травня 1922 р. — завідувачем відділом етнографії імені Ф. Вовка. Протягом 1921—1922 років він, за дорученням УАН, виїжджає в с. Старосілля Остерського повіту на Чернігівщині, де засновує першу спеціальну науково-дослідну станцію і проводить стаціонарні етнографічні дослідження. Детально вивчає народне будівництво, одяг, заняття селян, пов'язані з хліборобством, рибальством, народним побутом, збирає для музею експонати.

Про його невтомну працю свого часу газета «Пролетарська правда» писала: «В часи найбільшого занепаду культурного життя бере він на себе ініціативу творення першого на Україні музею народознавства і сам дає гідний подиву приклад самовідданої тяжкої праці, відкинувши піклування про своє власне життя. Інтереси науки поставив вище всіх. Цілу зиму перебував він в глухому, снігами занесеному селі, щоб там проробити перше монографічне дослідження українського села і звітні привіз цінні колекції»¹⁹.

На основі зібраних вченим експонатів у Старосіллі, 23 грудня 1922 р. в Києві було відкрито музей з такими відділами: народна побутова техніка, харчування, ловецтво, рибальство, хліборобство, скотарство, народна архітектура, одяг, комунікація і транспорт, громадське життя, порівняльне народознавство і відділ стаціонарного дослідження села. Цей останній відділ має виключне наукове значення²⁰. За час роботи в музеї А. Онищук при допомозі краєзнавців придбав понад десять тисяч експонатів. Музей, хоч і не мав відповідного приміщення, здобув популярність не тільки в СРСР, але і в усій Європі.

Нові методи дослідження побуту села та експозицію музею високо оцінювали академіки М. Мурко з Праги, Д. Балагій, М. Біляшівський, А. Кришський, професори М. Макаренко, С. Рудницький, Ф. Колесса, Д. Золотарьов, М. Яворський, С. Штернберг, французький вчений А. Мортель та інші.

Головна наука СРСР зацікавилася новим методом стаціонарного дослідження побуту одного села. До Києва прибув керівник кабінету краєзнавства Косова професор М. Феноменов, щоб перейняти досвід роботи згаданої установи. У книзі відгуків він писав, що «цей досвід заслуговує якнайширшої пропаганди, а отже етнографам Союзу треба не лише визнати, що тут у Києві зроблено дуже оригінальну спробу монографічної роботи, але подбати, щоб подібні етнологічні станції заснувати в інших місцях Союзу»²¹.

Журнал «Життя і революція» писав: «Це єдиний музей на Україні та може і у цілому СРСР, що виробив свій особливий метод досліду матеріальної культури села». Далі мовиться, що інші музеї не дають такого повного уявлення про життя села, бо показують лише один його бік — «святковий». «Онищук пішов іншим шляхом. Він зібрав усе, що стосується матеріальної культури селянина, все, що характеризує його побут і оточення. Такий метод дає змогу досліджувати життя селянина з дитячих років протягом цілого життя, дає повну картину його техніки й культури. Це дає можливість наочно побачити, як селянин пристосовує своє життя до природних умов, до місцевості, серед якої живе. Визбиравши геть все з одного села, музей поширює свою працю і на сусідні села...»²².

¹⁹ Пролетарська правда, 1927, 27 січня.

²⁰ Заглада Н. Відділ монографічного дослідження села (село Старосілля).— К., 1930.— С. 1; ІМФЕ, відділ рукописів, ф. 43—11, № 443, арк. 4—7.

²¹ Пролетарська правда (Київ).— 1929.— 14 серп.

²² Мих. М.-ко. Київський Етнографічний музей // Життя й революція.— 1925.— № 8.— С. 75.

Згодом, взявши за основу досвід А. Онищука, почали організувати стаціонарні дослідження і в інших місцевостях України. Так, в с. Пекарях на Київщині в 1923 р. працювали Н. Б. Заглада, в с. Жукині на Чернігівщині — Л. С. Шульгіна²³.

За ініціативою А. Онищука в 1925 р. відділ етнології Музею антропології та етнології ім. Ф. Вовка розіслав до музеїв УРСР лист з пропозицією заснувати подібні осередки в одному з сіл на території наукової діяльності даного музею. Так, Коростенський краєзнавчий музей організував таку станцію в с. Озерянах на Поліссі. Нею також керував А. Онищук. Тут він досліджував пережитки в архітектурі та техніці. Зібрані матеріали увійшли до його монографії «Історія життя на Україні».

Результати своїх етнографічних досліджень А. Онищук частково опублікував у статтях «Виріб човна в с. Старосілля Остерського повіту на Чернігівщині»²⁴, «Природні форми дерева в матеріальній культурі» (рукопис), «Рибальство: матеріали до монографії с. Старосілля» (рукопис) та ін. Більшість рукописних статей були використані його учнями та колегами при підготовці монографії про село Старосілля²⁵. Він також допомагав у науковій роботі Н. Загладі, яка у вступі до своєї праці «Побут селянської дитини» висловлювала вченому подяку²⁶.

А. Онищук брав активну участь і в роботі багатьох громадських організацій та наукових товариств. За його ініціативою в квітні 1920 р. на загальних зборах у Києві було відновлено етнографічну секцію при Українському Товаристві, де дослідник працював на посаді експерта з етнографії і археології. Як секретар секції, він регулярно скликав засідання, виступав з доповідями: «Класифікація фольклорного матеріалу», «Народне будівництво (Очерк і програми збирання матеріалів)», проводив заняття на курсах підготовки збирачів етнографічних матеріалів у галузі матеріальної і духовної культури.

Вченому належить також проєкт організації етнографічних музеїв. Як член організаційної комісії, займався він і підготовкою Всеукраїнського етнографічного з'їзду, що відбувся в червні 1921 р. в Києві. Він брав активну участь у роботі Комісії краєзнавства при ВУАН. В 1924 р. прочитав на курсах ряд лекцій з української етнографії. Разом з Н. Загладою займався вивченням народної різдвяної драми. За його ініціативою аматори з Дарниці, Слобідки влаштували в залі ВУАН 24 лютого 1924 р. виставу зразків народної різдвяної драми. Крім того, за його допомогою був створений ляльковий вертеп, він брав участь у збиранні матеріалів до кінофільму Т. Шевченка, за що Всеукраїнське фотокіноуправління 5 травня 1925 р. висловило йому подяку.

В 1925 р. за ініціативою співробітників АН УРСР, зокрема й А. Онищука, організовано Етнографічне товариство, яке пізніше об'єднало місцеві етнографічні гуртки і перетворилося у Всеукраїнське етнографічне товариство. Воно надрукувало «Записки», два номери «Бюлетня» (1927 р.) і сім номерів журналу «Побут» (1928—1930 роки). Як секретар Ради Етнографічного товариства він був співредактором цих видань. Товариство з ініціативи А. Онищука організувало курс методики етнографії, дослідні етнографічні станції в с. Українці та Озерянах.

А. Онищук був довгий час вченим секретарем Етнографічної комісії. При його безпосередній участі вийшло чимало наукових видань, зокрема, «Етнографічний вісник» (кн. 1—10), Бюлетень № 1—16. Крім того, кабінет антропології і етнології ім. Ф. Вовка з ініціативи А. Онищука видавав «Матеріали до етнології» (т. 1—3, 1929—1931 рр.) та «Бюлетень» (I вип.). Майже в усіх цих виданнях вчений брав активну участь як редактор або кореспондент. У «Бюлетені етнографічного то-

²³ ІМФЕ, відділ рукописів, ф. 43—1, спр. 109.

²⁴ Збірник праць присвячений пам'яті Володимира Гнатюка.— Львів, 1919.— С. 7—24.

²⁵ Заглада Н. Відділ монографічного дослідження села (село Старосілля).— Київ, 1930.

²⁶ Заглада Н. Побут селянської дитини.— К., 1929.

вариства» надрукував статтю «Досягнення в царині етнографії після Жовтневої революції», а в журналі «Побут» — «Розвідки над народним побутом», «Уваги в справі систематичних дослідів над матеріальною культурою нашого села», в Записках Всеукраїнського Етнографічного товариства — «Методи дослідження народного побуту». Вчений брав участь і в складанні та редагуванні етнографічних програм, анкет. Зокрема, він розробив програми для дослідження давнього дерев'яного будівництва, житла, народного лікування, писанок, одягу тощо. А. Онищук написав передмову до складеної Л. Шульгіною програми про пасічництво та багато іншого.

Він підтримував тісні зв'язки з багатьма вченими і краєзнавцями, листувався з В. Гнатюком, запрошував його переїхати на роботу до Києва. На засіданні наукової комісії Етнографічного товариства в 1927 р. зробив доповідь «Життя та праця В. Гнатюка», «Іван Франко як дослідник народного побуту», виступав з оглядами етнографічної закордонної літератури.

В 1927—1933 роках А. Онищук обіймав посаду доцента в Київському художньому інституті, викладав на музейному відділі етнографію, історію та техніку музейної справи. З 1935 р. працює старшим науковим працівником, завідувачим відділом обліку та консервації музейних фондів у музеї українського народного мистецтва. Разом з тим А. Онищук брав активну участь у вихованні кадрів музейних працівників, виступав з етнографічними та краєзнавчо-методичними лекціями перед науковцями, студентами та широкою громадськістю.

На жаль, на Україні вже згущалися хмари сталінсько-кагановицьких репресій. Майже всіх науковців у царині народознавства було репресовано. Не минула ця трагічна доля і А. І. Онищука.

Нині, коли ми повертаємо нашій національній культурі чесні імена, мусимо зробити все залежне від нас, щоб ім'я А. І. Онищука зайняло належне місце в когорті кращих науковців. На часі видання творів дослідника, який багато зробив для українського народознавства.

П. І. АРСЕНИЧ

Івано-Франківськ

МІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ТОПОНІМІЧНИХ ЛЕГЕНДАХ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ

Дивовижне багатство усної народної творчості бойків, гуцулів і лемків — основних етнографічних груп українського населення в Карпатах — справді невичерпне. У цьому знову й знову переконається кожен, хто намагається докладно пізнати фольклор певного регіону. Здається, що тут і земля говорить захоплюючими легендами і переказами. Навіть невеликі її ділянки — луки і ниви, полонини і гірські схили, річки і струмки, озера і ставки, ліси і пасовиська — усі мають свої поетичні, глибинно мудрі й змістовні наймення, що таять у собі не лише історію. Їх фольклорно-художня інтерпретація полонить людину вже при першому знайомстві.

Однак цей неоціненний скарб досі залишається невивченим. Публікувалися хіба тексти ономастологічних легенд і переказів із короткими коментарями до них. А тимчасом ще І. Франко та В. Гнатюк у своєму питальнику для збирання зразків топонімічного оповідного фольклору наголошували, що тут знайдуться і сліди історичних переказів, і результати народних вірувань, етимології та міфології¹.

Сучасна фольклористика практикує розгляд такого матеріалу за сюжетами або за мотивами. Кілька слів про них. Сюжети — це склад-

¹ [Франко І., Гнатюк В.]. Квєстїонар для записування місцевих переказів // Хронїка Наукового товариства іменї Шевченка.— Львів, 1907.— Ч. 32.— С. 16.

ні структурні утворення, які ще О. Веселовський визначив як комплекс мотивів. «Звідси, — зауважує з цього приводу В. Я. Пропп, — для нас впливає необхідність вивчати не стільки за сюжетами, скільки передусім за мотивами»².

Однак під час дослідження легенд і переказів за мотивами постають значні перепони. Труднощі полягають найперше у розкритті морфології народного твору, самій методиці виявлення структурних елементів. У статті ми розглянемо відповідні твори за домінуючими, сюжетоутворюючими компонентами, насамперед міфологічними. Зробимо також спробу проаналізувати названі мотиви у топонімічних легендах ареалу в контексті фольклорної прози сусідніх етнографічних груп українського та інших народів, простежимо також їх генезис.

Спеціальних праць, присвячених розглядові міфологічних мотивів у топонімічних легендах в українській фольклористиці немає, хоча ця проблема принагідно уже порушувалась у науковій літературі. Питання пов'язаності сюжету про напівдемонічного Шолудивого Буняка з варіантськими пам'ятками фортечного будівництва і окремими населеними пунктами торкався Іван Вагилевич у своїх працях «Берда в Урич»³ та «Шолудивий Буняк»⁴. У фольклористичному аспекті розглядав цей персонаж М. Драгоманов у дослідженні «Шолудивий Буняк в українських народних сказаннях»⁵. Деяких моментів (образи велетнів, мотиви скам'яніння та ін.) торкнувся О. І. Дей у вступі до збірника «Легенди та перекази»⁶. Цікавий фактичний матеріал увів до статті «Топографічні назви Карпатського регіону в народних легендах та переказах» Я. Г. Кушнірюк⁷.

Найдавніший пласт складають оповіді про створення світу, що відомі майже у всіх народів. Сюжет про суперечку двох божественних осіб, одна з яких посилає іншу добути з дна моря матеріалу для створення суші, є спільним. Легенди мають і свої особливості, зокрема, на них впливає сама географія. М. Драгоманов слідом за О. Веселовським закріпив, що, за уявою мешканців багатьох американських океанічних країн, бог витягає з води готові острови⁸. Численні легенди повідомляють про виникнення гір. Так, у словаків є оповідь, що бог ніс землю у шматку тканини та й сів її, а диявол прoder полотно, через що висипалися нерівні Татри⁹.

Легенди українців Карпат мають теж низку спільних моментів, передусім тих, що йдуть від біблійної космогонії. З богом-творцем пов'язується виникнення рівнин, долин, а з чортом — гір, каміння. Однак вони відрізняються від зазначених вище тим, що земля, яку приховав собі нечистий у паші, росте і той «наплюває» гори. Легенди значною мірою локалізуються, наповнюються місцевими реаліями. Суперечка бога з чортом ніби відбувається в тому місці, звідки походить народний твір¹⁰. У нових записах простежується більша прив'язаність аналізованих сюжетів до Карпатського регіону. Легенда «Як постали гори Марамороша»¹¹ в розкритті теми і образів наближена до біблійної

² Пропп В. Я. Морфология сказки. 2-е изд.— М., 1969.— С. 18.

³ Wagilewicz I. Berda w Uryczu // B-ka nauk. zakł. im. Ossolińskich.— Lwów, 1843.— Т. VI.— С. 151—168.

⁴ Wagilewicz I. Szeludywy Buniak: Z podań ludu // B-ka nauk. zakł. im. Ossolińskich.— Lwów, 1844.— Т. XI.— С. 181—195.

⁵ Кузьмичевский П. (Драгоманов М.). Шолудивый Буняк в украинских народных сказаниях // Киевская старина.— 1887.— Т. XVIII.— С. 676—713; Т. XIX.— С. 233—276.

⁶ Дей О. І. Легенди та перекази // Легенди та перекази.— К., 1985.— С. 7—36.

⁷ Кушнірюк Я. Г. Топографічні назви Карпатського регіону в народних легендах та переказах // Нар. творчість та етнографія.— 1973.— № 5.— С. 57—66.

⁸ Драгоманов М. П. Замітки про слов'янські релігійні та й етичні легенди // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність / Зладив М. Павлик.— Львів, 1907.— Т. IV.— С. 294.

⁹ Там же.— С. 359.

¹⁰ Галицько-руські народні легенди (Зібрав Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник.— Т. XII.— Львів, 1902.— С. 18.

¹¹ Легенди Карпат / Упор., ред. та підгот. текстів Г. Г. Ігнатювча. Післяслово П. В. Лінтура.— Ужгород, 1968.— С. 194—195.

версії. Однак тут тлумачиться походження окремого гірського масиву. Суттєво відрізняється від попередніх запис В. Фединишинця «Відки Карпати постали»¹². У ньому відсутній образ бога, трансформована й тема: змагання чоловіка з чортом. Образ останнього нагадує скоріше казкового персонажа, ніж легендарного. Вся версія цієї легенди, на нашу думку, має характер літературної обробки.

Легенди, пов'язані з виникненням гір, є синтезом космогонічних міфів із старозавітними і новозавітними оповідями. Те, що запозичується з біблійної історії, «підпорядковується довольності народної фантазії, видозмінюється відповідно до її вимог і навіть зв'язується з тими переказами і повір'ями, які уціліли від доісторичної епохи»¹³.

Значною популярністю в багатьох народів світу користуються легенди про велетнів, які нібито колись населяли землю. Вони поширені також і в українському фольклорі. Східнослов'янські легенди цього циклу були вже предметом вивчення¹⁴. Семантику велетня в російській народній прозі добре простежила Н. А. Кринична¹⁵. Наше завдання — показати функціональний зв'язок образу з виникненням певних елементів рельєфу Карпат, найменуванням деяких географічних об'єктів.

Про поширення фольклорних творів про велетнів свідчать місцеві назви. Наприклад, урочище Велитовець біля села Крушельниці Сколівського району Львівської області¹⁶. Міфічні герої змальовуються також засновниками населених пунктів. Виникнення села Ликицари (Перечинський р-н Закарп. обл.) народна традиція пов'язує з великим царем. При описі зовнішності велетня в легенді використовується метонімічний прийом: зображення частини замість цілого. На незвичайний зріст вказує розмір знайденого чобота: «У еден чобіт його ставалася єна мірка жита, хоть якого зерна»¹⁷. Заснування села Велятина (Хустський р-н Закарп. обл.) пов'язується з богатирем-велетнем Пинтею¹⁸. Багато географічних назв і присвячених їм легенд про велетнів спостерігається на всій території України, Росії, особливо Білорусії¹⁹. Це пояснюється спільністю міфологічної свідомості у різних етносів, пізнішою міграцією населення.

Аналогічні мотиви варіюються і в карпатських сюжетах. Велетень біля с. Верхнього Синьовидного (Сколівський р-н Львівської обл.) перепинив шлях річці Опір, насунувши землі і каміння. Утворилося водоймище, яке дістало назву Сині Води і згодом подарувало її селу, що виникло біля нього²⁰. «Слідом» такого могутнього персонажа є й високогірне озеро Синевир біля с. Синевирської Поляни Міжгірського району на Закарпатті²¹.

Сучасний записувач карпатського фольклору В. Піпаш-Косівський зафіксував легенду про те, що Карпати виникли внаслідок боротьби велетня Силуна і бідного хлопця Карпа. Від імені останнього ніби-то й пішла назва гір²². Одначе ні в архівосховищах, ні під час численних польових обстежень у Карпатах ми не стикалися з побутуванням подіб-

¹² Відділ рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.— Ф. 14—3, од. зб. 945, арк. 2 (Далі ВР ІМФЕ).

¹³ Афанасьев А. И. Народные русские легенды.— М., 1914.— С. 14.

¹⁴ Плужникова С. Н. Образ осилков в белорусских преданиях и сказках // Сов. этнография.— 1960.— № 4.— С. 80—89; Барак Л. Г. «Асілки» белорусских сказок и преданий: К вопросу о формировании восточно-славянского эпоса // Русский фольклор.— Т. 8: Народная поэзия славян.— М.-Л., 1963.— С. 29—40.

¹⁵ Криничная Н. А. Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры.— Л., 1987.— С. 118—153.

¹⁶ Устиянович К. Н. Путь на Бескід: Святославіе і традиція о Святославі // Три цікаві загадки.— Чернівці, 1902.— С. 57—58.

¹⁷ Записав Сокіл В. В. 1987 р. в с. Туричках Перечинського р-ну Закарпатської обл. від Бемак Ганни Михайлівни, 1944 р. нар.

¹⁸ Ходили опришки: Збірник / Передмова, упорядкування, примітки та словник І. М. Сенька.— Ужгород, 1983.— С. 126.

¹⁹ Плужникова С. Н. Образ осилков в белорусских преданиях и сказках.— С. 80.

²⁰ Записав Г. В. Дем'ян 1973 р. в с. Тухлі Сколівського району Львівської обл. від Савчина М. Ф., 1912 р. н. // ВР ІМФЕ.— Ф. 14—3, од. зб. 1034, арк. 14—15.

²¹ Легенди нашого краю.— Ужгород, 1972.— С. 38—44.

²² Там же.— С. 3—5.

ного сюжету. У фольклорній традиції краю невідомі образи Силуна і Карпа. Це наштотує на думку, що наведений сюжет є скоріше авторською творчістю новішого часу.

У селі Головах Верховинського району Івано-Франківської області зафіксовано легенду, яка прикладається до ороніма Грунь Дівок²³. У творі основна увага звертається на гігантські розміри дівчини. Зріст героїні розкривається у зіставленні з горою, яка мала б бути її тотемним предком, на що вказує зовнішня схожість між ними. Спосіб визначити величину героїв у порівнянні з природними об'єктами характерний для давньої фольклорної традиції. В легендах українського Поділля і Білорусії велетні зіставляються з лісом²⁴.

У карпатській легенді дівчина-велетень асоціюється з горами. Радянський вчений М. Стеблін-Камінський, простеживши едичні міфи, підзначив, що велетні «живуть у горах і пустинях, а самі вони напівлюди, напівгори»²⁵. Здебільшого вони закінчують своє життя відходом у смлю, гору тощо. В аналізованій легенді відсутній мотив перетворення міфічного персонажа в гору, проте момент смерті деякою мірою пов'язаний з метаморфозою.

Велетень виступає не тільки в народних творах, що прикладаються до ландшафтних об'єктів, але й прив'язуються до пам'яток історії та культури. У записаній І. Вагилевичем у 30-х роках ХІХ ст. легенді про виникнення Урицьких скель у Сколівських Бескидах та укріплень на них, говориться, що велетні обрали собі цю гору за місце для проживання і вирішили вночі зробити в ній помешкання. Та почувся голос півня і велетень скам'янів²⁶. У сюжеті цієї легенди простежується кілька мотивів. По-перше, тут відтворений найдавніший момент зв'язку велетнів з горами. По-друге, міфічний персонаж виконує функцію «культурного героя»²⁷. Зв'язок його з каменями, кам'яними спорудами дала підставу Н. А. Криничній віднести велетів цього циклу народних творів до більш раннього ступеня розвитку «культурного героя». По-третє, в легенді наявний мотив з міфічним образом півня. По-четверте, тут йдеться про перетворення живого в неживе, велетня в скелю, що пов'язується з світоглядом тієї далекої епохи, коли людина одухотворювала природу.

Широке побутування в Українських Карпатах сюжету про скам'яніння велетня спричинилося до зацікавлення ним письменників. Саме народні легенди нав'яли І. Франкові образ у вірші «Бубнище» (1881), де могутній силует скелі асоціюється з велетом:

Чи привид се п'ятьми нічної,
Що з сонцем боротись забав?
Чи велет предвічний завзятий
Тут, ставши скалою, застряг²⁸.

Подібним прикладом може служити також образ Сторожа з його історичної повісті «Захар Беркут». У топонімічних легендах українців інших регіонів збереглися мотиви перетворення не тільки міфічних, а й реальних осіб у камені. П. Чубинський зафіксував на Поділлі повір'я, за яким «колись були такі люди, що могли перетворювати інших людей у скали, камені та ін., але тепер такі люди вже не існують і про них залишились лише перекази»²⁹.

²³ Записав В. В. Сокіл 1988 р. в с. Голови Верховинського району Івано-Франківської області від Бойчука В. Д., 1906 р. н.

²⁴ Малорусские народные предания и рассказы / Свод Михаила Драгоманова.— К., 1876.— С. 383; Сержпутоускі А. Прымкі і забавы беларусаў-паяльцоў // Беларуская этнаграфія у досьледах і матэрыялах.— Мінск, 1930.— Кн. VII.— С. 24.

²⁵ Стеблін-Камінський М. И. Миф.— Л., 1976.— С. 67.

²⁶ Wagilewicz I. Berda w Urzyczu.— S. 162.

²⁷ Криничная Н. А. Персонажи преданий: Становление и эволюция образа.— Л., 1988.— С. 127.

²⁸ Франко І. Збір. творів у 50 томах.— К., 1976.— Т. 2.— С. 315.

²⁹ Чубинський П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край.— СПб., 1872.— Т. 1.— С. 222.

Значна частина легенд Карпатського регіону будується на вірі в магічну, чудодійну силу слова. Помітний у цьому плані сюжет про закліту (скам'янілу) багачку. В с. Усть-Путилі на Чернівеччині є скеля, яка формою нагадує жінку. Була колись у селі зла і дуже скупа багачка. Одного разу прийшла до неї бідна вдова з дитинкою на руках і попросила хліба. Багачка не тільки нічого не дала їй, а прогнала та ще й каменем кинула в неї. «Бодай ти сама тим каменем стала!» — промовила бідна жінка. І та перетворилася на скелю³⁰.

Спільним моментом для всіх варіантів є давній мотив сили прокляття, вимовленого в певний час. На Підгір'ї і в Карпатах існувало повір'я, яке І. Франко назвав «фатальною годиною». «Є така година в році, що якщо другому заклісти, то се йому зараз сповниться. Звичайно, люди не знають тої години, але бувають такі, що знають»³¹.

Аналогічні перетворення відображені не тільки у прозовому фольклорі, а й у пісенному. В 1979 році автором було записано в селі Новий Кропивник на Львівщині баладу «Ой мала вдова дрібні діти», в якій чоловік закляв свою безсердечну дружину:

Бодай ти ся, жоно, стала озеречком,
А в тім озеречку синім камінечком!
Як він то вимовив, її ся так стало³².

Мотив скам'яніння в баладі несе чисто художнє навантаження, загострює драматизм людських взаємин. «Пісенне перетворення, — слушно зауважує В. І. Єрьоміна, — відбувається, звичайно, не в дійсності, а в уяві»³³. Перетворення в легендах іншого характеру: воно дістає матеріальний вираз і пояснює виникнення пам'ятки природи.

Легенди про скам'янілу багачку досить давно привернули увагу письменників. У 1869 році відомий буковинський поет і композитор Сидір Воробкевич написав романтичну поему «Скаменіла багачка», в основу якої поклав розглянутий народний сюжет.

З багачкою у фольклорі пов'язується також найменування недалекої річки та хутора Бісків. Місцева легенда пояснює назву тим, що тут на скелі вночі, коли сходить повний місяць, грав на скрипці біс³⁴. Цікавий її переспів зробив Ю. Федькович у своєму вірші «Бісків»:

Ох ненечко... Чорний скрипник
На Біскові д'горі!..
Ти ж не видиш?.. Місяць світить,
Аж ся розсипає,
А та скеля та бісківська
У хмарах гуляє!..

Типологічно близький до цього мотив скам'яніння Дзвінки, що прив'язується до Бубнищанських скель біля с. Поляниці Долинського району Івано-Франківської області. За повір'ям, це сталося в ту мить, коли смертельно поранений О. Довбуш прощався з життям у Космачі на Гуцульщині. Так її покарала природа за зраду ватажка опришків. Інший народний твір інформує про перетворення татар у камені за те, що вбили дівчину Славку біля теперішнього села Ялинкуватого на Сколівщині³⁵.

До найдавнішого пласта усної народної прози належать гідронімічні легенди-персоніфікації, яких у Карпатах виявлено небагато. На-

³⁰ Легенди Карпат.— С. 193—194; Народ про Кобилицю: Збірник фольклорних творів / Упорядкування, вступна стаття і примітки В. І. Тищенко.— К., 1968.— С. 134.

³¹ Франко І. Людові вірування на Підгір'ю // Етнографічний збірник. — Том. 5. — Львів, 1898.— С. 217.

³² Балади: Родинно-побутові стосуки / Упор. О. І. Дей, Ю. А. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії).— К., 1988.— С. 284.

³³ Еремьина В. И. Миф и народная песня (К вопросу об исторических основах песенных превращений).— Мир — фольклор — литература / Редкол. В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.— 1978.— С. 14.

³⁴ Карпенко Ю. О. Топоніміка гірських районів Чернівецької області: Конспект лекцій.— Чернівці, 1964.— С. 15.

³⁵ Легенди та перекази.— С. 131—132.



О. І. Зінчук.
Вечорниці. Папір, темпера. Седнів. 1988.
Фоторепродукція О. П. Кузьменка.



І. В. Приходько. Коню мій, коню. Папір, темпера. Седнів. 1988.
Фоторепродукція О. П. Кузьменка.



*П. І. Дубей.
На свято у гості.
Глина, розпис, полива. Седнів, 1988.
Фото О. П. Кузьменка.*



*П. І. Дубей.
На полонині.
Глина, розпис, полива. Седнів, 1988.
Фото О. П. Кузьменка.*

прикінці XIX ст. польський дослідник Ф. Папее подав у своїй праці «Сколе і Тухольщина» оповідь про річки Стрий і Опір, в образах яких уособлюються два брати: старший — спокійний, розважливий, молодший — буйний, невгамовний³⁶. Аналогічний сюжет записав також сучасний фольклорист Г. В. Дем'ян³⁷. З гідронімом Дністер в'яжеться легенда про старого діда, що живе глибоко під землею³⁸. Він дещо нагадує грецького бога морів Посейдона.

Річки у народних творах мисляться як живі істоти, здатні думати, говорити людською мовою. У російському фольклорі побутує легенда про суперечку Волги і Яузи, котра з них старша. Сюжет зафіксував ще в минулому столітті О. М. Афанасьєв³⁹. Поетичні риси подібності з цими творами має білоруська легенда про брата Немана і сестру Лашу, в якій дається пояснення, чому остання пливе повільно, а перший летить і летить⁴⁰.

Зв'язки з міфологічними уявленнями збереглися і в топоніміці Карпат. На південній стороні гір знаходиться ліс, який зветься Перуновою хашею. В околиці вірять: назва походить від того, що «Перун ударив в дерево»⁴¹. Зброєю язичеського бога були камені, стріли, топір. Останній досить часто виступав в карпатському фольклорі. Відомо, що велетні передавали сокиру з гори на гору. Цей образ фігурує і в оприківському циклі. Дослідник народної творчості Карпат Р. Ф. Кирчів має рацію, припускаючи, що традиційний топірець у руках гуцула є чимось більшим, ніж звичайне знаряддя, зброя чи доповнення до одягу⁴². Кам'яна сокира у житті давніх людей була предметом поклоніння і вважалася символом бога Перуна. Вона виконувала і функцію оберега. Так, наприклад, у с. Коритному Вижницького району Чернівецької області під час археологічних розкопок було знайдено невелику сокиру з отвором для шнурка, на якому її носили.

Топоніми з іменем язичеського бога грому і блискавки зустрічаються не тільки в Українських Карпатах. На лівому березі Дніпра оповідають про острів Перуна, де, за легендою, він поселився. Із загальнослов'янським громовержцем у болгарській фольклорній традиції пов'язують найменування гори Пірни — місця уявного його проживання з дружиною.

У багатьох народів світу побутують міфологічні оповіді про перетворення людини у вовка. В українській фольклористиці образ вовкуна частково розглядав В. Давидюк, але топонімічних легенд він не торкався. В селі Чорній Тисі Рахівського району Закарпатської області схил гори називається Вовкуни. До цього місця прив'язується оповідь про вбивство брата вовкуна. Збереглося це і в антропоніміці. Не так уже й рідко, наприклад, зустрічається прізвище Вовкун, Вовкунович.

Розглянуті матеріали є лише спробою узагальнюючої характеристики названих мотивів у топонімічних легендах Українських Карпат. Вони аж ніяк не претендують на вичерпність як самого фактажу, так і на всебічність його аналізу. Проте й порушені в статті відомості переконливо свідчать про наявність істотної міфологічної течії в ономастичній ареалу і частково в суспільній свідомості його мешканців.

В. В. СОКІЛ

Львів

³⁶ *Rapcs F. Skole i Tucholszczyzna.*— Lwów,— 1891.— S. 3.

³⁷ Записав Г. В. Дем'ян 1973 р. на присілку Погар біля с. Тухлі Сколівського району Львівської обл. від Савчина Михайла Федоровича, 1912 р. н. // ВР ІМФЕ АН УРСР.— Ф. 14—3, од. зб. 1034, арк. 67—68.

³⁸ Записав А. Ф. Яківчук у с. Онуті Заставнівського району Чернівецької обл. від Лаби Івана Миколайовича // Молодий буковинець.— 1988.

³⁹ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3-х т. / Подготовка текста, предисловие и примечания В. Я. Проппа.— М., 1957.— Т. 1.— С. 133.

⁴⁰ Легенды і паданні (Склад. М. Я. Грынблат).— Мінск, 1983.— С. 373.

⁴¹ *Стрипский Я.* Где документы старшей истории Подкарпатской Руси? О межевых названиях.— Ужгород, 1924.— С. 11.

⁴² *Кирчів Р. Ф.* Усна поетична творчість гуцулів // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження.— К., 1987.— С. 334.



ПРО ОДНУ ФОРТИФІКАЦІЙНУ СПОРУДУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Створений протягом дев'яти століть (XII—XX ст.) архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври, поряд з будівлями культурного, житлового і господарського призначення, має цілий ряд військово-оборонних споруд, що свідчать про високий рівень вітчизняного фортифікаційного мистецтва минулого і одночасно є цінними як історико-архітектурні пам'ятки.

Ці оборонні споруди мають і велике патріотично-виховне значення, нагадуючи нам про героїчну боротьбу російського та українського народів проти іноземних поневолювачів. У зв'язку з реставраційними роботами на одній з фортифікаційних споруд лаври — Малярній вежі, що знаходиться в системі оборонних мурів верхньої території лаври, в її північно-східній частині, автором даної статті були проведені історико-архівні дослідження щодо пам'ятки. Були виявлені нові іконографічні та текстові матеріали, що дали змогу відтворити повністю «біографію» споруди, відкинувши цілий ряд помилкових припущень, що існували в науковій літературі.

Будівництво кам'яних стін і веж верхньої території лаври (в тому числі й Малярної вежі) дослідники української архітектури цілком слушно відносять до рубежу XVII—XVIII століть. Підтвердженням є знахідка в кладці мурів цегли з клеймом 1696 року¹, спогади сучасників будівництва², наявність зображень кам'яних мурів та веж монастиря на гравюрах книги «Печерський патерик», що була видана лаврською друкарнею в 1702 році.

¹ Цегла була виявлена під час ремонту західної ділянки стін і зараз експонується на виставці «Архітектурний ансамбль лаври» на території Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника (Далі — КПДІКЗ).

² «Ныне круг монастыря ограду делают каменную, зело великую» — нотує московський мандрівник І. Лук'янов, який перебував у Києві в 1701 році. (Див.: «Сборник материалов для исторической топографии Киева». — К., 1874, отд. 2. — С. 122).

Керував будівельними роботами по зведенню кам'яних фортечних будівель верхньої території лаври та Всехсвятської церкви, розташованої в західній частині мурів, як вважають науковці, відомий російський будівничий Д. В. Аксамитов. «Аксамитов збудував кам'яну огорожу навколо Верхньої лаври з вежами..., а також церкву Всіх святих над Економічною брамою», — говориться в «Історії Києва»³. Основою для цього твердження є документ про направлення в грудні 1700 року, відповідно указові Петра I, з Москви «к гетману Мазепе каменних зданій художника Аксамитова...»⁴ та участь його, як керівника, в будівництві кам'яної дзвіниці Успенського собору лаври, розпочатого в 1707 році⁵; наявність в архітектурному оздобленні лаврських споруд елементів, характерних для російського будівництва; відсутність у дослідників відповідних відомостей про якихось інших українських чи російських майстрів, що брали б участь у будівельних роботах у лаврі в цей історичний період.

Зустрічаються також у літературі припущення, що Д. С. Аксамитов є автором Георгіївського собору Видубецького монастиря в Києві та Єкатеринійської церкви у Чернігові⁶. Деякі дослідники, не називаючи його автором зазначених будівель, у той же час стверджують, що це був

³ Див.: Історія Києва. — К., 1960, т. 1. — С. 246; Нариси історії архітектури Української РСР. — К., 1957. — С. 121; Бессонов С. В. Расцвет украинской архитектуры в период воссоединения Украины с Россией // Сб. Архитектурное наследство. — М., 1957. — № 8. — С. 42.

⁴ ЦДАДА Москва, ф. 124, спр. 83, арк. 1; Архівний документ наводиться Б. А. Крицьким у його дисертації «Народные мастера архитектуры XVIII века на Украине». — К., 1953. — С. 32.

⁵ Див.: Щербина В. І. Головні будівлі Печерської лаври // 36. Нові студії з історії Києва. — К., 1926. — С. 68—69.

⁶ Див.: Нариси історії архітектури Української РСР. — К., 1957. — С. 123; Історія Києва. — К., 1963, т. 2. — С. 218.



Завальний вигляд Києво-Печерської лаври.
Гравюра з «Печерського Патерика». 1702.

той самий майстер⁷, маючи на увазі стилістичну близькість цих храмів. Однак варто звернути увагу на те, що Георгіївський собор Видубецького монастиря та Всехсвятська церква лаври зводилися ще до прибуття Д. С. Аксамитова на Україну. Відповідно архівним документам Георгіївський собор споруджувався в 1696—1701 роках⁸, а Всехсвятська церква — до 1702 року, бо вона вже зображена на гравюрах «Печерського патерика», надрукованого 1702 року, тобто в той час, як Д. С. Аксамитов з 1696 року по 1700 рік керував у Москві⁹ будівництвом грандіозного Леофортівського палацу⁹. Що ж стосується Чернігівської церкви св. Єкатерины, цікаво віддати, що вона була споруджена в 1710—1715 роках¹⁰, тобто після смерті Д. С. Аксамитова в 1708 році¹¹.

Наведені факти свідчать, що автором, приписуваних Д. С. Аксамитову, лаврських споруд (в тому числі й Малирної вежі) був якийсь інший майстер. Нещодавно було висунуто гіпотезу про те, що ним був хтось з членів бригади московського архітектора Матвія Єфимова (Єфимовича) — автора храмів у містах Стародубі та Глухові¹².

Який же первісний вигляд мала Малирня вежа? По-перше, звернемося до найдавніших іконографічних матеріалів, що стосуються пам'ятки, насамперед, до згаданих вище панорамних зображень монастиря на гравюрах «Печерського патерика» 1702 року. Їх автором був лаврський гравер Леонтій Тарасевич — один з видатних українських митців, що поклав початок використанню в мистецтві реальних, а не вигаданих форм вітчизняного ландшафту та архітектури¹³. Відзна-

чаючи це, підкреслимо, що основним завданням автора ілюстрацій «Патерика» було зображення першого плану гравюр — фігур святих, а архітектура і ландшафт лише відігравали роль тла, то в зображенні «тла», ймовірно, припускалися неточності. Ретельний аналіз гравюр підводить до висновків, що відтворені на них архітектурні ландшафти не можна назвати точними копіями побаченого митцем. Це звичайно просто композиції на теми лаврського архітектурного ансамблю. На гравюрах однакові за формами будівлі скомпоновані по різному, в залежності від її формату та композиційного розташування фігур першого плану. Відтак, можна вести мову про схематичність та умовність панорамних зображень монастиря в цьому виданні. Так, наприклад, на одній з гравюр ансамбль споруд верхньої території лаври, всупереч реальності, зображений на березі Дніпра, тому будівлі комплексу Близьких печер, що мали бути розташовані на схилах гори між Верхньою лаврою та берегом ріки, взагалі не показані.

Найбільш реалістичною з точки зору топографії лаврських споруд варто вважати гравюру «Прибуття іконописців з Царьграду в монастир Печерський». На високих придніпровських узгір'ях відтворені комплекси будівель лаври та Миколаївського монастиря з церквою Спаса на Берестові між ними. Авторі альбому «Київ в образотворчому мистецтві»¹⁴ слушно іменують цю гравюру «першою відомою нам вітчизняною реалістичною панорамою правого берега Дніпра з Києво-Печерським та Миколаївським монастирями». Однак навіть у цій панорамі в трактуванні окремих споруд багато відхилень від природи. Так, наприклад, на місці Всехсвятської п'ятиверхньої церкви тут відтворено одиоверхній храм, незважаючи на те, що за часів видання «Патерика» кам'яна Всехсвятська церква вже існувала.

Наведені аргументи не дозволяють погоджуватись з твердженнями тих дослідників, які прагнуть у кожній з відтворених на панорамах споруд побачити якусь конкретну будівлю монастирського комплексу. Наприклад, легко можна піддати критиці міркування та висновки такого поважного дослідника, як С. В. Безсо-

⁷ Див.: Эрст Ф. Київ.—К., 1939.—С. 249.

⁸ Див.: Киявлянин.—К., 1849, кн. 2.—С. 16, 18.

⁹ Див.: Подольский Р. Петровский дворец на Яузе // 36. Архитектурное наследство.—М., 1951, № 1.—С. 20—24.

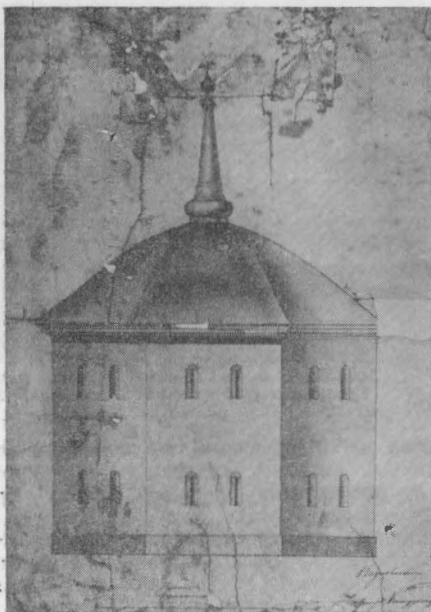
¹⁰ Див.: Нариси історії архітектури Української РСР.—К., 1957.—С. 123.

¹¹ Див.: Щербина В. І. Головні будівлі Печерської лаври.—С. 83—84.

¹² Див.: Пуцко В. Г. Московская строительная артель Матвея Ефимова на Украине // Строительство и архитектура.—К., 1981.—№ 1.—С. 28—29.

¹³ Див.: Степовик Д. В. Олександр Тарасевич.—К., 1975.

¹⁴ Київ в образотворчому мистецтві.—К., 1982.—С. 283.



Проект перебудови Малайної вежі.
1839.

нов — автора значної роботи «Архитектура Киево-Печерской лавры». Так, вежа, що називається в цій роботі Онуфріївською¹⁵, зображена не хрещатою, якою вона вже була за часів видання «Патерика», а круглою в плані. До того ж на ній показано арочний проїзд, якого, як свідчать нещодавно виконані на пам'ятці натурні дослідження, ніколи не існувало¹⁶. Не можна погодитись з О. В. Безсоновим також і стосовно визначення ним Малайної вежі на панорамах «Патерика». Він вважає її зображенням на гравюрах прямокутну в плані двоярусну будівлю з арочним проходом та двоскатною покрівлею, над якою височіє вежечка з флюгером. Доречно привести висловлювання С. В. Безсонова повністю: «Это невысокая прямоугольная в плане башня, разделенная на два этажа. В нижнем этаже были ворота в монастырь... Крыта башня на четыре ската с высокой и флюгером вверху. Башня своей задней стеной входила в состав монастырских стен, а остальные три стены ее выступали вперед, что существенно отличало постановку башни от прочих, которые своими объемами входили внутрь монастыря»¹⁷. Однак, якщо порівняти різні гравюри між собою, можна зауважити, що двоярусна прямокутна в плані споруда в одному випадку здається вбудованою в стіни фортеці, а в другому виглядає зовсім самостійною, не зв'язаною зі стіною. При цьому, якщо на одній з

гравюр зображена стежина, що веде до входу до споруди, то на другій вона веде не до входу, який С. В. Безсонов іменує «воротами в монастырь», а повз нього, до інших будівель.

Варто зазначити, що на найбільш «реалістичній» гравюрі (про яку йшла мова вище) прямокутна двоярусна будівля з вежечкою показана не біля самих стін Верхньої лаври, а значно нижче, на одному з виступів схилу гори. Тому можна припуститися висновку, що на гравюрах «Патерика» перед кам'яними стінами Верхньої лаври зображені якісь будівлі, що існували в минулому. Вони зафіксовані планом Києва 1696 року перед старою дерев'яною огорожею. Можна вважати згідно з планом, що уявляли собою невеликі одноповерхові будинки. Не виключено, що існував період, приблизно поміж 1698 р.—(початком мурованого будівництва) та 1702 р.—(роком видання гравюр «Патерика»), коли частина дерев'яних укріплень ще не була знесена, а муровані були вже зведені. Й тоді двоярусна споруда, яку С. В. Безсонов вважає Малайною вежею, могла бути дерев'яною, що входила до складу попередніх дерево-земляних укріплень монастиря, незабаром розібраних за непотрібністю. За С. В. Безсоновим, знаходячись під сильним впливом поглядів цього авторитетного науковця, його помилку повторює автор книги «Киево-Печерський Державний історико-культурний заповідник» М. З. Петренко. Він веде мову про первісний обрис Малайної вежі так: «Вежа в північносхідному куті мурів... мала вигляд високої, в плані квадратної башти на два поверхи...»¹⁸. Помилкової думки дотримуються, посилаючись на свідчення М. З. Петренко, автори нещодавно виданого каталогу «Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР» [«Первоначально была квадратной в плане»,—повідомляється про Малайну вежу в каталозі]¹⁹.

Подібні свідчення необгрунтовані. Усіма вищезгаданими авторами в їхніх роботах залишилися непоміченими та невикористаними такі добре відомі іконографічні матеріали про монастир, як плани та панорами XVIII—початку XIX століть, на яких Малайрна вежа зображена однаково на планах восьмигранна і така ж на панорамах монастиря. Уважний розгляд невеликих, навіть мініатюрних, фасадних зображень Малайної вежі не призводить до сумніву, що її вигляд близький до подібних восьмигранних веж Верхньої лаври, таких як Кушніка та Часова. Як і названі, вона була завершена гранчастотою банкою з грушовидною маківкою, тобто була виконана, як і всі інші вежі лаври, у формах стилю бароко, що був притаманний вітчизняній архітектурі розглянутого періоду.

Згідно з публікаціями останнього часу Малайрна вежа в 30-х — на початку 40-х

¹⁵ Див.: *Бессонов С. В. Архитектура Киево-Печерской лавры.*—К., 1949, машинопис, бібліотека КПДІКЗ.—С. 138.

¹⁶ Див.: Матеріал наукового дослідження Онуфріївської башти. — Архів інституту «Укрпроектреставрація» Держбуду УРСР.

¹⁷ *Бессонов С. В. Архитектура Киево-Печерской лавры.*—С. 137—138.

¹⁸ *Петренко М. З. Киево-Печерський Державний історико-культурний заповідник.*—К., 1979.—С. 131.

¹⁹ *Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР.*—К., 1983, т. 1.—С. 60.



Теперішній вигляд Малайної вежі.
Фото. 1980-і рр.

років XIX сторіччя була ґрунтовно перебудована. М. З. Петренко, як і автори каталогу «Памятников градостроительства и архитектуры Украинской ССР», слушно зауважуючи, що Малайрна вежа на сьогодні зберегла ті форми, що їй було надано під час перебудови XIX століття, в той же час роблять помилку, називаючи її шестигранною. Таке уявлення складається на тій підставі, що дві грані вежі, яка насправді є восьмигранною, закриті пізнішими прибудовами до неї з боку території монастиря. Тому, при огляді сприймається лише шість граней, що виходять на зовнішню сторону стін.

Аналіз нещодавно виявлених матеріалів, що стосуються перебудови вежі, розроблених військовим інженером Дзичканцем проектних креслень (плану, фасаду та розтинну вежі)²⁰, а також численні підшивки текстових документів (рапортів, кошторисів з майстрами та інше)²¹—приводять до висновку, що в період перебудови вона була вщент розібрана й заново зведена з перекладкою фундаментів по всьому її восьмигранному периметру первісних стін, зі збереженням форм всієї будівлі, виключаючи завершення, що набуло вигляду відповідно новому стилю класицизму—«купол со шпилем».

Введені в науковий обіг виявлені документи дають змогу уточнити час спорудження нової вежі «на месте таковой же старой», з'ясувати причини виконання перебудови, встановити етапи будівельних

робіт, характер використаних будівельних матеріалів, імена архітекторів та будівельників, які брали участь у перебудові та інше. Так, основною причиною перебудови Малайної вежі став її аварійний технічний стан: наявність глибоких розколин у стінах, що, як виявилось, довгий час не засмучувало лаврське духовництво. Згідно із ствердженнями монахів-старожилів монастиря в такому «обветшалом состоянии башня находится с давних времен и к падению не подлежит»²². Проте, незадовільний технічний стан споруди не міг не турбувати командування Києво-Печерської фортеці, в склад якої входили також укріплення лаври. Військові вбачали в цьому загрозу виникнення пожежі на території фортеці у випадку руйнування та виверження розташованого поруч з вежею порохового льоху. З вимоги військової влади ремонтно-реконструкційні роботи були виконані коштом лаври та зусиллям «арестантов-военнорбочих».

Зведена в 1839—1841 роках споруда до наших часів дійшла з невеликими змінами, що стосується форми шпилья, часткового розтесування та закладання вікон і дверей, внутрішнього перепланування.

Використання проектних креслень «перебудови» Малайної вежі надасть змогу виконати реставрацію цієї цікавої пам'ятки на високому науковому рівні й зробить її ще одним цінним експозиційно-екскурсійним об'єктом.

М. Г. ДЕГТЯРЬОВ

Київ

²⁰ Див.: Фонды КПДІКЗ, плани: №№ 213, 250.

²¹ ЦДА УРСР, ф. 128, оп. 1 (общ.), спр. 1889.

²² Там же, арк. 9—9 зв.

Інтерес до культурних надбань польського народу має особливе значення. Йдеться про сусідній слов'янський народ, історія якого тісно пов'язана з Україною. Не випадково, у руслі реалізації плану наукового і культурного співробітництва між Польщею і Радянським Союзом влітку минулого року підписано договір про безпосередні зв'язки між ПНР і УРСР. Згідно з цим договором здійснюватимуться взаємні виставки, обмін між культурними закладами — філармоніями, консерваторіями, театрами, видавництвами, вирішуватимуться питання збереження пам'яток культури Польщі і України¹. З метою піднесення польсько-українських взаємин створено Польське культурно-освітнє товариство на Україні, а в ряді міст і його відділення — Київське ім. Адама Міцкевича, Житомирське імені Ярослава Домбровського і Вінницьке ім. Ярослава Івашкевича. Вже ряд років у ПНР існує товариство української культури.

Широкі перспективи розвитку польсько-українських взаємин розкриваються й на ниві етнографії. Адже відомо, що в етнографічних та історико-краєзнавчих музеях Української РСР і Польської Народної Республіки зберігається чимало об'єктів культури та побуту відповідно польського і українського населення.

Це стосується і провідного музею ПНР — Державного етнографічного музею у Варшаві, 100-літній ювілей якого було урочисто відзначено наприкінці жовтня минулого року.

Про значення, яке надається у ПНР етнографічним дослідженням, говорять і той факт, що на ювілей був присутній Голова Польського парламенту (Сейму) Роман Малиновський. Ряд працівників у зв'язку з ювілеєм було нагороджено вищими урядовими нагородами, а етнографічний музей у Варшаві удостоєний державного прапора. У ювілей взяли участь представники етнографічних наукових і культурних закладів багатьох країн.

Про історію музею і його діяльність розповів директор закладу професор К. Макульський. На сьогодні це один з найкращих осередків у Європі. Під час другої світової війни його було повністю зруйновано, а більшість експонатів знищено. У повоєнні роки він повністю відродився. Нині в етнографічному музеї зібрано десятки тисяч унікальних об'єктів культури з багатьох країн світу.

Музей поділяється на два відділення. У першому представлена величезна етнографічна колекція стародавнього мистецтва Польщі та сусідніх країн, зокрема й України. В другому — культура та побут позаєвропейських народів. У музеї працює найбільша в Польщі етнографічна бібліотека, архів, реставраційні майстерні.

Державний етнографічний музей у Варшаві — один з найбільших наукових центрів Польщі. Починаючи з 1960 року, він видає польською, англійською, французькою та російською мовами щорічник

«Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie». Працівники музею беруть участь у створенні Польського етнографічного атласу, однією з складових частин якого є Мазовецький етнографічний атлас, який надруковано у III томі згаданого видання.

Варшавський етнографічний музей — це значний культурно-освітній центр, в якому проводяться лекції і бесіди з найважливіших проблем етнографії, постійно виховуються кваліфіковані кадри етнографів. Осередок здійснює широкі творчі зв'язки з багатьма музеями світу, організовує виставки етнографічних колекцій за межами Польщі. Тут влаштовуються періодичні експозиції, присвячені різним галузям або регіональним особливостям польської етнографії і окремим явищам культури позаєвропейських країн (африканському образотворчому народному мистецтву, культурі населення Австралії та Океанії, етнографічним пам'ятникам Південно-Східної Азії тощо).

Загальний інтерес викликала колекція культури та мистецтва кількох племен Заїру, яку передали музеєві громадяни ПНР — подружжя Олександра та Кіпріяна Косинські. Вони два десятиліття працювали у Африці. Колекція складається з 182 об'єктів культури племен бакуба, баконго, чокве, балуба тощо. Це унікальні скульптури, маски, мистецькі вироби, зняття праці. До речі, у церемонії відкриття виставки взяв участь король племені бакуба (Заїр) Кот а Мбвікі III, святкове вбрання якого становило 60 кілограмів (див. фото.).

Зупинимося детальніше на структурі Варшавського етнографічного музею. Відділення польської етнографії складається з трьох відділів: господарства та ремесел,



Делегація Заїру на ювілей Варшавського етнографічного музею. Фото Я. Кухарчика. 1989.

¹ Див.: Пшиазнь, 1988, № 30 (836). — С. 1, 7.

тканини й костюмів, фольклору й мистецтва. Останній охоплює народний живопис, графіку, художнє різьблення, скульптуру.

У відділі господарства та ремесел відтворені основні заняття населення Польщі в найдавніших часах у їх історичному розвитку, представлені знаряддя праці, предмети повсякденного вжитку, начиння, куштарні вироби і ремесла (плетіння, ткацтво, гончарство тощо). Широко представлені збиральництво, мисливський промысел, рибальство, скотарство, засоби збереження і переробки сільськогосподарської продукції, транспорт різних історико-етнографічних районів Польщі. Надзвичайно цікаві народні меблі, ремесла, пов'язані з обробкою продуктів тваринництва, рослинництва та мінералів, ковальська справа.

Найбільшою у Варшавському музеї вважається колекція відділу тканини і костюмів, яка відтворює особливості народного одягу всіх історико-етнографічних районів Польщі. Вона широко використовувалася при створенні Польського етнографічного атласу. Крім комплектів костюма, величезна кількість справляють різноманітні прикраси, головні убори, обрядові елементи одягу.

У відділі мистецтва привертають увагу фігурні скульптури, здебільшого дерев'яні, і гравюри по дереву. Окрім сакральної тематики, тут ілюструються сцени повсякденного життя та побуту, оточуюча природа, дотепний гумор, багатство духовного світу людини. Поруч традиційний народний живопис, зокрема настінні розписи («мальованки»), витинанки. Найрізноманітнішими засобами показано багатство інтер'єра народного житла.

Загальну увагу привертає експозиція, в якій оригінальними засобами відтворені звичаї і обряди, особливо календарні, весняного, літньо-осіннього та зимового циклів: потоплення солом'яного опудала («мажанни») — символу зм'яч, магичні ритуали літньо-осіннього періоду, за допомогою яких намагалися одержати високі врожаї («смигусні діди» тощо), яскраві об-

ряди колядування, вертеп, святкова їжа і атрибутика, прикраси. Всі ці явища передані у динаміці.

У відділенні позаєвропейських культур найбільшою є африканська колекція (особливо скульптура, ритуальні маски), яка вважається унікальною принаймні в європейському ареалі. Дуже багата колекція зброї з Океанії, обрядових предметів австралійських аборигенів, одягу народів азійських країн (індійського, корейського, індонезійського тощо), чудових витворів культури корінного населення Америки — індіанців (особливо з Мексики) та народів американської Півночі.

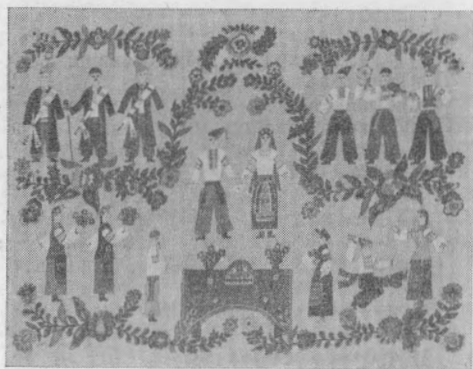
Заслугове на увагу і те, що явища культури подано з позицій їх розвитку. Крім експонатів, широко даються пояснювальні тексти, ілюстрації, карти, в яких йдеться про географічне середовище, етнічний, антропологічний та лінгвістичний склад населення, етногенез народів, найважливіші історичні події, зміни в культурі та побуті на сучасному етапі.

Особливий інтерес становлять предмети господарської діяльності і культури сусідніх народів — словаків, угорців, румунів, східних слов'ян, зокрема українців.

Як назначалося, у польських етнографічних музеях зберігається значна кількість об'єктів культури українського населення, особливо західноукраїнських областей. Крім варшавського музею, вони є в Краківському етнографічному музеї ім. С. Удзеля і музеї-скансені в Санюку. Поки що ці музейні скарби вивчені українськими фахівцями недостатньо. Те ж саме можна сказати і про польські колекції у музеях України. Треба сподіватися, що найближчим часом українсько-польські наукові та культурні взаємини сприятимуть вирішенню саме цих питань. А поки що нашому ювілярові — Варшавському етнографічному музеєві — побажаємо традиційне польське Віншуння — «Сто лят!».

В. І. НАУЛКО

Київ



ВЕСІЛЛЯ В СЕЛІ НАГУЄВИЧАХ
У ЗАПИСАХ ПЕТРА ФРАНКА

У родині видатного письменника і вченого Івана Франка всі його четверо дітей виховувалися в любові до народної культури, усної народної творчості. Надзвичайна працелюбність І. Франка, винятковий його інтерес до народних приповідок, пісень, казок¹ заохочували до збирання фольклору і його синів. Про це згадують у своїх спогадах про батька сини Тарас та Петро. Останній, зокрема, з цього приводу писав так: «В Криворівні батько зібрав доволі етнографічного матеріалу, записуючи пильно приповідки, оповідання (особливо про Довбуша) та пісні.

Це збирання етнографічного матеріалу мало свій вплив і на найстаршого сина Андрія, і на мене. І Андрій, і я збирали теж пильно. Я особливо зібрав багато приповідок та коломийок у Нагуєвичах, а цілу збірку передав, за радою батька, проф. Гнатюкові до видання. На жаль, видання не дійшло до завершення. Проф. Гнатюк кілька разів обіцяв повернути мені матеріал, але з різних причин цього не зробив, і матеріал залишився у його дружини»². Пізніше цей матеріал частково (бо весь доробок вже, певно, годі відшукати) все ж був повернутий дружиною В. Гнатюка Петрові Івановичу і саме він сьогодні стає предметом нашої уваги. Та передусім необхідно хоча б коротко зупинитися на біографії Петра Франка, бо він не був за фахом ні етнографом, ні фольклористом і дові його ніхто ні разу не згадав у працях про народну творчість. А зроблене ним, безперечно, заслугоує на високу оцінку, на збереження в пам'яті наступних поколінь.

Петро Франко (21.VI.1890—1941) відомий передусім як український письменник, педагог, інженер, директор Музею І. Франка, депутат Верховної Ради УРСР³. Ще в шкільні роки він відзначався допитливістю до всього, що оточувало його, життєлюбністю і енергійністю, потягом до пошуку,

до відкриття, інтересом до техніки, хімії, мови, історії й літератури, географії, спорту, народної медицини, фольклору й етнографії. Коротке життя цієї талановитої людини вщерть було заповнене насамперед справою надбання знань. Ще навчаючись у Львівській гімназії, Петро Франко під час канікул збирав фольклорно-етнографічні матеріали. Під впливом батька і його безпосереднім керівництвом, він записував різні жанри фольклору у селах Голуботіві і Завадові біля Стрия, Буркуті, Яйківцях, Криворівні та ряді інших сіл Карпат. Але, звичайно, найбільше — в селі Нагуєвичах, де й народився Петро Франко. Зокрема, 1910 року він побував тут разом з батьком. Батько хотів, щоб його діти добре знали всю родину Франків. Сам Петро Іванович про ці відвідини с. Нагуєвичів згадує: «Це були канікули і я весь день, від зорі до пізньої ночі був у лісах, на пасовиськах, на гостинах і т. д. І завжди записував, записував. Записував у маленьких книжочках «нотесах», часто з великим поспіхом, а задня і за «свіжою» пам'яті переписував «на чисто», при чім помагали мені й мої принагідні знайомі пастухи, пастушки, жінці з якими я ходив жати і можу похвалитися, що жав не гірше за них»⁴.

Опанувавши метод безпосереднього етнографічного спостереження, Петро Франко фіксує найтонші нюанси людських стосунків, занотує народні замовляння, прикмети тощо. Коли у П. Франка від надмірного переписування почервоніли і заболіли очі, він прислухався і до порад своїх родичів. Сам він про це згадує: «Я ходив «відмовляти» очі до другої жінки Гаврилки, вітчима Івана Франка, тоді старшого, але кремезного та поставного господаря. Дивним дивом його друга жінка, з вдачі незвичайно тиха, завжди говорила до нього на «ви», що на селі буває хіба виїмком. Ця друга жінка славилася в селі доброю знахоркою і вона спалювала коло моїх очей повісмо та відшпигувала. На жаль, робила це так скоро, що помімо моєї ве-

¹ Див.: Ломова М. Т. Етнографічна діяльність І. Франка. — К., 1957.

² Спогади про Івана Франка. — К., 1981. — С. 311.

³ Див.: Українська Радянська Енциклопедія. — К., 1964. — Т. 15. — С. 358.

⁴ Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР (далі фонди ІМФЕ), ф. 8—4, од. зб. 313, арк. 3.

літкої справи, я зміг записати тільки фрагменти «на ліси, на гори, на болота». Записування тривало з чверть години»⁵. З цього приводу у 1940 році П. Франко не без гумору зазначав: «Воно, очевидно, допомогло мені до сьогодні маю хронічний кон'юнктивіт»⁶.

Згодом П. Франко чимало мандрував по землях Карпат, записував фольклор, збирав етнографічні відомості. 1911 року взимку він був ще два тижні у с. Нагуєвичах. У цей час відвідував неодноразово весілля, записував його з усіма мовно-діалектними особливостями, фіксацією звичаїв і обрядового фольклору. Він згадував: «Записав тоді ж дуже багато коломийок від сім'ї Франків: Захара, Гриня, Петра, даліше від насши Кахнія, Анни Лазорчин, Тасі Франко, Марини Франко, Касі Путяк, Ілька Круніка. Більшість з них, коли я заїхав до Нагуєвич 1940 р., були покійні...»⁷.

Греба відзначити, що велика збірка коломийок, яка ще чекає на свого видавця до цього часу, містить чимало справжніх вершин народної творчості (тільки частина з них вміщена в багатотомному виданні «Українська народна творчість»)». Наводимо декілька з них:

Сини гора без явора, а ліс без калини,
Дівчина без парубка, хлопець без дівчини.
Сини гора без явора, явір без ліщини
Синий ходжу невеселий, не маю дівчини.
Ти мені тобі не казала тай не говорила!
Ти не сватай богацької, богацька лінва.
Ти богацька лінва, не хоче робити,
Нашіше кораликів, аби і любити.
Ти ковалю, ковалику, зроби ми замочок,
Як би буду замикати золотий віночок.
Ти ковалю, ковалику, зроби ми підківки,
Бо я уже зачинаю ходити до дівки»⁸.

Матеріальна скрута в сім'ї Франків спонукала енергійного хлопця до праці і самостійного заробітку. Скінчивши у 1910 році гімназію, П. Франко паралельно складав іспит з фізичного виховання при Львівському університеті і в 1911 році починає учителювати в школі. Працюючи у школі, одночасно вступає навчатися до Політехнічного інституту. Скінчивши інститут, П. Франко продовжує учителювати, бо не міг влаштуватися на роботу інженером. Під час першої світової війни служив в австрійській армії, а згодом виїхав до Сербії в місію Червоного Хреста в справах поранених колишньої австрійської армії. Потім до літератури, фольклору не полишив його весь цей час. П. Франко від'їждив у 1922 році до Відня, де видає твір І. Франка «Ліс Микитя», ноти до віршів, інші популярні книжечки¹⁰.

Повернувшись на батьківщину, П. Франко в вересня 1922 року по 1930 рік вчителював у державній гімназії в Коломиї. Активно проводив у цей час культурно-освітню роботу на селі, пропагував українську культуру, що, звичайно, було не до



П. І. Франко.
Фото. 1939.

вподоби польським властям, і Петра Франка звільняють з роботи в гімназії¹¹.

У 1931 році його запрошено на роботу до Харкова, де до 1936 року він працював старшим науковим співробітником у науково-дослідному Інституті прикладної хімії. За досить короткий час написав ряд наукових праць з хімії, підручник з хімії, упорядкував «Енциклопедичний словник хімічної термінології». Одночасно працює над переробкою на драму повісті І. Франка «Захар Беркут», пише кіносценарій за твором І. Франка «Борислав сміється», видає ряд популярних брошур.

Працелюбність цієї талановитої людини була надзвичайною. Працюючи у Харкові, П. Франко зареєстрував 36 винаходів, переважно з галузі переробки молока. Можливо, дальша праця в галузі хімічної науки невдовзі дала б нам великого вченого, та життя вносило свої корективи в долю цієї талановитої людини.

Хвора мати у Львові потребувала синівської опіки і Петро Іванович у 1936 році повертається до Львова. Він доглядає матір і учительов в гімназіях у Львові та Яворові. Знову посилюється його інтерес до фольклору й етнографії. У 1937 році П. Франко вступає до загального відділу Наукового Товариства імені Т. Г. Шевченка¹².

Вересень 1939 року ознаменувався возз'єднанням західноукраїнських земель з Радянською Україною. Петро Франко з великою й чистою радістю зустрів цю подію. З властивою йому енергією він прагне допомогти Радянській владі будувати нове життя. 22 жовтня 1939 року П. Франка

⁵ Фонди ІМФЕ, ф. 8—4, од. зб. 313, арк. 3.

⁶ Там же.— Арк. 3.

⁷ Там же.— Арк. 4.

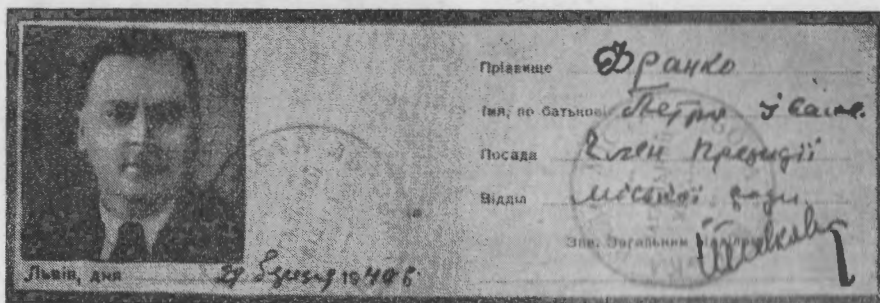
⁸ Коломийки.— К., 1969.

⁹ Фонди ІМФЕ, ф. 8—4 од. зб. 313.— Арк. 5, 21, 26.

¹⁰ Центральний державний історичний архів у м. Львові (далі ЦДІА у м. Львові), ф. 640, оп. 1, од. зб. 1, арк. 1.

¹¹ Там же.— Арк. 1.

¹² ЦДІА у м. Львові. Ф. 309, оп. 1, од. зб. 425, арк. 77—78.



Посвідчення П. І. Франка як члена Президії Львівської міської Ради депутатів трудящих. Фото. 1940.

обирають депутатом до Українських Народних Зборів, делегатом до Уповноваженої Комісії до Москви та Києва¹³.

У листопаді 1939 року він бере участь в святкуванні в Москві 22-ої річниці Великої Жовтневої Соціалістичної революції, буває на вечорах-зустрічах стахановців московських підприємств з членами повноважних Комісій Народних зборів Західної України і Західної Білорусії¹⁴.

Пристрасна душа Петра Франка наче відчувала свій короткий вік. Він хотів встигнути скрізь. В грудні 1939 року його призначають деканом товариств факультету Українського державного Інституту радянської торгівлі у м. Львові і викладачем неорганічної хімії. Згодом обирають членом Ювілейного Комітету по відзначенню 80-річчя з дня народження Івана Франка. Петро Франко бере участь у перегляді і обговоренні нової вистави «Лис Микита», готує до видання фольклорно-етнографічні матеріали, пише публіцистичні статті до загальносоюзних періодичних видань. Та тривала ця праця недовго, бо сталінщина швидко дійшла і до західноукраїнських земель. Петро Франкович як член Президії міськради Львова виступає на захист незаконно репресованих своїх земляків. Про це свідчить хоча б лист Стефанії Юркевич з Самбора 1940 року до Петра Івановича, в якому вона висловлює йому подяку: «Ваше поручення уможливило мені доступ до начальства НКВД, де мені заявили, що син мій Олександр, вивезений 13 квітня 1940 року, повернеться найдалше до кінця місяця вересня»¹⁵.

Не думав, певно, він тоді, що трагічна доля чекає і його самого. П. Франко продовжує інтенсивно працювати, намагається видати свої фольклорно-етнографічні записи. У 1940 році він веде листування з Інститутом фольклору у м. Києві про видання його збірки «Коломийки» та «Весілля в с. Нагуевичах Дрогобицького повіту»¹⁶ і надсилає ці матеріали до Інституту. Щоправда, Інститут фольклору за підписом заступника директора Ф. Лаврова і секретаря О. Романова відповів досліднику, що у зв'язку з відсутністю паперу, матеріали його скоро друкувати не будуть¹⁷.

¹³ Там же. Ф. 640, оп. 1, од. зб. 1, арк. 2.

¹⁴ Там же, од. зб. 3, арк. 6.

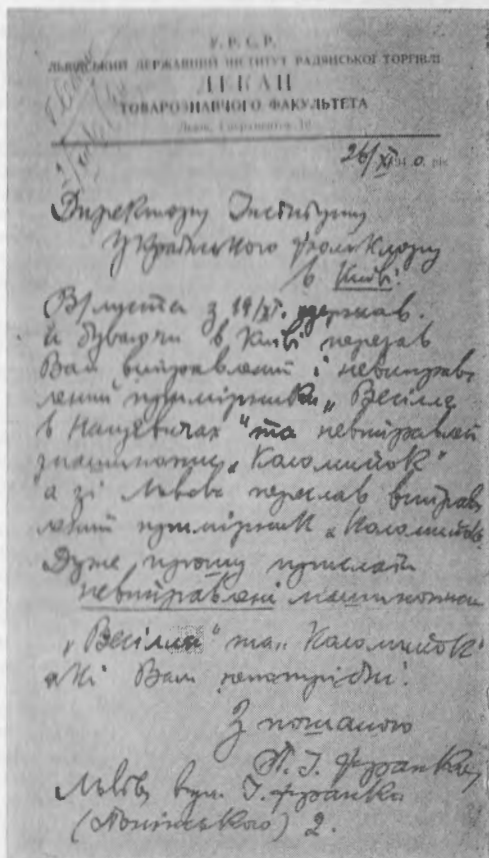
¹⁵ ЦДА у м. Львові. Ф. 640, оп. 1, од. зб. 6, арк. 13.

¹⁶ Фонди ІМФЕ, ф. 8—4, од. зб. 314, арк. 2.

¹⁷ ЦДА у м. Львові. Ф. 640, оп. 1, од. зб. 6, арк. 16.

Насувалася загроза Великої Вітчизняної війни. У 1941 році перед самим початком війни Петра Франка начебто «евакуували» з м. Львова. Досі діти й онуки не знають, де могила їхнього батька і дідуся. Є припущення, що життя цієї обдарованої людини трагічно обірвалося в липні 1941 року.

Фольклорно-етнографічні матеріали, зібрані Франком залишаються неопублікованими й до сьогодні. З цих матеріалів увазі читачів пропонуємо опис весільного обряду в с. Нагуевичах, зроблений П. Франком у 1911 році. Рукопис зберігається у рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії (ф. 8—4, од. зб. 314, 16 аркушів).



Лист П. І. Франка директору Інституту українського фольклору в Києві. 1940

Гадаємо, що він цікавий з багатьох поглядів. Під впливом народної культури у Нагуєвичах сформувався геній І. Франка. Любов до усної народної творчості успадкували і його діти. Опис весілля початку ХХ століття, крім своєї цінності як історико-культурного джерела, дає нам багато цікавого фактажу, який прислужиться на-

шим сучасникам і нащадкам. Тут і мудрий звичай народу, за яким молоді присягалися перед громадою не вживати спиртних напоїв у перші роки подружнього життя, і багатство обрядового фольклору, культура народної гостини, дотепу, жарту, тощо.

В. К. БОРИСЕНКО

Київ

ВЕСІЛЛЯ В с. НАГУЄВИЧАХ ДРОГОВИЦЬКОГО ПОВІТУ

Записав Петро Іванович Франко в Нагуєвичах дня 11 і 12/1.1911 року від Николая Твердовського, що був часто за старосту, Тасі Франко, Федя Комаря, Петра Франка і Михайла Франка, що у оповіданню робили свої вставки, замітки і пригади.

На самий перед поснає молодий чоловік, т. е. старосту, до молодої, чи его приймут? Коли годять сі тогди бере собі більше людей і йде робити «згоду», що одна і друга сторона обіцне для тих молодих.

Згоди. Молодий бере літру горівки, йде з людьми до молодої, ставить горівку в полиشو тай говорять «різні штуки». Тимчасово староста каже: «Ми говоримо без кінце і мери а властиво, що ви контенті з Андрусе? (ім'я молодого). Батько каже, що контентий. «А ти, Касю (ім'я молодої) чи маеш гадку вийти за Андрусе?— питає староста. Маю. Староста бере фляшку з горівкою, наливає до келишка і п'є до молодої. Молода питаєсі старости: «Де я тепер маю напитисі?— «До того, кого з тих людей найбільше любиш». «Тогди вона прібує до одного, до другого (ті не дозволяють); вкінці знаходит молодого і п'є до него».

Потім староста питає вітце молодої, що би він обіцне для своєї доньки? «Ласку божу» — каже батько. «Дякуем»,— кажуть гості, але до ласки божої такої ще щось потрібне. По умові наступає гостина. Молодий напихає молодій сыра до рота, а мо-лода з черги йому.

Тогди йдуть до «ксондза» і несуть на заповіді. Перед шлюбом приходит молодий до молодої на заручини. Є вже там кілька сусід, спрошених молодюю, що помагають плести вінець. Вінець плетуть з барвінку, котрий молада сама збирає, день перед весілем. Молода йде по барвінок. Молода бере собі дружку, кошик, літру горівки і цілий хліб. Если йде до господаря по барвінок, то трактує его горівкою, если до ліса, то лісничого або кого стріне... Починаючи рвати, вимикає з початку малу купку, з котрої починають вити вінець. Барвінок заносить до комори, звідки виносить на другий день до плетеня. Нитка на вінці має бути висукана і помащена медом, що би «молодим солодко жилосі», а звивають нитку на дубовий кілок «аби пара твердо держаласі».

Если молада виходить заміж на друге село, то йй до вінця влітають чоснок, на те здаєся, аби часто своє село згадувала.
Ладканя при плетеню вінця:

1. Зійди боже, до нас,
Бо тепер гаразд в нас,
І ти божа мати,
Зійди до нас до хати (2)
Купочки складати.

Журиласі Касуні,
Де барвінку дістати?
А Андрусь же їй каже:
Не журисі, Касуню,
Ой маю ж бо я (2)
Два таляри биті,
Куплю ж я тобі (2)
На два вінки увиті,
В Перемишлі вивані,
А в Самборі даровані,
Й злотом позлочені,
Від бога назначені.

2. Ізлинули два ангелоньки з неба (Мати молодой)

Ой сіли впали у Андруса на оборі.
А в неділю рано море сі розгратило (Усі свахи)

Всьо болоне залело,
Барвінок примулло.
Журиласі Касуні
Де барвінку дістати?
Ой мовив же йй Андрійцуню:
Не журисі, Касуню,
Бо маю я два таляри биті
Куплю ж бо я два віночки ввнті,
Ой увиті, ввнті, злотом позлочені,
Від бога назначені.

3. Дайте ж нам іголки
Будем вінки пришивати
У село діти посилаєти.
Став сі молодий, став сі,
Абис не завстидав сі.
Треба три дни молотити,
Аби вінок заплатити.

По тих ладканях, що забирають тільки часу, аби увити вінок, сідають родичі молодої на стілець, т. зв. «посаг» а обое молоді кланяютьсі їм, цілуют в руки і ноги, а старі то благословлят, притім свахи співають:

Благословіт, мамуненько,
Своє любє дятятко,
Як едно так другое,
А вбоє молодое.

Тогди староста бере хліб і ставит коло порога двох людей, одного по однім, другого по другім боці». Дружба бере палицю в руки і каже до родичів: «Благословіт, татуню і мамуню, по перший раз. Притім б'є палицею в наостяж розтворених дверях в гору, спід, в право і ліво, кажучи: Во ім'я отця й сына й духа святого аминь. Най їх бог благословіт,— відповідають родичі. І так три рази. Потім кладе дружба палицю за поріг, переступає сам а за ним молоді. За молодими усі гості. На сінешнім порозі знов дружба робить то само. Тепер молоді йдуть в село просити людей на весіле, а прочі вертають на гостину. Молодий і дружба беруть вінці. Коли увити вінці, тогди складають їх на хліб, помащують медом і позолочуют. Вінці пришивають молодому і дружбі до капелюхів, причім свахи ладкають:

Дайте ж но говки
І няточки й шовки,
Будем вінці пришивати,
В село діти посилаєти,
На весіле просити,
Низько сі кланяєти.

Відтак закликають вітця молодой, щоби благословив вінці. Отець молодой цілує вінці молодой на три сторони і каже: Най бог благословит. Тепер дають таріль з фустем молодой для молодого. Молода прив'язує фуст до пояса молодого з правого боку, окрім того закладає ему перстень на перстінний палець. Тепер молодий має заплатити за то все і платить залежно від свого майна. До того заохочує его й ладканка:

Ставсі молодий, ставсі,
Абис не завстидавсі,
Треба сім день молотити,
Аби вінок заплатити.
Посігни у кишеню,
Та вийми грошей жменю.
Не виймай по вівці,
Лиш самі сороківці.

То само робить дружка дружбі і так само ладкають, лиш першу стрічку співають так:

Ставсі, дружбуно, ставсі.

ЯК МОЛОДІ ПРОСЯТЬ НА ВЕСІЛІЄ?

В Нагуевичах давніше просили так: «Приходіть на весілля, приносіть курку або теле, або повіско, або дві, або приходіть або ні, а на внаслідок зробите, як хочете. Деколи просять так: Просять татуно, просять мамуні, абисте були ласкаві прийти на «гущаща» (весіле). В Ясениці просять так: Просять мамуні-татуни, клінне, клінне! По гостині у молодой, виходять бояри і забираютьсі до дому молодого, де також мають гостину. При гостині убирають коровай (корогвай): в хліб встромляють потрібно розгалужений птачок. На вилки намотують овес, барвінок, піре, а на гору настромляють три яблука, по одному на птачок. Притім ладкають. Мати молодого каже два рази: «Ой злинули два ангелоньки з неба». За третім разом помагають усі присутні свахи:

Ой сіли впали, ой сіли впали
У Андруса на оборі.
А з обороньки на віконінько,
А з оконінька на льяні обрусі,
А з тих обрусів, а з тих обрусів
На пшеничні хлібове.

Родичі молодого сідають на подушці, а молодий їм кланяєсі сам, без молодой, що вже вернула до своєї хати. Гості розходяться. На другий день сходяться свати і свахи, котрих має бути непара, бо в противнім разі новоженці не будут жити в згоді.

ЛАДКАНЄ ДО КОРОВАЮ:

А в нашім корогваю,
Водиці з Дунаю,
А в яйці з Підгайці
То в нашім корогвайці.
Корогваєве тісто,
Іхало через місто,
Та питало дороги
До дівчини небоги.
Сидів котик на полиці
А в червоній рукавиці,
Витріщив очензета
На наші молодета.
Битая стежечка до Львова,
Обсаджена виноградом
До вкола.
Стерегла Касуні —
Заснула.
Прийшов д ній татуно —
Не чула.
Бята стеженька до Львова,
Обсаджена виноградом
Довкола.

Стерегла Касуні —
Заснула.
Прийшла д ній мамуні —
Не чула.
Битая стежечка до Львова
Обсаджена виноградом
Довкола.
Стерегла Касуні —
Заснула.
Прийшов д ній миленький —
Не чула.
Лямаю виноград
Во вспію,
Збуджу Касуно
Во смію.
Ой на горі фіялочки заввили
Єдна фіялочка Касуні
Другая Андрунуні.

Дружба веде молодих за собою за стіл, притім сидять на лаві і за столом встають, аби їх перепустити, а дружба завівши молодих за середину стола, оставляє їх там, а сам перескакує через стіл на середину хати і танцює до музики з якою небудь «дамою», притім співає: «Дай нам, боже, добрий час». Тимчасом свахи ладкають:

Завліне, мамуню, завліне,
Шукайте ви нам «єдине».

Мати виносить такий кавалок полотна, щоби молодих можна було обв'язати за шиї. Тепер клякає на столі перед молодими, що сидять за столом перед нею, робить три рази знак хреста над ними на стіні, обв'язує їх на шиї і цілує три рази. Тоді одно полотно, зав'язує молодій на шию, друге прив'язує до правої руки, обмотуючи зап'ясток руки, третє прив'язує до правої руки молодого. По тім дружба стає одною ногою на стілеш, другою на стіл, витягає хустинку у кишені і подає єї один кінець молодому. Молодий подає один кінець своєї хустки молодій і дружба витягає їх обох через стіл на середину хати, де танцюють до музики. Тоді дружба бере подушку і кладе єї на лавку. На подушку сідає отець і мати. Отець закладає собі високо і велику шапку на голову, молоді їм кланяються і староста говорить: «Стримайте сі панове, на два-три слова» (бо в хаті музика, танці, співи, гамір).

Ві татуно, і ви мамуню! Стала та дитинка перед господом богом і перед вашими очима. Просит мене, яко свою слугу щоби ви їй дарували всі непослушення і благословили єї в щасливу годину, в щасливу дорогу, до самого сакраменту, до шлюбу сьветого». Молоді кланяються знов а їм ладкають:

Похильне деревце калина,
Похильнійша Касуні дитина,
Нильонько сі татуневи кланеє,
Сльозами ноженьки вмиває,
Жовтим волоссям втирає.

Молоді кланяються батькови два рази а раз матери. Молода сідає за стіл, нахилилася над двома хлібами і обіймає їх. Єї накривають великою хусткою, потім молодий прибує єї відірвати від хлібів два рази на дармо а за третім разом відриває, причім питають его, чи то то, що він хотів. Молодий каже, що то, і цілує єї. Староста бере знов два хліба і кладе на обох кінцях порога. Дружба знов хрестить палицею двері, причім свахи ладкають:

Рубай, дружбуно, рубай,
Від стола до порога,
Щаслива їм дорога.

Тогда староста бере корогвай, літру горівки і хліб на закуску і йдуть до церкви на вінчане. Молоді держаться в дорозі за то полотно, що їм мати дала. Корогвай несе окремих «секретар», вважаючи, щоби яке яблуко не згубилося, бо «піп» інакше не дасть шлюбу. Позаду йдуть свахи і ладкають:

Вій, вітре, дорогою
За мною молодою,
Розвій косоньку мою.
Розвій до волоска,
Най йде поголоска.

З церкви виходять без корогваю, котрий заносить «ксондзови» і стають за майданом та ладкають ксондзови:

Декуємо ксендзуневі,
Як рідному татуневі,
Що нас довго не бавили
А скоренько відправили,
Що вони нас не бавили,
Скоро шлюб узели (2)
На горі церковці святий Спас,
Надійдїть, ксендзуню, проти нас
Та звичайте двох дітей з межн нас.

А старший сват співає:

А я тобі присягала,
Аж ми пети терпли,
Ти мнї мусиш любитоньки
До самої смерти.
А в неділю дівка-дівка,
Лиш до понеділка,
А в вівторок стара баба,
Через того драба.
Ой билоси розгадати
Сидечи на лавці,
Абис тоди не плакала
В моїй порохавці.

Приходять знову до дому молодої, випивають горівку і закусують, а свахи ладкають.

Радуйсі, матінонько,
Звінчане дитятонько!
Тогдим сі радувала,
Колим єї годувала,
Тепер єм сі звеселїла,
Колим вже їх повенчала.
Як у свєтїм дусі
Вийдїт нам в кожусі,
А з ярою пшениченькою,
А з сьваченов водиченьков,
Вийдїт нам косматое,
Буде дитя богатое.

На сей зазив виходить мати молодої з якоюсь іншою кобітою. Мати несе різне зерно і двоє хліба на головні, льном зв'язані а тога друга в другий бік, одна сіє зерно а та кропит водов довкола усіх людей. В наставлені шапки і запаски ловлять зерно і висипують потім молодій до запаски. Потім мати дає ті два хліби, звязані матірним предивом (поскольку не можна звезувати, бо не було би дітей) на голову молодій і вона входить з ними на голову передом усіх, а на порозі стоєт староста молодої з мишиною меду. Староста набирає меду по троха на кінець ножа і зачинаючи з молодої дає по троха кожному гостеві зосібна. В сїнях розсіває молода то зерно на оба боки. В хаті знімає з хліба то предиво і ховає собі до пазухи, а се предиво служить на мотуз, котрим привезує перше теле, що вродитсі у молодої, аби росло. Молода кладе хліб на стіл і гості сїдають. Молодих заводит за стіл дружба, як перше. Свахи співають:

Здрїгнулисї стїни,
Як бояри сїли,
А ще сі дужче здрїгнут,
Як молодета седут.

Над молодими причіплюють на стїні дві свїчечки, котрі закупуєно в церкві за 8 сот і вони маюєт згорїти до половини. Потім обїдають. Одну фляшку горівки дістає староста і трактує з неї на право від себе, другу дістає секретар і трактує надїво від себе. Так само робят з двома збанками пива по обїді. Першу їдять капусту, причім співають:

Мівка капуста, мівка,
Бо її сїкла дівка,
А стара не хотїла,
На печі воркотїла.
На печі серна лежить

Свахи: Зажити капусти зажити.
Свати: Тайсі будем любити, любити.

До гори ноги держит
Господині сі задивїла,
Красно їстн зварїла,
Пїшла баба по перець,
Здїбав єї старець,
Припер ї до дверець;
Мовчи, бабуню, мовчи,
Та будеш перець товчи.
Старосто старесенький,
Голубе свєсенський,
Лиш би вам старостити,
За старостоеньку бити.
Люди вас поважали,
За старостоеньку взєли.
Встаньмо, бояри, встаньмо,
Честь богу віддаїмо.
Устаньмо й підведїмосі,
Здоймїм шепочки, поклонїмосі,
На сам перед господо богу,
Господарови, господиновїчї,
І кухарочї і всїй челядонїцї,
За красні вжитки.
Ой що там були за вжитки?
А ци нам були печенї?
А це чи з перцем, чи не з перцем
Аби щирим серцем,
І з перцем, з шафранами,
З дорогими приправами.

Дружба виводит молодих через стіл на середину хати, де всі троє гуляють. Музику виводят свахи і свати в сїни де гульня йде дальше. Прочї гості тепер їдять за столом. По тих гостях заступають знов свати за стіл, почім дружба находит собі іншого дружбу, що заводит его і его дружку за стіл. Приходить дружин тато з величезним кошиком, що наповнений стравами, застиляє стіл своїм простирадлом, кладе хліб, горівку, й гостит тепер тими стравами, котрі принїс. Контенті свахи зачинають співати тепер дружці:

У поли липонька скрипіла,
Під нею друженька сидїла,
Лїпила пирїжки
В три рїжки,
Майовим масельцьом мастїла
Та свої бояри гостїла. (2)
Наші друженька молоденька
Багатого татуненька.
Ой казала вона си
Стадиого вола вбити
Тай пива наточити,
Бояри напоєти.
Наші друженька, наші,
Поїмала си пташе,
З руками, з ноженьками
І сивими воченьками.
Друщина матінонька
Цїлу нічку не спала,
Бо дружин сі сподївала:
Десь мое дружбетонько
Приведе ми дитенонько.
Наші друженька молоденька,
Багатого татуненька
Казала вона си
Стадиого вола вбити
І лива наварити,
Горівки напалити,
Буяри погостити.
Ти, дружбуню, ти молоденький,
Ци кривї ручки маєш,
Що дружку не обїймаєш?

Дружба сей час обнимає дружку і цілує в «писок». Дружба дружби виводить їх через стіл на середину хати, де танцюють. Треба ще згадати, що між стравами є дві літрі горівки і три миски дриглів. Як випот горівку, дружин отець благословит миски: сам сусе Христе благослови і я благословлю. Так по черзі всі три миски. Тоді просят тих гостей, щоби гостили сі.

На гостині староста складає подяку для батька дружки. Потім той дружба знов виводит дружбі через стіл, причім співвають: Ой дай, боже, добрий часі! Додати можна, що на весілю можна усе пити-їсти, навіть гадину, і лиш часнику не мож, щоби молодим не було гірко на світі жити. Дружба іде до дому, а музика відпроваджує її за ворота.

Тепер гості молодого вилазят із-за стола, забирают свою музику молодого з молодів. Батьку молодой дає їй горіючу свічку до руки і молодий веде її до свого дому. Приходять там, де так само обсівають зерном і кроплят водов. Дружба знов заводит молодих за стіл, а староста засьвічує половини свічок і тут вони згаряют до решти. По гостині виводить дружба молодих а староста молодого запрошує секретаря молодой у «пропій».

Пропій. Мати і отець молодой з своїми гостями везут за молодю скриню і четверо хліба, причім музика молодой сидит на скрини граючи, поки аж молодий не заплатить за гру. Тепер забирают скриню з воза і секретар молодого запрошує гостей до хати. Сідают за стіл як звикло і гостяться.

Староста молодой відбирає молодю. Староста молодой запитує секретаря молодого, аби показав йому молодю. Староста молодого йде до сінєй фатає першого липшого хлопа, котрому завязує очі фусткою і каже старості, що то молода. А секретар молодой має такого шпігуна, що помахує головою, куди правда пішла. Коли не она, то секретар молодой не приймає сі того завитого показчика. І так 5—10 разів. Потім уже він спізнає і відбирає молодю. Дружба заводит молодю за стіл [...].

Почіпчене. По вечері виводит дружба молодю з-за стола, де засідає секретар молодого зі сватами і свахами, що водили молодих до церкви. Дружба бере полушку і кладе на лавку, а музика відводит молодю до комори, звідки та виносит на терели хустку і чепець та кладе на стіл. Входячи до хати витає усіх: слава Ісусу і дай боже, шість. Молодий бере молодю за по-під пахи і саджає три рази на подушку, бо два рази молода зіскакує. Мати скидає їй скіндячки, а молодий бере чепець і закладає на молодю фостиком наперед а то на то, аби був хлопець, а не чепець-капельюх, тогди поцілює і втікає. Молода скапує з голови тое все і кидає за нм. А стареяє втрафати а то на то, жеби вродила хлопця, бо як не трафить то знакам, же буде дівчина. Так молодий три рази закладає, а вона скидає. Тоді приходит мати молодой і почіпчує свою доньку — відпинає зусте від боку молодого і завинає їй голову як молодичи. Заки заве, три рази хусткою над головою доньки махає. При завиваню ладкают:

Де сі косонька діла,
Ци в поле полетіла?

Вона в поле не летіла,
Бо під білий рубок сіла.

Молода цілує кожного, що сидить за столом в «писок» і в руку. Молода продає горівку. Молода сама тепер заходить за стіл, бере літру горівки і таріль накритий хусткою і наливає до келишка і пе і продає прочим, причім дружба фактором. Сама молода не пе, бо присягла в церкві при слюбі не пити рік чи два. Дружба припроваджує з сінєй одного за другим, що пють по келишкові, а платят що ласка, шустку або дві. Свахи співвають:

Витай, братчику, вита,
Повною повненькою,
Вілоу рученькою.

Если п'є який кривний, если ж ні, то:

З явора вода тече,
З берези горілочка
Касуні шинкарочка
Вона би цілу ніч шинкувала,
Ляш коби гроші брала.

Если сусідка:

Вита, сусідко, витай,
Повною повненькою,
Доброю мисленькою
Вілоу рученькою.
Отепер же я каю,
Що сусідку я маю,
Витай, сусідко, витай
На колісочку метай,
На колісочку новеньку,
На дітину маленьку.

Свахи роздают собі дарунки т. зв. «балець»: чотири міри полотна картонового і двоє малих хлібчат, окремо до того спечених. Перша відбирає дарунки мама молодого: стає на стіл і танцює у три боки та мече тое полотно без хліба на піч, а другі знов кажут їй: «Верште на піч межі горці (горшки) аби були самі хлопці. Потім поступають другі: отець, браті, сестри і цала фамилія та відбирают від свих дарунки: дівчата фустета і кожде по двоє хлібів. При віддаванню староста каже: мамуню той дар від пана бога, від пана свата, від пані свахи, пана молодого, пані молодой і цалого колу, що ест у тім столу. Мати відповідає: Декую господу богу і пану свату і пані свасі і пану молодому і молодій і цалому колу, що есть у тім столу. Гості розходетсі. На другий день звичайна гостина у молодого, де запроваляють рано молодю замітати хату що молода змете сьміте до порога, вони берут т сьміте і роамітуют по хаті а в сьмітю також гроші і тоді сі насьмівають з молодой, же вона не вміє хату замітати і так кілька разів.

На другий день запрошує молодих мати молодой до себе на гостину. Свахи приходять на гостину ладкают:

Гостина мамуню, гостина,
Бо прихала дівчина,
У нашого свата
Під папером хата,
Сіни на помості,
Прійміте нас в гості,
Не много нас прихало,
Ляш тридцетеро троє.
А другі за горами,
Прибывають за нами.

Молоді сідают на проти себе за стіл. Староста каже дати таріль і оковитки, що молоді з собов привезли. Молода пе до

свого вітця, до своєї матери, а гості складають в миску гроші, причім ладкають:

Гадайте, гостина, гадайте,
На колисочку складайте,
На колисочку новеньку
І на дітину маленьку.
Треба Касуні миски,
І педек, і колиски,
На нове господарство,
На велике багатство.

По гостині відходять і на подвірю шот горівку і ладкають:

Гребласі курочка на сьмітю,
Билисьмо в сватуна на пїтю.
Гребласі курочка в березі,
Йдемо від сватуна тверезі,
І Улисьмо, і плям
І веселеньки били.
Не желуд, мамуню, ла мною,
Не всьо я вабрала в собоні!
Лишу ти слідоньки на вборі,
Дрібні слізоньки на столі,
Вернисі сетоньку ва поріг,
Та подякуй татунови ва періг
Бо тото періжок віковий,
Не сістя его ніколи.

МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРІЇ НАРОДОЗНАВСТВА НА УКРАЇНІ

В науці, як у будь-якій царині духовної та практичної діяльності, безсумнівний інтерес становить аналіз попередніх етапів розвитку даної сфери, як з точки зору історіографічної, так і суто практичної. Такий ретроспективний аналіз допомагає повніше оцінити накопичений матеріал у площині конкретної наукової дисципліни і виявити його «продуктивність» за певний період, а також перспективність використання останнього й аналогічних джерел у майбутньому. В той же час, такий аналіз, проведений комплексно і з урахуванням останніх досягнень науки, може сприяти уточненню попередніх оцінок і висновків, новій інтерпретації «загальновідомого» матеріалу, а часом і виявленню нових підходів, ідей і масивів інформації, які з тих чи інших причин лишались на становичі «добре забутого старого».

В той же час перебудовчий період у радянському суспільстві, владно викликавши величезний громадський інтерес до вітчизняної історії та культури, робить нагальним цей процес висвітлення доробку видатних дослідників на ниві українського народознавства в синкретичній єдності етнографії й археології, фольклористики і народного мистецтва, інших дисциплін. Всебічне вивчення творчої долі та спадщини вчених попередніх поколінь повинно стати природним і всеохоплюючим процесом, який призведе до укладання повної історії розвитку народознавчих дисциплін на Україні та ґрунтовної етнографічної праці «Українці».

До однієї з скравих і маловідомих сторінок розвитку народознавства на Україні редакція і звертається нині.

«Є скарби — допоки їх шукають!» Ці сучасні рядки відомої радянської поетеси Л. Костенко можна цілком віднести до праці на ниві українського народознавства видатного вченого і культурно-громадського діяча Миколи Федотовича Біляшівського. Народився він 24 жовтня 1867 року в м. Умані. Дитинство минуло теж на чарівній Черкащині — в селі Острійки, де мальовнича природа і героїчна історія України, виплекана і виплакана у ліричних піснях і кобзарських думах, увічнена у неповторних витворах народних майстрів, запалили у душі дитини палку любов до рідного краю. А жорстока доля



М. І. Стратілар.
Портрет М. Ф. Біляшівського.
Гравюра. Київ. 1967.

ратая і ремісника, якої він і сам зазнав, втративши в дитинстві батька і матір, збудили глибоку пошану до людей праці, гнівний протест проти сваволі та гноблення, які він проніс через усе життя. І ще була невисипуша жага знань, яка згодом визначила життєву мету: досліджувати і повертати велетові-народу його звятижну і славну історію. Хлопцеві пощастило на вчителів: після закінчення відомої другої гімназії у Києві, він вчився у Київському університеті під орудою В. Б. Антоновича, став членом історичного товариства Н. Літописця, далі екстерном склав курс у Новоросійському університеті в Одесі, де познайомився з діячами Одеського історичного товариства, а згодом був запрошений самим Д. Анучіним на навчання до Московського університету, де слухав лекції І. Сеченова, співпрацював з І. Забеліним, Д. Самоквасовим, І. Цветаєвим, М. Довнар-Запольським, А. Кирпичниковим, став

членом Московського археологічного і Московського нумізматичних товариств, співпрацювати в Московських музеях і Російському географічному товаристві. Та й у Києві допитливий юнак не проминує усіх музейних збірок, а надто археологічного музею професора М. Петрова, товариства київських нумізматів, а вже з 1888 року його ім'я з'являється серед «могутньої громади» імен редакторів і авторів «Киевской старины».

Ще з студентської лави М. Ф. Біляшівський потягнувся до наукової роботи. Поліфонія його досліджень охоплювала археологію, історію, нумізматіку, фольклор, етнографію, народне і професійне мистецтво, музикознавство, охорону пам'яток і ще багато суміжних напрямків. Про це промовисто писав у статті «М. Т. Біляшівський і українське мистецтво»¹ учень, соратник і друг ученого Д. М. Щербаківський: «Українським ученим, українським робітникам на ниві культурній часто дорікають, що в кожного з них не один фах, а скількись, що вчений український заразом і поет, і художник або музикант, а в своїй науковій роботі працює не в одній якійсь галузі науки, а в декількох одночасно».

Отакі докори не раз доводилося чути й М. Т. Біляшівському. ...Що до цих дорікань, то треба сказати, що працював М. Т. у тій добі культурного, а між іншим, і музейного будівництва на Україні, розробляючи зв'язані з цим будівництвом наукові дисципліни (ця доба почати ще й тепер не закінчилася), коли праця в широкому масштабі доприро розпочиналась, фахівців у цих галузях було аж надто мало, — одній людині доводилося стояти на тому місці, де за нормальних умов повинно було б стояти десятеро. Справа була нова, вимагала колосальної енергії й ініціативи, вимагала організувати дослідження одразу в різних галузях знання. Треба було одночасно ставити нові завдання, розробляти плани, накреслювати шляхи до їх здійснення, завойовувати прихильність громадських і наукових кіл і, нарешті, переводити все це в життя, здійснювати задумане, виконуючи до цього всього, принаймні спочатку, трохи чи не всю чорну роботу. Саме така роль припала на долю М. Т. ...».

З 1886 р. вчений вів розкопки на території України, досліджуючи археологічні пам'ятки різних епох, зокрема неоліту, трипілля, латенту, ранньослов'янської та давньоруської доби. Особливо результативними були розкопки літописного міста Родні на Княжій горі біля Канева, яка за словами академіка Б. О. Рибакова є «скарбницею давньоруських ремісничих виробів». Колекції з цих та інших розкопок збагатили музеї Києва, Чернігова, Москви. З 1899 по 1905 рр. вчений видавав і укладав додаток до «Киевской Старины», а потім окремий журнал «Археологическая

летопись Южной России» — перший спеціалізований періодичний часопис на Україні, який справив позитивний вплив на розвиток історичних досліджень і згуртування наукових кадрів. Поряд з науковою інформацією з археології, етнографії, мистецтвознавства, журнал подавав критичні матеріали про стан науки, освіти і культури в царській Росії, висував демократичні програми їх розвитку. Всім цим, за словами академіка Д. Вагалія, АЛЮР виконував для України ті функції, які тодішня Археологічна комісія у Петербурзі виконувала для всієї Російської імперії. До революції М. Біляшівський брав участь у підготовці та проведенні кількох всеросійських археологічних з'їздів, у радянський час був одним з керівників Всеукраїнського археологічного комітету. Вчений зробив значний внесок у охорону культурно-мистецької спадщини українського народу: обстежив і провів фотофіксацію пам'яток у різних областях України, брав участь у роботі комісії по виданню альбомів українських старожитностей. Він — один з засновників Київського товариства охорони пам'яток історичної і мистецтв (1910 р.), перший комісар по охороні культурно-мистецьких пам'яток Києва (1917 р.), член Всеукраїнського комітету по охороні пам'яток мистецтв і старовини з 1919 р., автор першого проекту закону УРСР про охорону пам'яток історії, культури і мистецтва (1918 р.). У 1918 р. у роботі «Наші національні скарби» він висунув ідею створення державного археологічного Інституту із завданням дослідження й охорони всіх пам'яток республіки, залученні до цієї справи широкої громадськості. Багато праці доклав М. Біляшівський для розвитку музейної справи на Україні. Він — фундатор історико-краєзнавчого музею Волині в с. Горозок Рівненської області, один з засновників першого загальнодоступного музею м. Києва, який під його орудою став Всеукраїнським історичним музеєм ім. Т. Г. Шевченка у Києві — однією з найбільших скарбниць вітчизняної матеріальної та духовної культури, заклавши підвалини кількох національних музеїв республіки. Вчений — автор програм побудови національних і регіональних музеїв, програми перебудови музейної справи на Україні на соціалістичних засадах. У Київському музеї вчений організував численні художні виставки, якими, за словами Д. Щербаківського, заклав міцні підвалини національної галереї України. З великою шанобкою та енергією ставився Микола Федотович до збирання і популяризації літературно-мистецької спадщини Т. Г. Шевченка. У 1894 р. опублікував у «Киевской Старине» «Спогади селян села Пекарів про Т. Г. Шевченка», опікувався долею могил Кобзаря, у 1911 р., незважаючи на протидію реакційних кіл, провів у Київському музеї виставку до 50-х роковин смерті поета-революціонера, яка покляла початок окремому Шевченківському відділу. Того ж року допомагав улаштувати аналогічну виставку в Москві. А у 1918 р. брав участь у проведенні у Києві першої радянської виставки, присвяченої життю і творчості Кобзаря. М. Біляшівський був членом журі іменного конкурсу на пам'ятник

¹ Див.: Щербаківський Д. М. М. Т. Біляшівський і українське мистецтво. — Українська академія наук. Записки історично-філологічного відділу. Кн. IX (1926). За головним редактуванням голови відділу акад. Агатангела Кримського.

Т. Г. Швченкові у Києві (1908—1914 рр.), а також разом з С. Світославським і В. Кричевським уклав умови міжнародного конкурсу на цей проект.

М. Біляшівський провів обстеження різних історико-етнографічних регіонів України, досліджував і пропагував українське народне мистецтво, зібрав цінну колекцію зразків матеріальної культури і мистецьких виробів. Учений був фундатором і одним з керівників Київського кустарного товариства, яке відіграло визначну роль у відродженні народних промислів. Його енергійними заходами було проведено 3 кустарно-промислових виставки півдня Росії (1906, 1909, 1911 рр.), які, по суті, були виставками української етнографії та народного мистецтва, отримали схвальні відгуки у вітчизняній і зарубіжній пресі, завоювали авторитет у науковій громадськості і цим полегшили шлях до подальших досліджень. Згадуючи першу виставку 1906 р., Д. Щербаківський писав: «Зорганізовано цілу низку екскурсій у різні місця України, зібрано силу давніх художніх виробів, що перед ними на виставі поблідли твори сьогочасних кустарів. Це була перша в цьому роді всеукраїнська виставка, перша широка демонстрація українського народного мистецтва й перша велика моральна його перемога»². З 1910 р. інспектор кустарно-промислових шкіл Київщини, виховуючи народні таланти на кращих музейних зразках. У 1900 р. М. Б. Біляшівський висунув ідею створення у Києві музею народної архітектури і побуту, а у 1914 р. — кустарно-промислового інституту. Під час I світової війни вчений разом з іншими діячами української та російської науки та культури заснував низку кустарних майстерень у західних областях України, уклав у 1917 р. виставку «Народне мистецтво Буковини і Галичини», у 1921 р. — виставку «Українських народних килимів», а у 1925 р. — «Межигірський фаянс і порцеляна».

У пореволюційні десятиліття М. Біляшівський співробітничав у науковому товаристві ім. Т. Г. Шевченка, яке підготувало народження вищих науково-освітніх закладів Радянської України. Революцію вчений зустрів з великим натхненням. «Революція широко розкрила двері для праці, збила пута, котрі затримували нормальний розвиток, дала простір думці», — писав він³. І він гаряче береться до роботи: сприяє розвитку історичного краєзнавства, очолює етнографічну секцію відділу мистецтв Наркомосу УРСР, працює у кабінеті українського мистецтва, Етнографічній комісії ВУАН. Етнографічному товариству України. 1918 р. Миколу Федотовича обирають почесним членом Української державної академії мистецтв, а 1919 р. — дійсним членом Всеукраїнської Академії наук. Помер М. Ф. Біляшівський у квітні 1926 р. Та ще довгі роки у двері Київського музею стукали селяни, вчителі, робітники з різних куточків України з загорнутими у матерію писанками, вишиванками, куман-

цями, і питали директора Біляшівського. Поховали вченого на його обійсті біля Княжої гори, на лісовій галявині, де він колись відкрив стародавнє житло. Ці місяця ще 1919 р. М. Біляшівський передав ВУКОПІСу для створення історико-культурного і природничого заповідника. Тепер тут центральна садиба Канізького заповідника. Ім'я вченого присвоєно вулицям Києва і Канева, де йому встановлено меморіальні дошки.

Спадщина М. Ф. Біляшівського налічує близько 400 публікацій з археології, етнографії, мистецтвознавства, музикознавства тощо, які друкувалися здебільшого у дореволюційних періодичних часописах, які нині малодоступні широкому читачеві. Нижче подаємо дві з них: «Кілька слів про переживання у царині зовнішньої культури» з «Киевской Старини» за січень 1882 р. (в українському перекладі Б. Б.) та «Що про українську орнаментику» друкованої у літературно-мистецькому журналі «Сяйво» № 3 за 1913 р. У цьому журналі на той час співробітничали Х. Алчевська, І. Бурячок, В. Винниченко, М. Вороний, Дніпрова-Чайка, М. Жук, І. Кавалерідзе, М. Коцюбинський, О. Кошиць, В. Кравчевський, О. Левицький, С. Людкевич, В. О. Коннор-Вілинська, О. Олесь, О. Пчілка, М. Рильський, І. Северин, О. Сластьон, М. Старицька-Черняхівська, Я. Степовий, К. Стеценко, М. Сумідов, С. Тобілевич, І. Труш, Л. Українка, М. Фінляндський, І. Франко, Г. Чупринка, К. Широцький, Д. Яворницький, Л. Яновська та інші діячі вітчизняної культури.

Б. М. БІЛЯШІВСЬКИЙ

Київ

КІЛЬКА СЛІВ ПРО ПЕРЕЖИВАННЯ У ЦАРИНІ ЗОВНІШНЬОЇ КУЛЬТУРИ¹

Матеріал, що послугував для цієї замітки, був взятий з даних, здобутих розкопками на Княжій горі у минулому році. З усієї маси знайдених речей я вирізняю досить численну групу, що складається з речей, тожданих, уповні або частково, нині існуючим, насамперед в селянському побуті. Як я вже раніше говорив у загальному звіті про розкопки на Княжій горі², речі ці до того схожі на сучасні, що на перший погляд уявляється перебільшеною їх старовинність: з одного боку, важко уявити, що у XI—XIII ст., до яких належать ці речі, культура досягла такого розвитку, з другого — яось не хочеться вірити, що не дивлячись на стільки прожитих століть, культура так мало просунулась вперед. Але, як би там не було, факти, на основі яких ми можемо визначити час розповсюдження цих речей, свідчить про їх старожитність. Головний доказ полягає у спільному знаходженні цих простих речей з іншими, які безсумнівно належать великокнязівській добі (Київської Русі — Б. К.),

² Щербаківський Д. М. М. Т. Біляшівський і українське мистецтво. — С. 45.

³ Біляшівський М. Передмова до книги В. Модзалевського «Гути на Чернігівщині». — К., 1926.

¹ Прочитано на засіданні Історичного товариства Нестора Літописця 23 лютого 1892 р.

² «Киевская Старина» 1892 р., січень.

якраз все, що відноситься до прикрас, е типовим представником цієї доби,— всі ці головні пов'язки, шийні гривни, сережки, браслети, обручки, буси, наостанок хрести й образки — не являють, за малим винятком, обумовленим прямим призначенням речі, ніякої подібності до сучасних, хоча не тільки не поступаються, але іноді й переважають ці останні художню роботу. Така повна відмінність прикрас XI—XIII ст. від сучасних пояснюється швидкою зміною вимог моди, що найбільше позначається на прикрасах. Окрім прикрас, й інші речі з Княжої гори, якщо і не до такої міри відрізняються від сучасних, але все таки їм цілком очевидно притаманні риси своєї доби. Таким чином, головна обставина, що свідчить про древність речей, що нас цікавлять,— спільне знаходження їх з безсумнівно старожитними. Другий доказ на користь того ж носить характер заперечення — це відсутність будь-яких речей, що прямо відносяться до більш пізніх епох; пояснити цю обставину випадковістю важко, тому що побут поселення чи міста на Княжій горі репрезентований знахідками в багаточисельних і різноманітних провах, так що, в усякому разі, хоч щонебудь та дало б нам вказівку на більш пізню добу, якби ми мали з нею справу. Таким чином, мені здається, що з великою долею вірогідності ці прості речі можна віднести до тієї епохи, до якої відносяться більшість знайдених речей, тобто до XI—XIII ст.

Переходячи до характеристики речей, котрі я мав на увазі в цій замітці, треба сказати, що деякі з них вже стали виходити з селянського вжитку, замінюючись продуктами фабричного виробництва, але нещодавно ще були в повному ходу, багато ж внаслідок простоти тих потреб, які вони задовольняють, живуть і до цього часу. Ще раз застережу: матеріал взято виключно з розкопок на Княжій горі, і тому перелік речей неминуче буде страждати уривчастістю та відсутністю правильної та докладної класифікації. Почну з житла.— Тут збереглися лише пічки. Будовою вони відрізняються від сучасних селянських: не мають приміщення під піччю, і самі челюсті дуже невисоко підняті від землі, так що при розтопці доводилось або низько нахилитися, або працювати стоячи на колінах; але спосіб побудови печі залишився той же, а саме: печі збиті просто з глини. Інші деталі житла і хатнього начиння збереглися тільки з заліза; сюди відносяться гвіздки різних розмірів, пробої, засувки — вони всі, за формою, величиною, способом уживання, зовсім такі ж, як і й нині роблять сільські ковалі і розходяться в селянському середовищі; в будь-якій сільській кузні, на рундуку, у крамничці якого-небудь глухого містечка або на ярмарку, їх завжди можна зустріти поряд з іншими нехитрими виробами селянського вжитку. Ті речі, до яких я зараз перейду, так само схожі з сучасними витворами заскоружлих рук сільського ковала, ремесло якого мабуть ще від часів своєї давнини, які межують з початком культури заліза, користуються деяким престижем серед звичайних смертних сільського світу. Це різного роду предмети, а саме: домашнього вжитку, знаряддя та ін-

струменти — ножі, ножиці для стрижки овець і замки. Ці останні двох різновидів: меншість — всього 2—3 штуки, — такої конструкції, як і сучасні, решта же, яких близько сотні, типу вже відживаючого, але які ще донедавна були в обігу в селян. Більш за все кидається у вічі подібність посуду. На Княжій горі знайдено кілька різновидів його; з них амфори і ще досить нечисленні особливого роду глеки не збереглися у вжитку в місцевого народу, та от третій різновид знайденого посуду, а саме звичайні горщики для варіння страв, живуть і нині у незащеплених часом формах. Що в даному випадку ми дійсно маємо старовинний посуд, то це доводиться таким невідпорним фактом: один з скарбів, знайдених минулого року на горі, який складався з 48 речей, типових представників XII—XIII ст., як, наприклад, шестикутні гривни, сережки кнївського типу і т. і., знаходився у цевелнкому горщику, про який на перший погляд можна було б твердити, що він, не далі як учора куплений на якому-небудь базарі, — до того велика схожість з сучасним нам посудом. Посуд, завдяки тому, що часто трапляється в скарбах, точно датованими, як напр. всі монетні скарби, дає можливість прослідкувати і наступні за тим часом, аж до наших днів, видатну стійкість типу. Різьблені знаряддя, знайдені на Княжій Горі, те вони у певні подібні до сучасних — це серпи, виступи, «чересла», або лише частково різняться — напр. наральники, то зовсім не схожі, — як напр. — коси. Із знарядь риболовлі вилані та мідяні гачки — такі ж як і тепер; але нині не вживаються в тутешній місцевості остроги, якими б'ють велику рибу і кілька екземплярів яких знайдено на Княжій Горі. Інструменти ковальські — молотки, ковадла, напилки; теслярські — долота, буравчики, стамески, рубанки, струги — все як тепер; дещо різняться від сучасних топірки, хоч іноді поодинокі екземпляри близько нагадують сучасні «сокири». Є також розходження у пристосуванні залізних інструментів для роботи; так, проста, звичайна стамеска встановлена в ручку з оленячого рогу; для тої ж мети призначались мабуть і кілька знайдених шматків відпиляного рогу. Зовсім тотожні стародавні та сучасні інструменти для підрізання і вибирання меду, котрі складаються з залізного прута, що закінчується з одного боку лопаткою, з другого — ножем. Нема також різниці між вудилами і залізними кільцями та прятками від зброї, відкопаними на Княжій Горі і нині вживалими селянами. Згадаємо ще про так звані борошняні ями, віднайдені на Княжій Горі; вони аналогічні таким самим ямам, які ще донедавна слугували для зберігання різного рода продуктів. Я не чіпаву деякі дрібні речі й ті, чия подібність до сучасних хоча й існує, але не так ясно й очевидно. Це питання заторкнуте мною лише трохи: я не виходжу за рамки розкопок на Княжій Горі, але й ті нечисленні факти, що наведені, дають можливість визнати, що той «звіриний» спосіб життя, який вели напочатку наші предки, досить рано змінився життям, яке ґрунтувалося на порівняно високій культурі, і що якби не зовнішні, а пізніше і внутрішні перешкоди, то культу-

ра ця безсумнівно далеко просунулась би вперед в наш час від тої, в якій нині проходить життя нашого простого народу, життя дуже часто, як з внутрішньої, так і зовнішньої сторони в багатьом схожа на давноминулу старовину. Ця схожість культури навіть і з чисто зовнішнього боку ще раз підтверджує те відоме положення, що життя низших шарів суспільства звичайно відстає на кілька століть від життя верхніх.

Я торкнувся цього питання, щоб привернути увагу до тієї обставини, як, завдяки умовам життя нашого народу, що мало змінилися, культура його, яка піднялась ще в глибокій давнині до певного рівня, за тим зупинилась і тому дає матеріал, навіть з зовнішнього боку, щоб відзначити факт стійкості і довгої живучості форм, вироблених кілька століть тому; я думаю, що і такого рода переживання, подібно до переживань в царині нравів, звичаїв, мови, народного світогляду, також заслуговують на докладну розробку³.

З розвитком фабричного виробництва, з поліпшенням шляхів сполучень, взагалі з розвитком зносин і життєвого обігу, речі, що протягом багатьох століть побутували в селянському житті, звільняють місце виробам новітньої культури. З цього, чисто зовнішнього боку, звичайно і починається рух і завоювання більш високої культури, що охоплюють згодом й інші сторони її. Рух в цьому останньому розумінні йде досить повільно, і дуже довго ще цілком культурне з зовнішнього боку життя містить зовсім некультурний зміст, так що вищенаведене положення про повне ще архаїзмами життя нашого простого народу повинно бути розповсюджене на середні класи і частково на вищі, звичайно, якщо брати культуру в її справжньому розумінні.

Вищезазначений рух зовнішньої культури в низове середовище як раз спостерігається нині серед нашого селянського світу; існувало воно звичайно і раніше, але не так помітно і не в таких розмірах. Разом з тим не можна сказати, щоб цей рух був лише чисто зовнішнім. Завжди, навіть не зважаючи на бажання, перехо-

дять і розвиваються й інші внутрішні сторони культури; так напр., від простого факту заміни народного одягу на європейський, або диянєвропейський, відбувається зміна і погляду даного суб'єкту на себе, зміна іноді не симпатична, але в деяких випадках спроможна дати і хороші наслідки, що залежать від намагання зрівнятися в усьому з тим класом, до якого належить за одягом. Якраз ці несимпатичні сторони, що так швидко прищеплюються народowi, звичайно і виставляють на вид, як єдиний результат культури. Але, по-перше, при цьому забуваються і хороші сторони, які поза всяким сумнівом існують, та не так кидаються у вічі, а по-друге, культурного руху нічим не зупинити, — треба лише дати йому певний напрямок. І в цьому випадку єдиним надійним шляхом може прислужитися якомога ширше розповсюдження освіти, потреба якої усвідомлюється і самим народом.

Це порівняння культури двох, дуже віддалених одна від одної епох, порівняння, що веде до констатації в окремих випадках повної тотожності форм у древніх жителів Придніпров'я і сучасних його мешканців, дає можливість зачепити це питання ще з одного боку. Якщо взяти до уваги зовнішні відмінності життя не тільки великих етнографічних груп, але й навіть і дуже малих підрозділів, далі, якщо включити сюди і ту обставину, що час також накладає свою руку на життя в усіх його проявах, — то відзначений факт схожості видається досить знаменним і не випадковим. Чи не каже він нам про послідовну зміну одного покоління іншим, яка звичайно, зазнавала коливань і навіть досить сильним поштовхам, та все ж-таки не настільки могутнім, щоб вони були в змозі докорінно знищити місцевий етнографічний тип? Серед речей, які я вирізняв з-поміж знайдених на Княжій Горі, крім загальної схожості з такими ж, що й зараз побутують серед місцевого населення, помічається зовсім однакова техніка у виробленні їх, і навіть ні спроби орнаментики, які зустрічаються на деяких речах, зовсім однакові у своїх мотивах з вживаними нині. Наведу ще один факт, констатований при розкопках, який також може слугувати підтвердженням нашої думки. Я маю на увазі харчування стародавніх мешканців Княжої Гори. Серед різних видів хлібних рослин, як то жито, гречка, просо, переважало останнє. Їм була заповнена одна з відкритих хлібних ям, далі воно у великій кількості зустрічалося у вигляді обвуглених грудок пшона, що сплавилось, і накінець, навіть було знайдено горщика, напововину наповненого пшоною кашею, що збереглася завдяки вогню. Якщо ж прийняти до уваги, що просо й нині відіграє помітну роль серед продуктів харчування південно-російського племені, то і цей факт промовляє за однорідність етнографічного складу населення місцевого краю в ці дві епохи. Я, звичайно, далекий від думки, що одними даними археології можна цілком задовільно вирішити це спірне питання, але думаю, що і вони можуть згодитися поряд з фактами, здобутими іншими науками.

³ Під час читання цього реферату В. Б. Антоновичем було зроблено таке доповнення: «У селян Південної і Західної Русі існує таке повір'я: родина, в якій діти вмирають у ранньому віці, вживають особливий прийом для того, щоб запобігти подальші випадки цього лиха; ховаючи померлу дитину, кладуть їй на груди запертий замок і викидають ключ від нього, наче замикаючи таким чином смерть у могилі останньої дитини. Цей звичай — є звичай, що стосується явищ переживань, глибокої давнини. Минулого року, при розкопках слав'янського язичницького кургану, що відноситься до VII—X ст., я зустрів кістяк дитини не старшої за 7 років і на грудній його клітині лежав залізний замкнений замок, архаїчної форми, із замковою щілиною у вигляді літери «Г» і без ключа.» — В. А.

Я не буду говорити довго про значення мистецтва при загальному характеризуванні того або іншого народу, про той тісний зв'язок, що існує між мистецтвом та іншими галузями народної творчості, нема чого розводити про те, що всім відомо.

Але дивна річ: не вважаючи на те, що ми усі добре знаєм про цю вагу мистецтва, знаємо скільки цікаво — більш навіть — потрібно і необхідно використувати усе, що зосталося від давнини і що й тепер ще існує між нашим народом у цій частині його творчості, використувати за для того, щоб краще зрозуміти самий характер народу, пізнати самих себе, викликати на світ усе те гарне, що криється, дати йому поширитись, розцвісти цвітом красним на радість не тільки нам, а цілому світові — не вважаючи, кажу, на це усе, в цій сфері ми зробили тільки перші кроки, тільки починаєм роздвигатись круг себе і роздвигаячись, бачим багачко гарного, привабного там, де й не думали. Перед нашими очима раз-у-раз, як тільки трохи пильніш придивившись, відкривається усе більш та більш фактів, що свідчать про глибину, про силу артистичної творчості нашого народу, що доніс, не вважаючи на тяжкий шлях, через який пройшов і по якому й тепер приходиться йти, багато справжньої краси, що має, як я вже згадав, загальну вартість.

З жалем мушу зауважити, що почали ми дивитись, як слід, трохи пізно: незліченна сила тієї краси зникла, загинула, завдяки нашій байдужості, гинуть й зараз і ті рештки, що позосталися.

Це з одного боку. З другого — зменшилась, порівнюючи з давниною, артистична продукція серед народу — темного, в більшості неосвіченого, бо пошкодився його смак. І як справа стала б і на далі в такому ж стані — старе в більшості згублене, нового нема чого сподіватись, то стан був би з боку національної справи дуже поганий — одійшла б одна з найкращих рис нашої особистості, нашого я.

Але справа стоїть хоч і погано, проте не безнадійно. Останні роки висунули наперед питання національного мистецтва, почалася робота: з початку, як це й слід, збирання, громадження матеріалу, за ним йде поволи й систематика, й студіювання. Правда, останні ще тільки починаються — без матеріалу трудно за що-небудь взятись, ми ще знаходимось в періоді відкриття — майже кожна екскурсія в глиб нашої широкої країни дає що-небудь нове, незнане — і коли я перейду до теми моєї статті то ви прочитаєте тільки може загального змісту висновки — більш детально в студії — ще попереду. А поки що треба ще праці і багато праці. До тієї роботи може прикласти руки кожен, бо ділиться вона на кілька частин, і декотрі з них не вимагають ані спеціального знання, ані спеціального студіювання, але тільки допитливості й любові до свого рідного, придам ще до цього й гарного.

Працювати тепер вже можна трохи спокійніш, ніж це було навіть перед кількома роками. За останні роки життя виявило, що небезпека у цім напрямі майже що ми-

нула: значно збільшилися збірки відносного матеріалу по музеях, почалося збирання й приватними особами і, наприклад — тільки в самому Києві таких приватних збірок маємо вже кілька; смак до старовини, до народнього мистецтва розходиться далі, обійма ширші верстви нашого суспільства, самобутні речі входять до приватних помешкань, оздоблюють їх, примушують око звертати увагу на себе, на свою красу.

Дуже сприяють ознайомленню з іншим національним мистецтвом роботи так званого «кустарного» характеру, що частогусто становляться як копії оригінальних речей. Розходяться вони в значному числі, розходяться і поза межами України, через це саме знайомлять широкі круги з нашим мистецтвом, з нашим стилем — бодай покищо в сфері орнаменту.

Цю ж саму течію можна простежити і далі — по різних виданнях, де знаходимо наші речі як окрасу, бачим їх і в нашому театрі, в будинках, і т. д.

Нарешті, свідчать про живучість ідеї, про поширення свідомості, про неустанну роботу в цьому напрямі й інші факти, більш ширшого значення. Не так давно ми бачили першу українську артистичну виставку в Києві, оце тільки недавно зачинилася у Харкові виставка, присвячена українському будівництву. Збільшується лічба праць, присвячених нашому мистецтву, виданих окремо і що містяться по різних виданнях. Питання з цієї області знаходять собі місце в програмах наших часописів, нарешті усе більш зміцнюється думка про насамперед спеціальної часописи, присвяченої артистичній творчості нашого народу.

Вище наведені факти не дають місця для песимізму — не може загинути, не може не відродитись те, що так міцно злилося з характером, з душею народа, аби тільки взялося до цього діла більш рук, що своєю працею підперли б, поширили й зміцнили те, що становить нашу гордість. Робота тільки розпочалася, аби знайшлися робітники.

Сфера покраси, орнаменту до останнього часу була майже єдиною, де виявлялася у всій своїй красі й силі національна творчість. Коли інші галузі мистецтва, з протягом часу, залежно від змін політичного і суспільного характеру, з денационалізацією верхів української людності, розцвінув приблизно два століття тому назад розкішним, могутнім квітом, почали поволи зменшуватись, як в силі, так і в розмірах, і нарешті майже зовсім зникли, простий народ — там, у себе, в закутках свого сірого життя заховав, зберіг й доніс до нас те, що становило окрасу його життя, що він творив, піддаючись силі, не залежній від його волі, що тягла його до краси, як тягнуть квітку до себе проміння сонця.

Дякуючи отій колективній творчості нашого народу, ми маємо чудові зразки на прикл. в будівництві, переважно церковному. Вплинула вона і на зовнішній характер наших осель — пригадайте собі ті мальовничі краєвиди, що виявляються майже на кожному кроці, коли покинеш місто і попадеш в наше село. Пригадайте собі, далі, красу наших убрань і т. д. — повста-

ли вони не самі по собі, а як наслідок бажань, як здобуток творчості.

Нарешті, до цієї ж сфери колективної народної роботи належить й орнамент, що становить самостійний розділ артистичної творчості і що дуже широко розвинувся, придбав собі широке місце в житті українського народу, бо тільки через нього український народ і міг і може, поки що, задовольняти потреби до краси.

Широке розповсюдження орнаменту, хоч містити покрасу де тільки можливо, але містити зручно, з смаком, так щоб не шкодили цільності враження ні дуже різкий колір, ні перевага орнаменту над формою й призначенням речі, яку оздоблює орнамент, одним словом, та висока ступінь, до якої дійшла тут народна творчість, і становлять одну з головних рис українського орнаменту.

Той матеріал, що знаходиться в нашому розпорядженні — матеріал ще живий, існуючий поміж народом. Але не цілком, бо те, що почав уживати в цій сфері народ за останні роки — нічого спільного з нашим національним орнаментом не має — це продукція чи то фабрична, чи то навмисне вдуманна. Темний люд, загубивши по часті смак до гарного, під впливом потреби до краси, накидується на усе що йому дають. Таким чином поволі зника наша національна одіж, зникають самі речі, з котрими був суцільно зв'язаний той або інший розділ орнаменту, — замість мисок — входять в ужиток фаянсові тарілки, полотняні сорочки замінюються ситцевими, на котрих нема місця для вишивки, і т. д. Але проте матеріалу, що може стати потрібним для наших висновків, ще збереглося чимало.

Далі ми хоч зверху переглянемо різні розділи річей, що дають нам різні типи орнаменту, бо в цій сфері покраса речі, сам характер цієї покраси міцно зв'язані з самою річчю — це знов одна з рис, дуже характерних і дуже витриманих в речах справжньої народної творчості.

Тепер мені хтілося б хоч у кількох словах згадати про походження нашого орнаменту, про його розвій на протязі нашого історичного існування. Це питання дуже цікаве, бо воно має тісний зв'язок з другим — про безперестанність нашого життя тут, на нашій землі, ще з давних давен — питання, що визвало суперечки між вченими, деякі з котрих, маючи на увазі зовсім не наукові цілі, ставляться негативно до нього.

Правда, в нашому розпорядженню небагато старого матеріалу, що став би дуже у пригоді для порівнянь. Але він, по декотрим одніям речей, заховався, по trochu підбирається, і вже й тепер можна твердо постановити, що наш орнамент у своїй розв'язці йде од часів ще передкнязівських. Підлягав він, певна річ, з протягом часу одмінам, пристосовувався до життя, що посувалося наперед, але й до наших годин заховав в собі давні риси, що зв'язують його в одне ціле і свідчать про безперестанність культурного розвитку.

Перш ніж перейти до тих різних одмін орнаменту, що трапляється в народному побуті, спинюсь трохи на більш загальних фактах, що належать до розпросторення

відносного матеріалу по території України — це з одного боку, а другого — про характер орнаменту, його інтенсивність і його якість — теж залежно від територіального розкладу.

Ці два питання можна розглядати разом, бо вони дають нарешті майже однакові висновки.

Що до першого питання, то не усюди по Україні орнамент займа таке широке, усе обсягаюче місце, як я казав. Є країни, де він розкинувся широко, в різних одмінах, є, з другого боку, такі, де його стріваємо менш. Теж саме і по другому питанню — що до вартості орнаменту — в одних місцях він розвинувся в повній силі, набрав ясних барв, далеко пішов вперед, в других — дає зразки не дуже численні, одноманітні, більш примітивні.

Матеріал, що ми маємо в нашому розпорядженні, матеріал ще, розуміється, не повний, уривковий, дає одначе спромогу хоч у загальних рисах відзначити ці місця на широкому просторі України.

Коли ми подивимось на карту, то бачим, що межі країн, де орнамент має і більше розповсюдження, і більшу артистичну вартість майже зовсім сходяться. Це будуть південні частини Чернігівщини, Київщини і Волині, уся Полтавщина, Поділля з Буковиною і по часті Херсонщина, Катеринославщина і Слобідська Україна.

Можна найти і на цьому широкому просторі місця, де інтенсивність творчості найбільш була розвинена, наприклад, можна вказати на Дніпрове побережжя, особливо на протязі Полтавщини, де ми стріваємо найбільш цікаві форми орнаментального мистецтва.

Навпаки, частини України, що лежать на північ і по часті на північно-захід — північні частини тих же Чернігівщини, Київщини і Волині, Прищицина, Холмщина й Галичина дають орнамент порівнюючи значно слабший, не такий різноманітний, барвистий, а по деяких місцях, напр., на Поліссі — і зовсім примітивний.

Що до окремих одмін орнаменту та їх розповсюдження, то тут треба зауважити тісний зв'язок з матеріалом, з котрого вироблюються ті або інші речі. Коли матеріал є усюди, ми бачимо, що всюди шириться й промисел, а разом з останнім йдуть і покраси; де мало матеріалу, там або зовсім не стріваємо промислу, або він йде поволі, в формах початкових.

Але це бува не завше. Та більша загальна культурність, більша здібність до мистецтва, про які я вже згадував відносно до людності полудневої частини України, дає себе усюди відчувати, незалежно від того, чи сприяє цьому відповідний матеріал. Так наприкл., в лісових північних частинах України дуже розповсюджений, завдяки багатству матеріалу, промисел оброблювання дерева, але що до оздоблювання дерев'яних речей, то ми стріваємо тут його в дуже незначній лічбі і в дуже примітивних формах. Протівно, коли візьмем тіж самі дерев'яні вироби з майже степової частини Полтавщини, хоч би з Золотоношського повіту, де лісу не так багато, то ми бачим на них силу окрас, переважно різних — різець, а в більшості — самий звичайний ніж, та також звичайне долото, що мусять бути у кож-

ному хазяйстві, не минають нічого, де б можна було задовольнити потреби — зробити покрасу — будь то ложка, насад від воза, коряк, божниця і т. д. — тут дає себе відчувати більш розвинений артистичний смак, більша здібність, взагалі — більша культурність.

Об'яснення цього факту завели б нас дуже далеко від теми — впливали тут, мабуть, різні чинники на всьому протязі історичного життя України, між іншим, і чинник географічного положення тієї, або іншої країни.

Окрім головного поділу територіального характеру, про котрий була мова, що торкається інтенсивності й вартості артистичної продукції, існує ще другий поділ, **теж** територіального характеру, але вже відносно до розкладу тих або інших промислів, бо існують вони не усюди в одній мірі, а залежно від них і разом з ними йде й орнамент. Для того ми бачим, що в одних місцях звів собі гніздо й дійшов до високого ступіня розвитку орнаменту на гончарських виробках, в інших — вирізка на дереві, чи ткацтво і т. далі. Ми тут маємо діло з різними чинниками, що впливали на розвиток того або іншого промислу, чинниками, часом навіть випадковими.

Жадання краси виявляється насамперед в уживанні покрас, що оздоблюють самого чоловіка; потім воно переноситься на речі, що вжива чоловік, з речою на житло і на його обстанову. Розглядаючи одні орнаменти, можна було б йти оцим порядком, але, більш задля систематики, краще буде поділити речі на розділи, залежно від матеріалу, з якого зроблені, і говорити про кожний розділ окремо.

Почнемо з виробів, майже найдавніших — з виробів гончарських. Багатство глини на Україні з давних-давен дало спромогу широко розвинути цьому промислові. Не будемо торкатись дуже давніх часів, але маючи на увазі українські гончарські виробки, мусимо зазначити, що прототипи декотрих з них, наприклад, миски, або глека, відносяться ще до перших століть після Різдва — зразки такого посуду, маючого на собі вплив римської культури, знайдено у нас же, на території України. А починаючи з часів поганських, переважно ж з князівських, ми маємо вже майже усі прототипи сучасного посуду не тільки що до форми, але й по орнаментові, звичайно дуже простому — з паралельних, або хвилюватих ліній, що оздоблюють вінце; різниця тільки в тому, що в ті часи орнамент наносився в гліб, по сировій глині, тепер же його наводять фарбою. З князівської ж доби ми маємо зразки полив'яного посуду, политого, правда, стіткою поливою. Але з того ж часу ми маємо інші гончарські виробки, так само розмальовані, як і наші сучасні миски. Маю на увазі череплячі тлітки, котрими викладали стіни та долівки в церквах XI—XII віку. Тут і спосіб, яким малювали через рожок, і орнамент — однаковісенькі.

Орнамент на сучасному посуді, яким, як відомо, найбільш оздоблюються миски, має переважно геометричний характер, не зовсім чистий правда, але це залежить від спеціальних фарб і способу, яким розмальовується посуда. Але окрім геометричного, трапляється орнамент рослинний — дуже

часто, рідше — різні звірі, риби, нарешті — люде. На жаль, ми маємо дуже мало зразків посуду хоч би XVI—XVIII віків і тепер трудно сказати, коли цей орнамент, не геометричний, почав існувати на Україні. Але порівнюючи з іншими гончарськими виробами, переважно в тогочасними калюлями, можна гадати, що цей тип орнаменту існував уже в цю добу. Звідкіль прийшов — трудно сказати, але, мабуть, джерело було подвійне — зі сходу, де зразками міг бути гарний перський посуд, і з заходу, де ми знаходимо ті ж самі мотиви, що й у нас.

Не менш старий промисел — ткацтво, що повстало з плетіння, а це останнє в різних сучасних виробках — з лози, лика, рогази і соломи нагадує роботи примітивних народів і, мабуть, прийшло до нас без змін не через одну сотню літ.

Зразків давніх тканин ми маємо дуже мале число і для порівнянь бракує матеріалу. Заховались в могилах X—XII вв. тільки випадково шматочки — з одного боку чужоземних — переважно візантійського походження, з другого — наших — в більшості шматки звичайного полотна, ні в чім не відмінного від сучасного селянського; ніяких затканих взорів покищо не знайдено. Послідуючі століття — аж до XVIII, майже зовсім не дають матеріалу в цьому напрямі.

Сучасний матеріал, що до тканого орнаменту, в значному числі дає північна частина України, коли ми роздивимось на його характер, то усюди побачимо геометричний рисунок, по своїм мотивам і комбінаціям його дуже близький до такого ж сусідніх народів — білорусів й великоросів — з одного боку і народів фінського походження з другого. Мотиви цього орнаменту дають найбільш примітивні форми.

На примітивність вказує далі й колір орнаменту — переважно червоний. На півночі України затканий орнамент прикладається усюди — йде він і на попки сорочок, і на фартухи, і на рушники й настільники.

Переходить він, заховуючи й основний червоний колір, і на південь України, але стрівається тут тільки на рушниках і на настільниках, і коли й на півночі ми маємо спромогу одмити деякі комбінації геометричних взорів, що мають тенденцію перетворитись в рослини, то тут, на півдні, ця тенденція виступає дуже ясно і ми маємо кілька одмін цього орнаменту, де рослинний характер не виклика ніяких сумнівів: рослина заступа геометрію остільки, розуміється, скільки дозволя цьому техніка ткацтва.

Інші виробки ткацтва, де орнамент грає головну роль — плахти й килими, дають нам теж геометричний орнамент. Як ті, так і другі давно існують на Україні; рештки перших, зовсім подібних до сучасних, знайдено в давніх могилах, про ужиток килимів говорять нам свідчення, розкидані по різних пам'ятниках. Плахти, що поволі вже виходять з ужитку, заховали через увесь протяг часу один і той же характер орнаменту, тобто геометричний.

Не так сталося з килимами. І тут основа була геометрична, перейнята нами зі сходу. Цей характер килими заховують й

дотепер в частинах України, посунутих на самий південь, на границю з молдаванами та татарами, звідкіль й прийшли до нас килими. Але як тільки ми ступимо на територію властивої України, хочби в тому ж Поділлі, то знайдемо, поруч з геометричними килимами, й такі, де геометричні рисунки дуже стильово, дуже зручно, з великим артистичним почуттям, заховуючи більш-менш риси геометричні, дають нам, проте, цілий ряд схематизованих рослин — переважно квіток. А коли ми посунемося ще далі на захід і попадем в центр України, то натрапимо тут на дуже цікаві з боку мистецтва — і по рисунку, і по колірам — зразки килимів з виключно рослинною орнаментикою, що тут виросла і придбала собі надзвичайно гарні форми.

Правда, не зовсім вийшли тут з ужитку і справжні геометричні килими, як наслідки давнини, але не в них сила, коли поруч з ними ми маємо чудові зразки справжнього мистецтва. Трапляється й цікава мішанина: на одному й тому ж килимові розміщені орнаменти і геометричні, і рослинні, часом злучені тільки механічно.

Я вже зауважив, що килими прибули до нас зі сходу. Але переважно в XVIII віці, а може й раніш — фактів про це не маємо, ми стриваємо іншу течію — із заходу. Головним чином Франція, що постачала тоді найкращі тканини шовкові й парчеві, й гарні вишивки, мала вплив і на наші килими, почасти на селянські, і цілком на так звані панські.

Стиль, що панував тоді в Західній Європі в цього роду виробках — виключно рослинний, краще сказати натуралістично-рослинний. Напряма цей як раз відповідав і тим тенденціям, що керували, може мимоволі, й народним мистецтвом. За для того, мотиви цього стилю охоче були прийняті, але перероблені по своєму — форми натуральні були стилізовані, наслідком чого явився дуже оригінальний орнамент, котрий в повній мірі можна назвати нашим.

Той же самий процес, що ми мали можливість спостерігати відносно до тканого орнаменту, ще ясніш виступає, коли ми звернемося до вишиванок. Давнина дає тут ще менш матеріалу. Найбільш прості, примітивні вишивки, що нічим не відрізняються від тканого взору, від котрого вони й походять, ми стриваємо на півночі України; зостається й той самий колір — переважно червоний. Безумовно, колись, в давні часи такий характер шитий орнамент мав на всьому просторі України.

З протягом часу, в центрі й південних частинах наступають зміни, що торкаються рисунка орнаменту, його техніки і коліра.

Поруч з «занизуванням», чи «настилуванням» — тобто гладью, ми бачимо дуже оригінальні способи ажурного шиття — мережки й вирізування; червоний колір дає місце й другим — чорному, жовтому, білому; і коли перших два, особливо чорний, беруть перевагу на півдні, в центрі панує білий, або цілком, або з дуже обережними додатками інших кольорів — природний смак дає себе й тут відчувати.

Щодо рисунка орнаменту пошиття в основі заховує й тут геометричний харак-

тер, але усюди ми бачимо хіть претворити його в рослинний, чи як не претворити, то приблизити — він набірає чимало нових комбінацій, що справді, без силкування, можна вже признати рослинними.

XVIII-й вік дав в наше розпорядження чимало зразків шиття іншого характеру — шиття шовками, золотом і сріблом, що служили окрасою переважно церковних речей і що вишивались по монастирях, та по заможих сім'ях. І тут, як і в килимах, ми маємо два впливи — східний і західний, але знов таки чужеземні мотиви тут так перероблені, що шиття цього роду стало цілком нашим; орнамент його — майже виключно рослинний.

Поволі по наших музеях збільшуються збірки мережених різьбою різних дерев'яних речей.

Те, що тепер можна знайти, становить рештки колись дуже розповсюдженого орнаменту — не один горщик борщу зварився на чудових зразках різьби — усе пішло на дрова, дякуючи нашій байдужості.

Орнамент на дереві, той що відноситься до народного мистецтва і що широко розкинувся по цілій західній і східній Європі, орнамент не зачеплений так би сказати культурним мистецтвом, усюди має однаковий геометричний характер [...].

Але й тут, не в такій значній мірі, як це ми бачили в ткацтві, в вишивках, в окрасах гончарських виробів, можна простежити напрям до рослинної орнаментції, переважно в розміщенні, в комбінації елементів, самих по собі геометричних. Трапляються справжні рослинні форми, хоч їх і трудно зробити, маючи на увазі і матеріал, що служив тлом, і примітивність знаряддя. Тенденція й тут та сама. А як вийдем за межі чисто народного мистецтва, ми бачимо як широко розкинулася рослина в різьбярських речах на протязі XVII і XVIII-го століть, коли у нас панувало барокко.

Ті ж самі елементи рослинного характеру дають нам й інші вироби з поля народної творчості: поруч з геометричними, стриваємо ми їх на писанках, на мальованому дерев'яному посуді, на полах кожухів в викладках з різнобарвної шкіри, стриваємо, як окрасу, на шклянній посуді, на речах з кості, знаходимо навіть зробленими з заліза.

Оця течія в напрямі уживання рослинних форм, заміна чи доповнення їми форм геометричних і становить одну з головніших рис українського орнаменту, ставить його на вищу ступінь, порівнюючи з орнаментом народів сусідніх, і приближає до західно-європейської орнаментики.

Але з боку артистичної вартості наш орнамент стоїть значно вище ніж західний, що в своїй еволюції дійшов до простого копіювання природи, тоді як артистична творчість нашого народу складає сюди багато фантазії, багато смаку, перероблює по своєму те, що дає натура, наслідком чого і являються ті чудові зразки народного мистецтва, що не даром звертають на себе увагу всіх, хто може їх зрозуміти, хто може відчутти їх красу.

МИКОЛА БІЛЯШІВСЬКИЙ

Київ



З'ІЗДИ, КОНФЕРЕНЦІЇ, НАРАДИ

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА *

Ми зібралися, щоб обговорити результати Республіканської виставки народного мистецтва, оцінити його стан і перспективи на майбутнє, усвідомити його роль у культурі народу та загальному художньому процесі. Нині чітко усвідомлюються недоліки в нашій культурі, а точніше дефіцит цієї культури, що досяг у нашому суспільстві загрозливих розмірів. Виражається він у хижацькому ставленні до природи, дегуманізації науково-технічного процесу. Щодень чуємо нові відомості про ту чи іншу катастрофу в сфері енергетики або хімічного виробництва. Бездумне руйнування архітектурних і культурних пам'яток, недооцінка національної історії, літератури, мистецтва і музики у вихованні молодого покоління, вилучення рідної мови з державних і більшості навчальних закладів, мільйонна міграція сільського населення в міста, зруйнування традиційного укладу життя, заміна споконвічних цінностей народу на сурогат масової культури. Де вже тут вижити мистецтву, яке тісно пов'язане з життям народу?

Народне мистецтво — глибинна криниця, звідки черпаємо натхнення жити, любити, творити, силу переконання в ідеалах добра і миру. Хто може гарантувати, що це криниця невичерпна? Ніхто! Народне мистецтво — це душа народу, завдяки якій можна скласти уявлення — про його естетичні уподобання і моральний ідеал. Він збігається з чистотою образу українця: незлобивістю, поетичною уявою, романтичністю, журливістю характеру, вірністю коханню, героїчною звитягою, любов'ю до матері й рідної землі. Будучи виразником душі народу, народне мистецтво є по суті генотипом його духовності, накопиченої впродовж віків. Воно є невичерпним джерелом для наслідування професійним мистецтвом, яке шукає стилістичних ознак,

національної художньої мови, базою для створення самобутніх художніх шкіл, за собом естетичного і патріотичного виховання молоді, а також художнім товаром на внутрішньому і міжнародному ринках.

Хіба можна допустити, щоб з нашого життя випала ціла ланка високої духовності, хіба можна спостерігати за тим, як ідуть від нас таланти старшого покоління, а спадкоємців немає. Народне мистецтво і пісня разом з мовою є складовою частиною існування народу, втрата їх веде до зникнення самого народу. Хіба можна допустити, щоб зникла найквітучіша гілка великого слов'янського дерева? Ми повинні сприяти духовному оновленню, спілкуванню людей, яке виникає там, де існує предмет глибокої традиції і поваги до звичаїв народу. Упродовж століть десятки й сотні тисяч майстрів різних поколінь — килимаринці і різьбярі, вишивальниці і ковалі, гончарі, майстри декоративного розпису, склодуви, ювеліри, майстри лозоплетіння, художньої обробки шкури створювали речі, необхідні людям у побуті, зберігаючи народні традиції.

Розуміючи цінність цього багатства в духовному житті народу, історії країни, необхідність збереження і дальшого розвитку традицій народного мистецтва, 25 квітня 1919 року В. І. Ленін підписав декрет «Про міри сприяння кустарній промисловості», в якому зазначалася недоторканість усіх підприємств малих кустарних промислів і майстрів народної творчості, а також відродження роботи художніх шкіл. Цей декрет відіграв свою роль. У країні збережено Хохлому і Палех, Опішню і Петриківку. Та, на жаль, внаслідок багатьох причин не дійшли до нашого часу традиційні осередки різьбярства в Полтаві, на Київщині й Чернігівщині, бондарства на Харківщині.

Бурхливий розвиток синтетичного фабричного килимарства підірвав основи розвитку народного, і як результат, зникнення цього промислу в Дехтярах, Нових Санжарах, Хотині, жевріє він у Решетилівці. Ще раніше ліквідовано майстерню у Веселинівці на Київщині. Штучні матеріали, штучна пластика синтетична куль-

* 17—19 листопада 1988 року на базі республіканської виставки «Народне мистецтво Української РСР» відбулась науково-практична конференція з питань народного мистецтва. Нижче публікуємо виступ секретаря правління Спілки художників України В. М. Прядки.

тура. Невже це фатально і назавжди? За короткий час занепали і зникли відомі осередки килимарства Київщини, Чернігівщини, Полтавщини, Поділля. Воно існує тільки в районі Карпат. Гончарство в більшості осередків втратило свій творчий характер, різноманітність форм, переклучилося на тиражування квітників. Загубила свої традиції і художній рівень вишивки. Однак дана Республіканська виставка народного мистецтва свідчить про наявність прекрасних майстрів, які ще підтримують славу нашого мистецтва. Не можна не назвати ряд видатних імен, якими нині пишається українська культура: це майстри розпису Приймаченко, Буряк, Приходько і Прудніков, гончарі Падалка, Бібик, Романюк, Бакусевич, Сухий, Гончар, Галас, Цибульник, Білик, родини Пошивайлів і Омелянко, різьбярі Колоша, Колошин, Мошаровський, Корякін, Марущак з Тетерева; лощкарі Царенко, Шевченко, вишивальниці Близнюк, Грабовська, Василенко, Лейначук, Сидоренко, Петькевич, Медвецький, Кушнарєнко, Брикси, Геліженко, Іпатій, майстри традиційного ткацтва Г. та В. Вереси, Скопєць, Нечипоренко, Дем'янець, Картелюк, Неровні, Мештер, Гладішук.

Хочу ще сказати про недостатню роль музеїв у популяризації національного мистецтва та невикористання їх культурного потенціалу. У двох Полтавських музеях зберігається 500 килимів XVIII—XX ст. — унікальна збірка світового значення. Національна спадщина цілого народу. Так що ж, зібрали ці килими, щоб там вони у забутті, нікому не відомі й зотлілі?

А вишивка, ткацтво, кераміка? Давно вже чекає вирішення питання створення музею народного мистецтва Полтавщини. І приміщення є. Треба тільки відселити технікум біля краєзнавчого музею або ж розмістити в Хресто-Воздвиженському монастирі. Індустрія туризму могла б допомогти навіть фінансами, а народ — гарантує — скаже спасибі!

Музей архітектури і побуту УРСР має понад 50 тис. експонатів. А як вони зберігаються? Як можна було допустити, щоб цінні експонати з'їла міль, а хто за це відповідав? Чи для того збираються десятиліттями збірки, щоб вони пропадали? На сьогодні немає більшого завдання, аніж вирішити долю мистецької спадщини народу. Настав час поставити питання про будівництво на базі Музею архітектури і побуту Музею матеріальної і духовної культури українського народу, де всі етнічні регіони республіки, маючи свої відмінності в культурі, могли б розкритися як самобутнє явище культури.

Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР має 75 тис. експонатів, з яких лише 12 тис. творів кераміки. А ткацтво, народний одяг, вишивка, різьбярство! Все знаходиться у фондах. Уже багато років у музеї не працює дореволюційний відділ, твори якого становлять найцінніший скарб. Приміщення не ремонтується, через дірявий дах його заливає вода. Республіканський музей підпорядковано міськраді! Відібрано в музею транспорт, Києво-Печерський заповідник погрожує виселенням, а куди?

Куди можна переселити Ермітаж народної культури? Необхідно пов'язати питання державного підпорядкування республіканського музею українського народного декоративного мистецтва, щоб була розширена його площа і зміцнена матеріальна база.

Чудові збірки творів народного мистецтва зберігаються у фондах музеїв Харкова, Запоріжжя, Дніпропетровська, Кам'янець-Подільського, Сарнів. Їм необхідно надати експозиційну площу. Слід взяти за правило: менше фондів — більше музеїв! Треба їх створювати і в осередках, де працюють майстри: музей килимарства і вишивки в Решетилівці, різьбярства в Кременчузі, ткацтва в Кролевіці, декоративного розпису в Петриківці, музей Полісся на Ровенщині. Надати цим осередкам державного охоронного статусу заповідників народного мистецтва.

Не вирішується питання і з будівництвом музею гончарства в Опішні. Надто мізерні ліміти виділяються на його проектування. А майстри тим часом старіють, спадковість ремесла не передається молоді.

В нашій республіці сім регіональних музеїв народного мистецтва. Всі вони прагнуть бути міжреспубліканськими, але в їх експозиціях найменше творів, властивих даному краю, що применшує їхнє значення. Ці музеї могли б відіграти величезну роль у підтримці місцевих майстрів і осередків, якби замовляли б для себе їхні твори. Не скрізь виконується постановою Міністерства культури УРСР про створення відділів народного мистецтва при художніх та краєзнавчих музеях.

Слід згадати про збірки українського народного мистецтва в інших республіках. У Державному музеї етнографії народів СРСР в Ленінграді зберігається 30 тис. творів українського народного мистецтва. Ми не просимо їх віддати, але створити музей народної культури України в Ленінграді варто було б. А що вже казати про величезні збірки українського народного мистецтва в Московському музеї декоративно-прикладного мистецтва СРСР. Теж назбирано стільки, що немає надії коли-небудь це побачити. У Державному історичному музеї СРСР у фондах стоять нерозпаковані з часів Великої Вітчизняної війни ящики з творами українського народного мистецтва, яке пограбували фашисти з наших збірок. Твори були перевезені до Москви. Історичному музею вони не потрібні, але віддати їх на Україну дирекція не хоче.

Про забезпечення народного мистецтва кадрами майстрів скажу те, що ніколи в минулому ніхто не пускав це питання на самоплив. Завжди існували організаційні форми, завдяки яким навчали традицій і передавали їх: це вишивки і галтування монастирських монахинь, школи будівників дерев'яної архітектури, майстерні по різьбленню іконостасів, іконописні школи і майстерні, гончарні курси, різні цехові братства, килимарські майстерні, навіть кобзарські школи і цехи. Так було завжди. Раніше від батька до сина, але переважало колективне навчання і колективна творчість. То чи можна сподіватись сьогодні на високі результати при відсут-

ності організаційної підготовки майстрів народного мистецтва? Всі знаємо, яку величезну роль відігравали курси, організовані в осередках Кустарними товариствами XIX ст. (зокрема, Київським та Полтавським земствами). Крім того, був налагоджений ринок збуту виробів у великі міста — Москву, Нижній Новгород, і навіть за кордон. Нині не можемо налагодити збут творів у Художньому фонді, де на жаль, перевага віддається не народним майстрам, а міським умільцям, які ніяких традицій не наслідують, і не бажають їх вивчати. Чому? А тому, що з міськими умільцями працювати легше, вони самі пропонують свої роботи, а майстер часто не знає ціни своїм творам, і треба докласти зусиль, щоб його заохотити до продажу. Самодіяльне мистецтво — це індивідуальна творчість дозволяла. В народному ж мистецтві сконцентровано досвід цілих поколінь майстрів. Воно, як і пісня, шліфувалося віками, що надає право сприймати його, як творчість колективу. Народне мистецтво виконує національно-охоронну функцію через механізм традицій, передаючи досвід сотень поколінь його спадкоємцям.

Потрібно розробити структуру шкіл народного мистецтва в певних осередках, а також відновити експериментальну школу народного мистецтва, що діяла в Києві в 1935—1938 рр., для талановитої молоді із сільської місцевості. Закінчили цю школу майстри, які стали славою українського народного мистецтва — Ганна Собачко, Марія Приймаченко, Параска Влащенко, брати Герасименки. У селі Новоселівці Вінницької області у вересні 1988 року був створений музей їхніх творів. Перестала існувати школа і занепала справа. Тепер тільки надія на талановиту природу українця: а може виживе. Взагалі цікава еволюція. Експериментальна школа була перетворена в училище декоративно-прикладного мистецтва, яке, в свою чергу, дало сотні талановитих майстрів-художників для промисловості, але в 1962 році воно ліквідоване. З Глинська школа гончарства була переведена до Межигір'я під Київ, де створено керамічний технікум, який дав цілу плеяду талановитих керамістів, але теж був ліквідований у 30-х роках. Тепер немає ні в Глинську, ні в Межигір'ї.

Народне мистецтво і фольклор необхідно розглядати як фундамент національної культури, який треба покласти в основу естетичного виховання підрастаючого покоління. У Києві необхідно створити Центр естетичного виховання дітей ім. Г. Сковороди в районі Подолу. На наш погляд він повинен складатися з 3-х блоків. Перший — Республіканська художня школа ім. Т. Г. Шевченка, яку слід перевести на Поділ. Другий — дитяча експериментальна школа народного мистецтва і фольклорного виховання, до складу якої входять такі школи — українських народних інструментів, хорового партесного співу на традиціях київської хорової музики, української народної пісні (хоровий та сольний спів), кобзарства, літературна, українського народного танцю, а також усі види народного декоративного мистецтва: вишивки, ткацтва, килимар-

ства, декоративного розпису, гончарства-кераміки, різьблення по дереву, констрування і пошиття українського національного одягу. Третій — музей дитячої творчості. Такий центр — це реальна справа і вкрай необхідна сьогодні. Подібні центри слід відкрити у всіх обласних містах України.

Школи з декоративно-прикладного мистецтва позаاشкільного виховання теж повинні відіграти велику роль.

Також мусимо констатувати низький художній рівень національного одягу сотень музичних і хорових колективів, ансамблів і солістів. На жаль, багато художників не знає і не використовує традицій народного одягу різних етнографічних регіонів, що пояснюється відсутністю професійної школи художників — майстрів національного одягу. Необхідно реорганізувати Київський художньо-промисловий технікум в училище декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, при якому створити відділення підготовки художників-педагогів, в тому числі й майстерню національного одягу. Добре було б при педагогічних інститутах Києва, Полтави, Вінниці, Львова відкрити відділення підготовки художників-вчителів народного декоративного мистецтва.

Вихованню естетичних смаків народу сприяли б щотижневі телепередачі «Народне мистецтво», які б транслювалися регулярно як Клуб мандрівників, розповідаючи про скарби музеїв народного мистецтва, його історію, видатних майстрів, осередки, навчання тому чи іншому виду мистецтва.

Звернімо увагу на те, що в нас дуже мало видається літератури з народного мистецтва. До сільської місцевості така література не доходить взагалі. В 60 тисячах бібліотек України літератури з образотворчого і народного мистецтва взагалі немає, так само як і в школах, профтехучилищах, інститутах, клубах, читальнях. Не треба забувати, що культура в усі віки вимагала дотацій, затрат, бо вона не здатна себе окупити. Культура — це ідеологія суспільства, що вимагає мецената, яким є держава.

Необхідно, щоб Держкомвидав УРСР сприяв виданню серії недорогих альбомів для практичного використання майстрами народного мистецтва. Люди шукають такий матеріал, і, не знайшовши, використовують примітивні самодіяльні підробки із журналу «Работница». Згадайте, яку шкоду нашому мистецтву завдали таблиці й етикетки, на милі, видані купцем Бракаром наприкінці XIX ст.

Доцільно організувати видання журналу «Народне мистецтво та ремесла на Україні», чим надати широку трибуну мистецтвознавцям, які вивчають народне мистецтво. Гадаю, що це був би один з найпопулярніших журналів.

Щодо виховання дітей на зразках традиційного народного мистецтва, то в кожній родині корисно мати домашні колекції. Кожна культурна сім'я повинна дбати, щоб у неї зберігалися речі пращурів, які дісталися від батьків, а також твори вишивки, ткацтва, народних килими, дерев'яне різьблення, меблі в народному стилі, а також декоративні розписи і, звичайно,

гончарні вироби. Споглядання цих речей з дитинства, як і пісня, як і рідне слово, залишають у душі незабутній спогад, встановлюють зв'язок з традиціями батьківської культури.

Тому давайте поставимо питання про створення салону «Народне мистецтво України» в центрі Києва, де б завжди продавалися твори народного мистецтва. Для забезпечення асортименту виробів Секретаріат Спілки художників України від 13.07.88 р. зобов'язав Художній фонд УРСР налагодити зв'язки творчого відділу з майстрами народного мистецтва, але здається без організації спеціального відділу чи сектора народного мистецтва діла не буде. Треба, щоб Худфонд мав транспортні засоби для зв'язку з майстрами у сільській місцевості. Але найбільшу роль повинні відіграти обласні виробничі майстерні Худфонду, що повинні організувати роботу народних майстрів. Художній фонд УРСР мусить організувати ринок збуту творів народного мистецтва через мережу своїх салонів, необхідно також відкрити фірмений салон «Українське народне мистецтво» у Москві, Парижі, Лондоні та ін. Доцільно організувати при Художньому фонді УРСР посередницький торговий кооператив «Народне мистецтво».

Але Художньому фонду самому не під силу розв'язати питання розквіту народного мистецтва всієї республіки. Єдино вірний шлях його збереження і розвитку — опіка держави. Добре було б організувати Державний Комітет художніх народних промислів при Раді Міністрів УРСР, якому були б підпорядковане Республіканське товариство майстрів традиційного народного мистецтва з матеріальною базою, виставочними залами, салонами реалізації. Потрібно створити охоронний статус майстра народного мистецтва, забезпечити його право як творця матеріальних цінностей, покращити пенсійне забезпечення. Взагалі в Києві необхідний постійно діючий виставочний зал народного мистецтва, де можна було б придбати виріб до вподоби.

Хотілося б розповісти про діяльність Агрпрому, Мінлігоспу, Міністерства деревообробної промисловості, Укрхудожпрому, які працюють з майстрами народного мистецтва. Але через відсутність єдиного координаційного центру народного мистецтва нам бракує інформації. У 1975 р. була прийнята постанова про створення республіканської координаційної художньої ради з народного мистец-

тва, але й досі її немає. Якість творів, на жаль, погано контролюється. Біда ще й у тому, що «Укрхудожпром» не використовує творчих можливостей майстрів, а перетворив їх на виконавців. Це стосується ткацтва, вишивки, килимарства, гончарства. Творчість майстрів залежить від плану і валу. Від цього він втрачає головне — творче розмаїття форм, індивідуальність. Наприклад, щоб заробити денну зарплату, майстер повинен десятки разів повторити один і той же зразок. Давайте обговоримо цю проблему. І справа тут не в амбіціях керівництва, в долі творчого генія. Промислова система Міністерства місцевої промисловості перетворила народного майстра на робітника. Опромисловлення народного мистецтва призводить до втрати художньої якості. Так з Черкаської фабрики художніх виробів забрали художній зміст і вона стала торгово-виробничим об'єднанням. В ім'я чого це робиться? В ім'я чого втрапляється з народного мистецтва його духовне призначення? Необхідно вивести народне мистецтво з графі товари народного споживання та змінити політику Художпрому: перевести майстрів народного мистецтва з виконавців на творчу роботу. В осередках народного мистецтва створити заповідні охоронні зони, зберегти середовище, в якому діє народне мистецтво та ін.

На думку Республіканської комісії з народного мистецтва Академії Наук УРСР повинна сприяти відкриттю при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського відділу народного мистецтва з програмою написання «Історії українського народного мистецтва та ремесел» з найдавніших часів (по видах), а також видати «Довідник майстрів народного мистецтва».

З метою підвищення авторитету майстрів народного мистецтва і зростання популярності вважаю за необхідне запропонувати щорічне їх нагородження Державною премією ім. Т. Г. Шевченка за твори народного мистецтва. Гадаю, що вже сьогодні можна висунути на цю премію видатних майстрів народного мистецтва Марію Буряк, Якова Падалку, Івана Білика та ін.

Секретаріат Спілки художників України прийняв рішення про щорічну премію ім. Катерини Білокур за визначний внесок у розвиток народного мистецтва.

В. М. ПРЯДКА

Київ



ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ОСЕРЕДКІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Народне мистецтво можна порівняти з вічно живою квіткою, що передається від роду й до роду, від батька — синові, від сина — внукові, від матері — дочці і так безкінечно — з минулого в сьогоднішній і завтрашній день. Запримітно й прикметно для такого мистецтва, що народжуючись під рідним небом і сонцем, під сволюками батьківської хати на материній землі, чудодійне рукотворення стає еством, душею, думанням самого народу, його долею, його творчим обличчям у нескінченних образних світах. Явившись у життя як символічна мова краю, той же барвистий килимок з полтавської Решетилівки, чи київської Веселинівки, тепер уже музейна розписана флядрована миска з Бубнівки, що на Вінниччині, чи дитяча свистулька-іграшка із зображенням півника, козлика, оленя чи зухвалого вершника на коні, створена нестримною уявою славнозвісної опішнянки Олександри Селюченко — чи не ось ці неповторні перлини визначають обличчя народного мистецтва України, наших рідних, гідних подиву, захоплення й гордості мистецьких осередків! Із втратою, недооцінкою бодай одного з них одразу б збідніли, потьмарилися святі й глибинні творчі джерела, що їх краплина по краплині призбирувала талановита душа наших предків, невтомна фантазія сучасників, найменувавши своє неперевершене дивотворення мистецтвом народу. В багатоголосі того мистецького хору ми завжди чуємо і голос окремого майстра, яким своїм незвичайним баченням світу збагатив безмежну палітру творення. Хоча б все та ж незабутня Олександра Федорівна Селюченко... Ще дівчиною від матері перейняла вона секрети малої скульптури, ошедрила навколишній світ пластиккою казки, що сягає у глибини століть, напрочуд довершеним світозображувальним ліпленням, яке ще й сьогодні, буває, знаходимо на прадавньому городищі опішнянських горбів. Це справді дивина — сучасниця, яка випестувала душею те, що стало відгомном пластичної образної символіки прадавньої слов'янської культури.

В кожному осередку традиційного народного мистецтва побутують свої художньо-виражальні засоби, усталені й улюблені форми, орнаментальні мотиви, технологічні

підходи до того чи іншого матеріалу, що їх люди повинні берегти як святиню і передавати з покоління в покоління. Втрата навіть незначної ланки народної творчості одразу ж негативно позначається на самобутності мистецького осередку. Так, скажімо, нехтування специфічною технологією розпису ангобами на гончарних виробих призвело до повного занепаду мистецької слави вінницької Бубнівки, а з нею славних київських Дибинців або гончарної пластики чернігівської Ічні.

Ще в жовтневу пору великої революційної перебудови світу народне мистецтво в нашій країні відчуло дбайливу турботу. Збереженню найкращого з історичної та мистецької спадщини, а також і народної творчості велику увагу приділяв В. І. Ленін. Завдяки декрету «Про заходи сприяння кустарній промисловості», який Володимир Ілліч підписав 26 квітня 1919 року, в країні збереглося чимало визначних осередків народного мистецтва. На превеликий жаль, з роками, а особливо в 40—50-х, більшість відомих колись на Україні традиційних осередків гончарства, різьбярства, килимарства, ковальства підупали, а то й зовсім перестали існувати.

Добрі починання щодо активізації творчості народних майстрів були здійснені в республіці в 30-ті роки. Зокрема, в 1935-у відкрилися експериментальні майстерні при Київському державному музеї українського мистецтва, що через рік були реорганізовані в Київську школу майстрів народної творчості. Викладачі цієї школи виїздили в села, щоб залучити молодих майстрів до навчання. Саме тоді понад тридцять осіб здобули кваліфіковану допомогу в школі. Термін навчання був два роки. Школа надавала стипендію й гуртожиток. На час польових робіт учні поверталися додому в село. В 1939 році школа була реорганізована в училище, де майстри по можливості продовжували навчатися до початку війни. Марія Приймаченко, Параска Влащенко, Наталя Вовк, Іван Гончар, брати Яким і Яків Герасименки та інші відвідували школу аж до 1940 року. Ці наші велетні народної культури, чий талант відшліфовувався у лаврській школі, пове-



Фрагмент експозиції виставки «Седнів-88».

ли за собою десятки й десятки молодих митців.

Фактично школа стала своєрідним методичним, художньо-консультативним центром, де, за свідченням колишнього викладача Пантелеймона Никифоровича Муслика (1905-1980), майстри, не втрачаючи самобутності, могли вдосконалювати свою манеру, образне бачення, пошук. Автор даної статті висловлює надію, що про школу будуть написані дослідження і розвідки. Цікаво згадують киянки ткаля Пріська Федорівна Іванець і майстер розпису Ганна Іванівна Павленко-Чередниченко роки навчання в експериментальних майстернях та Київській школі народних майстрів. На своєму ювілейному вечорі з нагоди вісімдесятиріччя Марія Приймаченко розповіла про шире доброзиччя, яка панувала в школі. З особливою теплотою згадувала вона Параску Власеню і Наталю Вовк. Потім пригадала один курйозний випадок:

щоб не завдати непоправної шкоди її фантазії, старші товариші, їдучи в цирк, не взяли її з собою. У такий спосіб вони прагнули відгородити її талант, гадаючи, що вперше побачені справжні леви можуть завдати неперевершеним мальованим левам, народженим щедрою уявою Марії.

Нині можемо пошкодувати, що в 1939 році школа припинила своє існування. Від того часу все відчутніше почало занепадати народне мистецтво. Сьогодні воно опинилось у критичному стані. І нам спільними зусиллями необхідно зробити все, щоб відродити втрачені добрі традиції, які були започатковані цим навчальним закладом.

Слід сказати, що Республіканська комісія з народного мистецтва Спілки художників України розробила широку програму розвитку й піднесення традиційної художньої народної творчості. Її члени проводять значну роботу по активізації творчого потенціалу народних митців. З ініціативи



Реклама виставки «Седнів-88»

комісії проведено Республіканську виставку українського традиційного народного мистецтва, що експонувалося в Києві наприкінці 1988 та початку 1989 року. На її базі в листопаді 1988 року в Києві проведено науково-практичну конференцію з питань збереження та розвитку традиційного народного мистецтва. В ній взяли участь старший консультант Спілки художників СРСР Л. Романова, начальник творчого виробничого відділу Художнього фонду СРСР З. Щеренгова, доктор мистецтвознавства, завідувача сектором науково-дослідного інституту теорії мистецтва Академії мистецтв СРСР М. Некрасова.

У своєму виступі М. О. Некрасова підкреслила, що несвоєчасна теоретична визначеність принципів положень у народному мистецтві призвела до відчутних втрат. Зокрема, вона відзначила, що до 1970-х років народне мистецтво не мало наукового статусу, після Великого Жовтня отожднювалося «з проклятим минулим», в 30—40-і роки штучно підганялося під станкові форми, тоді ж народний майстер як «кустар — одиночка» зневажався, у 1960-і роки народне мистецтво сприймалося як анахронізм, перспектива його розвитку вбачалася у злиті з промисловістю. Чимось «від лукавого» виглядали спроби стверджувати його високу духовність, самоцінність ідеалів, цілісність народних мистецьких традицій. Визнавалася тільки функціональність. Отже, внаслідок відсутності чіткого дотримання теоретично-наукової концепції щодо народного та самодіяльного мистецтва, з'явилася плутанина в цих поняттях, що завдала шкоди обом видам творчості народу.

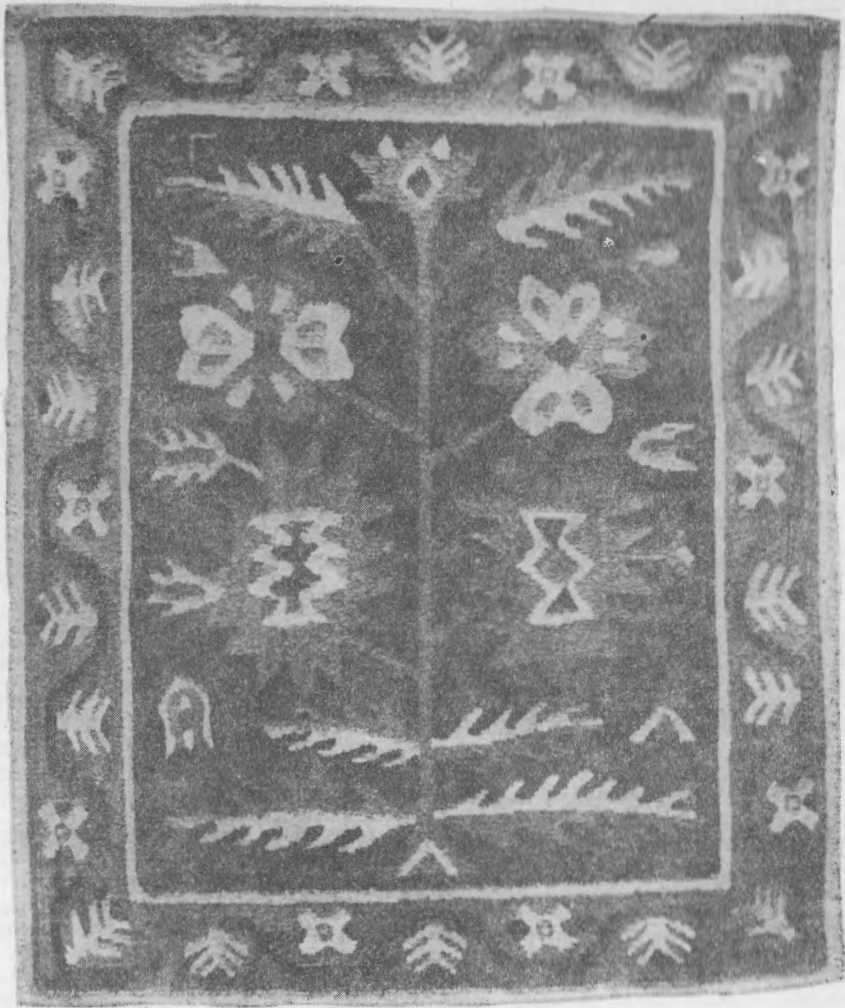
Щоб підвищити громадський інтерес до джерел національної культури, Республіканська комісія з народного мистецтва минулого року спільно з Центральним телебаченням підготувала кілька передач під рубрикою «Спадщина», взяла участь у

створенні документального фільму «Щоб не згасло горно» (кіностудія «Укртелефільм»). З цією метою фахівці надрукували ряд статей з актуальних питань стану та розвитку традиційного народного мистецтва. Згадаймо публікації 1988 року в газеті «Культура і життя»: Василя Щербачка «То й мудрість ж була своя», Михайла Дерегуса «Утверджується штамп», Алли Немченко «Сирін, Алконост і діва Обида». Помітною з лізнавального боку стала стаття Адама Жука «Екстер'єр з горщиком», в якій розповідається про створення та відкриття музею-садиби братів Герасименків у селі Новоселівці (на Вінниччині). Відчутну допомогу на громадських засадах надали музеєві керівники Спілки художників України Андрій Чебикін, Володимир Прядка, відповідальний секретар Київської організації Олексій Міщенко. Віряться, що новостворений музей славнозвісного гончарства в Новоселівці переросте в центр пропаганди народної рукотворної кераміки, піднятої з повного занепаду. Вже в недалекому майбутньому тут буде відкрито школу гончарів, на утворення якої Спілка художників України виділила шість тисяч карбованців, а завдяки Гайсинському райкому партії місцевий радгосп додає ще десять тисяч крб. Передбачається придбання хати в Новоселівці або Бубнівці, спорудження двох електричних горнів на 1100—1250 градусів для випалювання кераміки, а також сучасного обладнання гончарної майстерні.

Республіканська комісія з народного мистецтва намітила конкретні заходи по відродженню згаслих і напівзабутих осередків народного мистецтва (Бубнівка, Веселинівка, Тетерів, Коболчич, Гавареччина...). Відродження чекають славнозвісні в минулому осередки народного мистецтва України — на Вінниччині, Чернігівщині, Київщині, Харківщині, Львівщині, Чернівцях тощо.

У зв'язку з підготовкою до Міжнародного фольклорного фестивалю, який намічено провести в Києві 1990 року та згідно з рішенням Верховної Ради УРСР (Комісія по освіті й культурі), при Республіканському художньому фонді передбачено організувати службу контактів з майстрами-надомниками. Також варто організувати госпрозрахункове об'єднання майстрів традиційного народного мистецтва з майстернями системи Художнього фонду УРСР (гончарською, ткацькою, килимарською, художньої обробки дерева, пошиття національного одягу) з відповідними складськими і експозиційними приміщеннями. Бажано в найближчому часі розв'язати питання про створення в Києві творчо-виробничої бази для виготовлення і реалізації сувенірів у кращих народних традиціях, які разом з художнім оформленням повинні стати своєрідною окрасою згадуваного фольклорного фестивалю. До речі, оформлення треба б зробити так, щоб у нього органічно вписалися кращі зразки українського народного мистецтва. Таким чином, образотворчо-декоративне мистецтво повинно стати візитною картою міжнародного свята.

Перебудова докорінно змінила ставлення до народного мистецтва і розвитку його традиційних осередків, висунула на перший



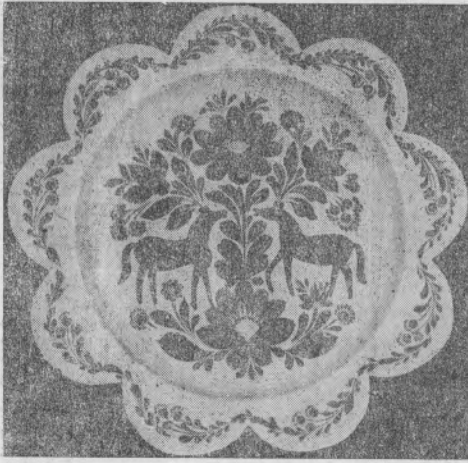
С. О. Ганжа.
Народний килимок.
Возна, ткацтво. Седнів. 1988.

план питання підготовки послідовників справи народних майстрів. Республіканська комісія з народного мистецтва поставила за мету активізувати творчий потенціал народних майстрів. Серед намічених заходів передбачалася, зокрема, організація першої Республіканської творчої групи народних майстрів. Автору даної статті випала можливість у листопаді-грудні 1988 року попрацювати з групою народних майстрів республіки в Будинку творчості «Седнів». Наслідком цієї роботи стала звітна виставка «Седнів-88», що експонувалася в Києві в січні цього року. На багатому матеріалі був проведений круглий стіл, де велася конкретна розмова про збереження та розвиток народного мистецтва. Наведу лише один факт.

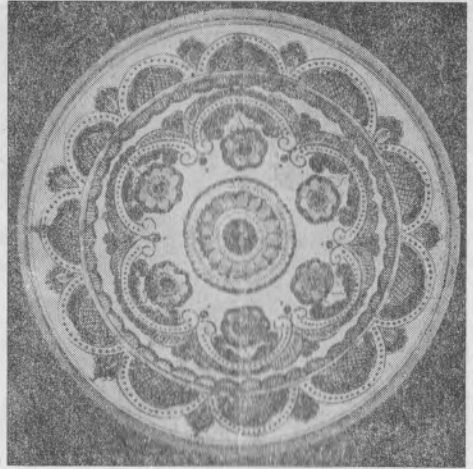
На виставці експонувалися твори різних жанрів, у різних матеріалах. Творча група — тридцять два народні майстри — була зібрана з різних осередків традиційного народного мистецтва республіки, як успішно діючих, так і напівзабутих, а то й зовсім згаслих. І тому не дивно, що знання народних традицій свого краю та рівень художньої майстерності учасників були да-

леко не рівноцінними. Але завдяки практичній допомозі, обміну досвідом, спілкуванню та професійним порадам гончарі, різьбярі, майстри декоративного розпису, вишивки та килимарства змогли досягти помітних успіхів. У процесі творчої роботи особлива увага зверталася на вдосконалення та вивчення функціональності виробів народного мистецтва, їхньої вжитковості, пов'язаної з народним побутом, звичаями, обрядами.

Нові чудові твори гончарного мистецтва, що засвідчили відповідність побутові народу, показали Яків Падалка з Віти Поштової на Київщині, Олександр Вільчинський з Поголів Запорізької області, косівські майстри Надія Вербівська та її син Олександр. До речі, в творчій седнівській групі народних майстрів Я. Падалка зарекомендував себе досконалим знавцем багатьох гончарних традицій з оснoвних осередків України. Тому дивує, як такий майстер виставлявся зі своїми роботами у співторстві з В. Рисцовим у залах Спілки письменників України на виставці претендентів на державну премію УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Невдовзі Яків Іванович сам стверд-



Ю. В. Лукін.
Таріль. Дерево, розпис.
Седнів. 1988.



О. І. Бейсюк.
Таріль. Глина, розпис.
Седнів. 1988.

жував у пресі, що В. Рисцов не вмів навіть гончарувати. Крім того, на цій претендентській виставці були представлені роботи знаменитих опішнянських майстрів, що протягом років подорожували по країні на так званих персональних виставках В. Рисцова, супроводжуваних розкішно виданими кольоровими афішами та буклетами. Мабуть, Я. Падалка своєчасно не розглядев привласнення В. Рисцовим виробів всесвітньо відомої традиційної опішнянської кераміки, а офіційно визнав лише в січні 1988 року після виступу автора даної статті з цього приводу на другому пленумі Спілки художників України в листопаді 1987 року. Таким чином, Я. Падалка скористався старим дідівським гончарським принципом — везти свої горшки на той ярмарок, де більший вигог — і прилучився в такий спосіб до фальсифікацій Рисцова.

Цікаві знахідки засвідчив «Седнів» у відродженні традиційної української іграшки в дереві та кераміці. Особливо захоплювали оригінальні керамічні свічки майстрів із вінницької Бубнівки, створені умілими руками Фросини Міщенко, Тетяни Прокопенко, Валентини Живко. Привертала увагу скульптурки у вигляді різноликих левиць валківських гончарів Зої Грунь та Бориса Цибульника, послідовників видатного майстра кераміки Федора Гнідого. Їхні вироби полонили багатою фантазією, композиційною виразністю, довершеною формою та вишуканим силуетом.

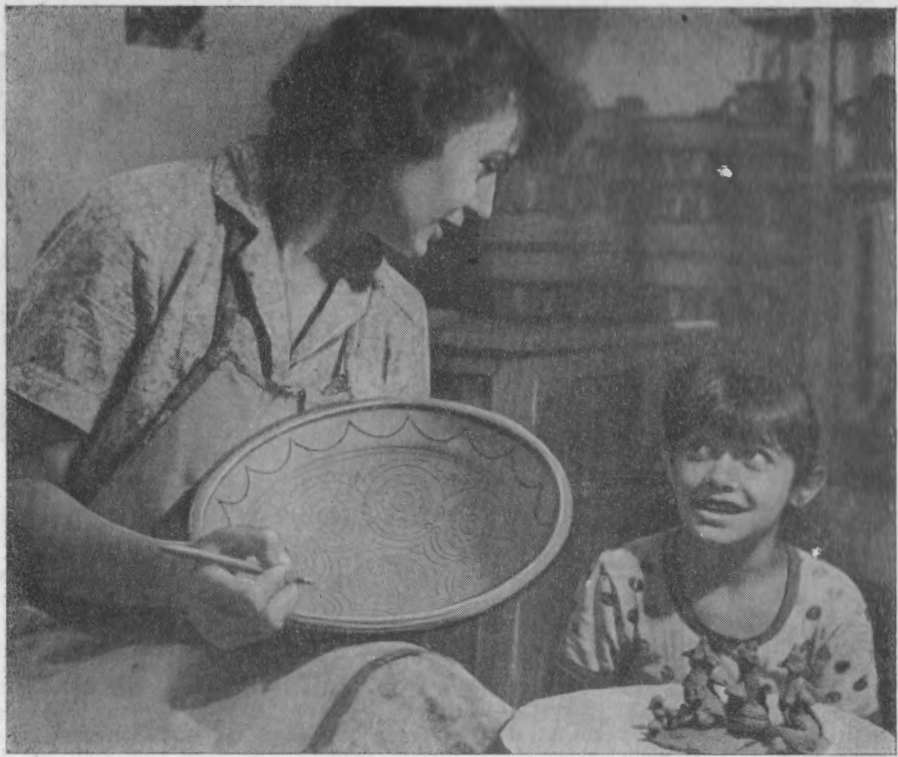
Великий інтерес викликали досконалі твори косівських майстрів кераміки Параски Дубей, Оксани Бейсюк, Михайла Сусака, Анатолія Богатчука, Надії Вербівської та її сина Олександра.

Творча атмосфера, що поступово утворилася в групі, розбудила запал майстрів Тетяни Прокопенко, Валентини Живко, Зої Грунь, Олександра Вільчницького, Сергія Уварова, Михайла Ляшенка, які не працювали в традиційному вжитковому народному мистецтві. Вони, як і багато інших, не мали можливості ні навчатися, ні вдосконалювати свою майстерність, ні відшліфувати свій смак, бо на Україні в час загального занепаду традиційного вжиткового народного мистецтва еkleктична само-

діяльність буквально заповнила виставочні салони. А це призвело до руйнації давніх традицій, м'явої, не пластичної форми, штучної вичурності та стилізації, а отже часто-густо до немічної творчості. Такий антихудожній парадокс стверджувався і у виробничій системі Художнього фонду УРСР і нерідко в роботі Республіканського науково-методичного центру, що ізолювало багато сільських майстрів від участі в творчо-виставочній діяльності. Тому-бо не видно зрушень у справі матеріального стимулювання творчості широкого кола провідних народних майстрів. З останньої Республіканської виставки сучасного народного мистецтва (листопад 1988 — квітень 1989 року) були щедро закуплені твори багатьох відомих народних майстрів, але поза увагою експертної комісії Міністерства культури УРСР опинилися твори не менш талановитих митців. А це є однією з причин того, що немало майстрів згортають свою творчість у галузі народного мистецтва, а якщо і продовжують працювати, то через відсутність матеріального стимулювання їхньої творчості з боку держави нерідко скочуються до псевдонародного стилю. Й цілком логічно, що актуальність цього питання постійно дискутувалася в Седневі.

Народні майстри, а серед них передусім Валентина Живко, Тетяна Прокопенко, Олександр Вільчницький, Сергій Уваров, Михайло Ляшенко та Іван Гонко, в благодійній атмосфері все-таки змогли сповна виразити себе в седнівській творчості. Їхні роботи на виставці відзначалися традиційністю форм, високою художньою виконання, що піднесло праці авторів на особливий творчий рівень. Мені, художникові, який мав цінний багаторічний досвід співпраці з народними майстрами Опішні та працівниками Музею народної архітектури й побуту УРСР, було приємно бачити, з яким натхненням сучасні майстри здобували в Седневі неочікувані уроки творчості.

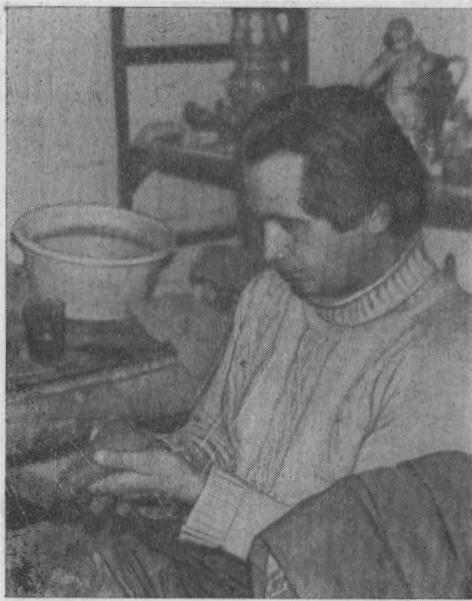
Окремо хочу відзначити вінничанку Фросину Міщенко, яка після двадцятирічної перерви буквально вразила всіх своєю яскравою творчістю. Витоки успіху Фросини Іванівни знаходимо в славних творах її



Майстер кераміки О. І. Бейсюк за роботою.
Фото. Седнів. 1988.

дядьків Герасименків, що в роки згасання керамічного осередку в Бубнівці, зуміла зберегти секрети народного рукомета, і вони в лабораторних умовах Седнева розпочали своє друге життя. Як відомо, бубнівська кераміка вирізняється оригінальним підполивним розписом, де різьковані рослинні мотиви поєднуються з фляндрованими узорами фантастичної краси, при яких затікання кольорових глини (білої, червоної, зеленої, рудої) дає чудовий декоративний ефект. Бубнівська кераміка часів братів Герасименків (1920-і роки) — унікальне явище в українському декоративно-прикладному мистецтві. Її композиційно-колеристичні особливості виявлені в численних неперевершених світозображувальних варіантах, що можна бачити в музейних збірках Києва, Ленінграда та інших міст нашої країни. Бубнівка зажила гончарської слави здавна. Та й чи могло бути інакше? Великі поклади різноманітних високоякісних пластичних глини, своєрідна фантазія місцевих майстрів кераміки сприяли гармонійному розвитку гончарного ремесла на Поділлі. Спочатку Бубнівка продукувала прості вжиткові вироби, а з середини минулого сторіччя тут заявив про себе підполивний розпис, що одухотворив, здавалося б, звичайне гончарське ремесло Андрія Семеновича Гончара, майстра, який прожив сто три роки (1823—1926). Юнаком, ще за панщини, він утік до Гайсина. Там став гончарським челядником, вивчив секрети поливи й опанував складну техніку кольорових розписів. Саме він став творцем відомої бубнівської гончарної орнаментики. Його учнями та послідовниками були Афон Якимович Герасименко (1850—1925) з си-

нами Якимом (1888—1970) і Яковом (1891—1969). За радянського часу, в 20-х роках, брати Герасименки стають учасниками багатьох виставок народного мистецтва в країні та за її межами. В 1936 році вони — учасники першої виставки українського народного мистецтва. В асортименті їхніх виробів в основному вишукані миски й полумиски самобутнього й неперевершеного розпису, а також баклаги, куманці, тикви та інші виставочні речі. Світовидні герасименківські фляндровані миски тисячами експонувалися тоді в Німеччині, Франції, Чехословаччині, приносячи молодій Радянській державі чималі валютні прибутки. Їх вироби експонувалися на всесвітній виставі в Парижі 1923 року. В 30-і роки Яким та Яків Герасименки працювали в Київській школі майстрів народного мистецтва, а в повоєнний — у бубнівському гончарному цеху Гайсинського промкомбінату, де виготовляли в основному миски й полумиски. Під їхньою доброю опікою виростили і утверджувалися в гончарному мистецтві цікаві молоді майстри: Анастасія Гончарук, Марія Збризька, Олена Керез, Єлизавета Щорварська, Надія Осадча, Галина Бабенко, Ганна Литовченко, Микола та Панас Гончарі. Серед них була й молода ще Фросина Міщенко, учасниця групи «Седнів-88». Як згадує вона, всі процесні в гончарному цеху виконувалися без жодної механізації, аж до початку 60-х років все робили вручну, починаючи від добування глини й до одержання готової продукції. До 1941 року застосовували свинецьову поливу, з 1949 по 1952 рік — поливи з Краснодарського заводу, потім



Майстер кераміки М. М. Сусак за роботою.
Фото. Седнів. 1988.

цех працював на поливі Одеського хімічного заводу. Але, на жаль, ця полива не відповідала бубнівській глині, оскільки була тугоплавкішою, крім того під час випалювання під нею нерідко вигорав ручний розпис ангобами, в результаті чого виникало багато браку.

У 1956 році через нестачу відповідної поливи та відсутність належного ставлення адміністрації до народного мистецтва розписані миски не вдалося випалити. Відтак штучно в Бубнівці припинилося виробництво знаменитої у далеких світах рукотворної розписної кераміки. Ось чому нині тут в гончарному цеху залишилося лише чотири гончарі, виготовляють прості невеличкі макітри, горщики-підвазонники. Всесвітньо відома Бубнівка втрачала свою самобутність, своєрідність, практично гончарний осередок зник. Тому поява бубнівських майстрів у Будинку творчості «Седнів» і експозиція їхніх робіт на звітній виставі в Києві викликали значний інтерес у громадськості та фахівців.

Вважаємо, що необхідно вжити невідкладних заходів, щоб повернути колишню всесвітню славу осередку народного гончарства. За допомогою місцевих органів у Бубнівці можна організувати під керівництвом Фросини Міщенко гончарну школу-майстерню, проводити на її базі республіканські творчі наради, семінари, практичні навчання.

Як одна з форм роботи з народними майстрами в Седневі застосувалось вивчення і копіювання кращих зразків народного мистецтва видатних митців Якова та Якіма Герасименків, Олександрі Селюченко, Остапа Ночовника, Івана Гончара, Олександра Ганжі, Івана Білика. З цінними творчими знахідками познайомив учасників талановитий учень славновісних різьбярів Гуцульщини Семена та Василя Корпанюків Іван Ткачик з Івано-Франківська. Загальне захоплення викликав власноручно виготовлений ним унікальний



Ф. І. Міщенко. Сувенірна таріль.
Глина, розписно ангобами. Седнів. 1988.

стіл-майстерня з багатьма маленькими шухлядами для різноманітних саморобних інструментів, його ж світильники на довгих кронштейнах, а також заготовки з груші, липи, берези, бука, явора, витримані в необхідному технологічному режимі. Саме це і сприяло тому, що майстер за два місяці зміг виявити свої творчі можливості, створити вишукані за формою і довершені за декором тарілі, свічники, скриньки, баклаги. Оттак, перетворивши Седнівську готельну кімнату в справжню різьбярську майстерню, Іван Ткачик створив унікальне мистецьке диво, бо споконвіку тайна народного ремесла народжувалася в отчій хаті, і, як вірець народної краси, передавалася з покоління в покоління. Весь творчий Седнів відвідував його невеличку майстерню, щоб подивитися і на його коштовну творчість і на саморобні інструменти, і на оригінальне обладнання, бо така справжня сила народного мистецтва, бо такий він творець — учень знаменитих у світах Корпанюків.

Справжнім відкриттям виставки стала відновлена традиційна українська іграшка в дереві. Особливо помітних успіхів досягли в цьому Василь Слободянюк з Вінниччини, Анатолій Трохименко з Чернігова, Юрій Лукін з Кременчуга, Сергій Уваров та Михайло Ляшенко. До речі, майстер з Харкова М. Ляшенко в Седневі опанував глибшими знаннями з питань народного мистецтва, а його особиста творчість засяла оригінальним світосприяттям.

Високий художній рівень мають дерев'яні різьблені тарілі, різноманітні форми баклаг, ковшів, свічників, ложок відомих чернігівських майстрів Олександра Колоші, Миколи Панька, киян Анатолія Карпенка та Євгенія Шевченка, дніпропетровця — Міклоша Штеця.

Треба сказати, що не всі майстри працювали на високому рівні. На виставі з чисто дидактичних міркувань була представлена ретроспективна робота майстра Івана Гонька з Вінниці. Він починав працювати в кращих народних традиціях, але згодом, потрапивши в художньо-комбінатівський потік, поступово збився на електику, під спрямуванням художніх рад девальгував до самодіяльного майстра.



П. І. Дубей.
Декоративна таріль.
Кераміка.
Седнів. 1938.

Приїхавши до Седнева, він спочатку зовсім не прислухався до порад, яких дотримувалася творча група. І все ж перебування там не минуло марно. Різьбяр зрозумів — краси народного мистецтва не буває без необхідної творчої простоти, виразності і функціональності.

Слід відзначити, що переважна більшість майстрів, попрацювавши в Седневі, значно зросла в народному баченні свого ремесла. Фахівці та громадськість відзначили якісний поворот давніх здобутків Петриківської школи розпису, зокрема з роботах талановитих майстрів Олени Зінчук та Наталки Рибак. Помітно збагатили експозицію виставки твори декоративного живопису Григорія Сокола та Івана Приходька з Київщини, Галини Рідної з Полтави, а також два килимки, що квітували, мов весняна полонина, виконані в кращих традиціях народного килимарства Степаном Ганжею з Києва. Його консультував відомий килимарник Володимир Федько. Композиція «Берегиня», майстерно виткана на саморобному верстаті, пластичною мовою сягає глибинних джерел праслов'янської міфології. Цю композицію автор присвятив пам'яті свого батька-гончара. Фактично із несправедливого забуття повернена глядачам ця прекрасна і традиційна форма народного килимка, яка ще на початку нашого століття прикрашала майже кожну хату Волині, Полтавщини, Поділля, створювана невідомими майстрами.

Окрасою виставки стали оздоблені ви-

шуканим слобожанським орнаментом рушники Раїси Кушніренко з села Пісочина Харківської області.

Робота вже першої творчої групи народних майстрів показала значну активність, виявила надзвичайно благотворний взаємовплив, творче зростання розпорошених досі народних майстрів.

Спілка художників в основному забезпечила необхідні умови для розмаїття роботи в седнівських майстернях. Але для виявлення художніх можливостей майстрів-керамістів довелося самотужки встановити ще два гончарні круги, спеціально виготовлені й привезені для цього з Києва, виготовити лави і стелажі, доставити з різних регіонів республіки гончарну глину, барвники, поливу. Для різьбярів довелося придбати і встановити столярний верстак. Вміла організаційно-педагогічна робота дарувала успіх.

Свого часу досвіду такої діяльності автор даної статті набув в Опішні, працюючи головним художником заводу «Художній керамік» (1968—1972 рр.). В 1970 році там була організована творчо-експериментальна лабораторія, що згодом стала базою для підготовки кадрів, своєрідною школою-заповідником народного гончарного мистецтва. В результаті дванадцять майстрів Опіші в 1970—1971 роках були прийняті до Спілки художників СРСР. Таке досягнення унікальне не лише в республіці, але й у всій країні. 1971 року шістдесятирічний місцевий майстер Іван Білик, якого доти знали лише окремі фахівці,



Б. М. Цибульник.
Троїсті музики. Теракота.
З експозиції виставки «Седнів-88»

одержав диплом Міжнародної виставки в Фаенце. Таким чином, опішнянська гончарна декоративна пластика здобуває все-світнє визнання і стає на початку 70-х років одним з найяскравіших явищ в традиційному українському народному мистецтві. Та минув час і опішнянська творчо-експериментальна лабораторія з виробничих причин почала занепадати. Послабилася робота з майстрами. Лише останнім часом, після неодноразових критичних сигналів у всесоюзній та республіканській пресі провідних діячів культури, стали намічатися деякі зрушення, а саме за сімнадцять останніх років тут подією стало прийняття до Спілки художників лише одного майстра. У 1970 році в Опішні працювало понад 40 гончарів. Зараз тут 14, причому в наступному році семеро з них виходять на пенсію. І ось керівництво, заводу вирішило підвищити їм норму виробітку (гончарам — на 15%, малювальникам — на 20%). Невідомо, чим керувалася при цьому адміністрація «Художнього кераміка», адже й так гончарі за день повинні виготовити, а малювальниці розписати понад 200 виробів кожен. Яка ж тоді може бути якість і цінність цієї кераміки? Підвищення норм виробітку таким чином аж ніяк не сприятиме поліпшенню художньої якості опішнянської кераміки, а приведе до її виродження і занепаду. Хіба що звичайні собі горщики для квітів робитимуть як це сталося у Бубнівці чи Валках, а не високомистецькі гончарні вироби. Споконвіків про норму не думали, вона не існувала для людини, яка «приборкала» гончарний круг, бо цінувалася майстерність і якість у цьому нелегкому труді. Високохудожні вироби — вишивка, ліплення, різьблення завжди були для вжитку, або для дарунку комусь. Час на вироблення даної речі мірявся тільки конкретним майстром, а перетворення

будь-якого з народних ремесел у ширвжиток призводить, як правило, до втрати самобутності. Ширпотреб це не тільки знецінення майстра, його витвору, але й нищівний удар по вартості народного мистецтва.

Виставка «Седнів-88» користувалася великим успіхом у шанувальників народного мистецтва, здобула широкий розголос у пресі. За її підсумками буде видано спеціальний буклет. Роботи, що експонувались тут, закупили Міністерство культури УРСР, республіканський Музей народної архітектури та побуту. Значна частина експонатів потрапила на ювілейну виставку до 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. На першому київському аукціоні декоративно-вжиткового мистецтва твори майстрів седнівської групи були особливо помітні, про що свідчить і їх закупівля. Водночас виставка загострила найбільші проблеми стану і подальшого розвитку наших промислів. Доля народного мистецтва перебуває під пресою відомчого диктату, а подеколи й чиновницької сваволі. Ось хоч би такий факт. Скориставшись відсутністю Зої Грунь (учасниці групи «Седнів-88») із Валок, директор місцевого промкомбінату В. Насонов дорого імпортне обладнання, не без труднощів добуває для гончарного цеху, перепродав художній школі з Нової Водолаги. Для когось це може видатися дрібницею, але ж Золя Грунь саме через це змушена була перейти в різноробочі. Також унаслідок байдужості комбінатівської адміністрації ще раніше залшив роботу кераміст Борис Цибульник, чий твори здобули визнання на звітній виставці в Києві. Отак заподляві адміністрації нейтралізують важливі державні заходи, пов'язані з долею народної творчості — попросту позбавляються майстрів.

1975 року за дорученням Ради Міні-

ствів УРСР спільною постановою колегії республіканських Міністерств культури та місцевої промисловості було ухвалено створити Республіканську раду народних художніх промислів, завдання якої полягало в координації діяльності народних майстрів, що були підпорядковані багатьом міністерствам та відомствам. Однак рішення так і залишилося на папері, хоча, зрозуміло, брак такого координаційного центру постійно призводить до звуження кола майстрів. Нікому ні вивчити справжній стан народного мистецтва, ні оцінити творчість. Адже, будьмо відвертими, художніми промислами на Україні здебільшого керують люди некомпетентні в мистецтві. Цей факт розцінити інакше, як неподобство, не можна. Ось чому особливої гостроти набрала сьогодні проблема підготовки кадрів, здатних керувати складними творчими процесами сучасного народного мистецтва. Вона пекуча — катастрофічно меншає в нас число справжніх фахівців-практиків, які б добре знали народне мистецтво, могли професійно орієнтуватися в будь-якому виді народної творчості, не тільки мали необхідний досвід роботи в себе, як кажуть, удома, а й добре знали здобуте майстрами у братніх республіках і за рубежом. Конче потрібно створити Республіканське товариство майстрів народного мистецтва з відповідною організаційною структурою, власною матеріальною базою, виставочними залами, салонами для проведення виставок і реалізації творів народного мистецтва, з творчо-виробничими майстернями, де можна було б консультувати, навчати майстрів, давати їм можливість обмінюватися досвідом. І прекрасно, що про це вже подбала Верховна Рада республіки, видавши потрібну постанову про стан відтравлення вимог Закону Української РСР «Про охорону і використання пам'яток історії та культури» від 27 лютого 1989 року. Необхідно, гадаю, затвердити в державному порядку і статус народного майстра, як носія традицій національної культури. Принципи народного мистецтва треба розуміти як певну систему мислення. І тому не слід творчий процес віддавати в руки нехай і дипломованих, але далеких, не посвячених у таємниці народного мистецтва людей.

Негативною вважаю роботу творчого відділу Художнього фонду УРСР, який незважаючи на такі частеньку критичу, ніяк не може позбутися інертної бездіяльності, що породжена невизначеністю функцій і завдань цього відділу щодо розвитку народного мистецтва в творчо-виробничій системі Спілки художників України. Адже ж робота, обмежена переважно формальним затвердженням планів, ще ніколи не призводила до народження молодого самобутильного майстра в Карпатах, Пегриківці чи на Полтавщині, не дарувала розвитку в мистецтві, і тому маємо не дбайливу турботу про долю промислу, а постійне скоочування до адміністративної відбувалівки.

Прикладом некомпетентності у вирішенні питань художньо-методичного керівництва та організаційно-виставочної практики є

діяльність Республіканського науково-методичного центру народної творчості та культосвітньої роботи. Влаштувавши звітні виставки, ця установа не помічає, що включає до своїх експозицій, окрім творів самодіяльних митців, і роботи провідних майстрів традиційного народного мистецтва, в тому числі членів Спілки художників, представляючи їх службовцями. Так було в червні 1987 року у виставочних залах Спілки художників України на Республіканській виставці самодіяльного образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та робіт майстрів-умільців, де репрезентувалися твори заслужених майстрів народної творчості УРСР, членів Спілки з 1971 року Михайла Кіришина та Анастасії Білик-Пошнівайло. Складається враження, що РНМЦ бере «на прохат» твори визначних народних майстрів або відвітувати ними як своїм «досягненням». Із сказаного видно, що діяльність республіканського і обласного науково-методичних центрів народної творчості та культосвітньої роботи не завжди відповідає призначенню. В своєму чималому керівному арсеналі вони мають дуже мало кваліфікованих знавців народного мистецтва, надто — керівників-практиків. У більшості випадків посади методистів у республіці обіймають люди випадкові, без відповідної освіти й досвіду. Тому на звітних обласних та республіканських виставках бачимо в основному самодіяльні, а часто-густо еклетичні роботи.

Тривога за долю народного мистецтва в зв'язку з появою кооператорів, а також окремих організацій, що не вкомплектовані фахівцями з питань народного мистецтва, нині особливо відчутна, адже некомпетентність створює загрозу розвитку народного мистецтва. Без відома Спілки художників України, без участі справжніх цінителів мистецтва дехто розгорнув бурхливу діяльність по вишукуванню, збору та перепродажу творів майстрів народного мистецтва в усіх кутках республіки. Це один бік справи. І друге — спритні ділки від мистецтва нерідко збирають, крім творів народного мистецтва, ще й вироби міщанського характеру і намагаються переправляти їх за кордон буцімто для пропаганди нашої культури. Таким чином, національну культурну спадщину часто культивує несмак і ширпотреб, веде до торгашества і підміни справжніх скарбів дешевою видимістю боротьби за мистецтво.

Застарілий адміністративний підхід до мистецтва і його носія — майстра вже віджив своє. Нам потрібні активні зусилля всієї мистецької громадськості, повсюдна і доброзичлива підтримка місцевих органів. Без створення Республіканського товариства майстрів народного мистецтва, яке б стало носієм і охоронцем животворних традицій, ця справа не матиме успіху. Широкі благодатні вітри демократії і гласності, хочеться вірити, відкриють нові животворні можливості для розквіту народного мистецтва — неоціненної душі народу.

П. О. ГАНЖА

Київ

Вже майже два десятиліття ледь не в кожній публікації з українського різьблення згадується доробок заслуженого майстра народної творчості УРСР Валентина Кузьмича Нагнибіди (27.02.1929—30.05.1985). З його ім'ям пов'язане відродження на Полтавщині занепадало в 1930—50-і роки традиційного промислу художньої деревообробки, що стало яскравим досягненням українського декоративного мистецтва 1970—80-х р. Колишній самодіяльний amator, він за досить короткий відрізок часу виріс в одного з провідних народних митців України, визнаного головною новітньої деревообробної школи в Кременчуці, що виховала відомих майстрів — Миколу Зацеркляного і Марію Переверзину, Віктора Лифара і Павла Кондратенка, Валентину Шестидесятну і Галину Галь та інших.

Слід відзначити, що їхні твори — не тільки виставочні експонати, а й поточна продукція цеху народнопобутових (сувенірних) виробів Кременчуцького лісгоспазу. 1969 р. В. К. Нагнибіда був одним з організаторів осередку, протягом десяти років залишався його художнім керівником. Саме тоді формувалися прогресивні засади нової організації праці художньо-промислового центру: відмова від жорсткого розподілу майстрів на «творчих» і «виконавців», прагнення до правдивого (не тільки символічного) вжиткового призначення різьблених творів, уважне вивчення і засвоєння місцевих традицій народного мистецтва, відмова від еkleктики, нерозбірливої стилістичної всеядності, що насаджувалися під гаслами модеризації та «збагачення» різьблення. Кременчуцьким майстрам судилося першими ламати застарілий психологічний стереотип у

сприйманні творів народного різьблення покупцями й працівниками торгівлі: одержала право на існування нова стилістика — виімчате різьблення на чистій нелакованій деревині білої липи, рожевої верби, сріблястої тополі, виявлення і підкреслення природної краси матеріалу, осмислення технічного прийому як засобу художньої виразності.

В. К. Нагнибіда та його послідовники створили десятки й сотні таких зразків для серійного виготовлення, виставок, музеїв — шкатулки, таріли, набори кухонні та посуду, інші побутові речі. В комбіновані все нових варіантів традиційної орнаментики фантазія народного майстра була невичерпною, а відчуття пропорцій і ритму — тонким і тактовним. Він винахідливо збагачував асортимент своїх робіт, майже не повторювався у формах і декоруванні. Дбаючи про вжиткову функціональність художньо-подарункових речей, освоював виготовлення атрибутів одягу, різноманітних баклаг, кухлів, «липинок» на мед та іншого посуду в водонепроникним уставним дном, рухомих дитячих забавок, застосовував традиційне полтавське різьблення в меблярстві та архітектурних деталях. За кресленнями відомого бандурниста Георгія Ткаченка освоїв виготовлення старовинних діатонічних бандур і сам навчився грати на цьому інструменті. За символічну ціну робив бандури для його учнів, а незрячому дарував.

В. К. Нагнибіду хвилювало майбутнє кременчуцького осередку, обурювали формалізм і казенщина в опікуванні народними майстрами. Відверті гострі судження з цього приводу Валентин Кузьмич не раз висловлював у бесідах з колегами, мистецтвознавцями, журналістами, листах до друзів. Незадовго до кінця написав і редакції журналу «Київ»¹.

Не байдуже ставлячись до справи свого життя, прискіпливо стежив за спеціальною літературою, довго наполегливо шукав потрібну книгу. В. К. Нагнибіду, від природи сумлінного і ретельного, драгували огріхи внаслідок неухажливості й поспіху, зокрема доволіно перекручені відомості про митців². Та водночас у нього не було й тіні зарозумілості чи самовдоволення, на жаль, не так і уже й рідкісні якості в майстрів, що здобули певне визнання. Характерний приклад об'єктивності зриманої самооцінки становить власноручна автобіографія Валентина Кузьмича, що



Заслужений майстер народної творчості УРСР Валентин Нагнибіда у своїй майстерні. 1979 р.

¹ Див.: *Нагнибіда Валентин*. Творчість самодіяльна і творчість народна // *Київ*. — № 11. — С. 146.

² Наші довідники подають неправильні чотири варіанти дати народження Нагнибіди: 1925 (Словник художників України. — К., 1973); 1927 (Каталог республіканської виставки творів самодіяльних художників, майстрів народного декоративного мистецтва... — К., 1974); 1928 (Довідник членів Спілки худож-

зберігається від 1976 року в автора цих рядків³.

«Народився я в с. Солониці, Солоничької с/ради Козельщинського р-ну Полтавської обл. 27 лютого 1929 року. Навчався в Солоничській середній школі. Маю середню освіту, яку одержав (...) на дійсній службі в (...) Військово-Морському Флоті. Малюванням захоплювався в старших класах. Любив і люблю читати книги, мріяв стати художником. Навчався малювати без будь-якої системи, більше копіював. Художньої освіти не маю.

Закінчив ремісниче училище. Маю спеціальність столяра-краснодеревця. Перші різьбярські роботи не мали ніякої традиційної бази. Знайомство з Василем Степановичем [Гарбузом], а також розмови та його настанови відносно різьбярства, традицій різьбярства на Полтавщині, захоплювали мене і вивели на вірний шлях — шлях вивчення традицій різьбярства на Полтавщині. Своім учителем вважаю В. С. Гарбуза».

Типова художня натура — вразливий, імпульсивний, змінний у настроях, В. К. Нагнибіда в особистому спілкуванні був м'яким і вибагливим. Хоч і достатньо впертим у своїх різьбярських переконаннях, особливо коли йшлося про вистраждані ним принципи.

«...Моє життя склалося так, що я не встигаю (а можливо, вже й не встигну) зробити те, що думалося, — пише він у одному з останніх своїх листів у січні 1985 року⁴.— В моєму «репертуарі» повинні були йти високохудожні (нехай буде — добротні) вироби, яких ще мало де можна бачити. Я кажу про вироби народних майстрів. Хороші бандури, хлібниці дерев'яні, яких немає не тільки в межах нашої республіки, а, можливо, навіть нашої держави.

Робим ракети, такі складні, навіть «думуючі машини», а хлібнички гарно оздоблені — немає. Над хлібничками довго я думав і навіть зробив зразки. Продав через Худ. [ожній] фонд одному з наших кременчуцьких заводів. Освоюють пошито дуже довго і щось говорили, що роблять десь 15 шт. за місяць [...]».

Треба, щоб вироби народних майстрів не були схожі на театральну бутафорію, якої ще так багато на прилавках наших магазинів. Я часто дякую долі, що знала мене з Парахіним Василем Григоровичем, [Ткаченком] Георгієм Кириловичем [...] і головним іспитом для мене не був сувенірний цех при кременчуцькій лісогоспзагу. Треба було розробити зразки, навчити майстрів, і головне, саме найважливіше, щоб у нашу справу увірвали вищі інстанції, які збудували цех, дали оснастку, матеріали.

Звичайно, не все гаразд і по сей день у сувенірному цеху, але він живе і дихає ось уже буде 15 рік. А справа починалася з нуля. Звичайно, давно пора оновити ті зразки, які ми впроваджували з Василем Григоровичем. Ну то вже справа майстрів, які там працюють. [...] Яку роллю виконують будинки народної творчості на сучасному етапі, і як виконують ті задачі, які поставлені перед ними? (ОБНТ зараз мають назву науково-методичні центри народної творчості).

Маючи на увазі свій гіркий досвід, то я вважаю, що будинок народної творчості повинен інакше ставитись до армії самодіяльних художників.

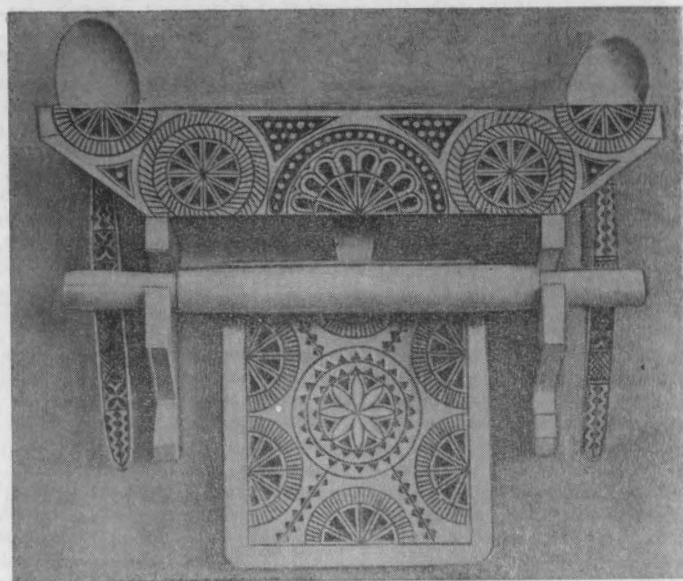
Він повинен направляти людей, які звертаються в будинок і мають хист чи бажання до художнього творчества, не підтримувати в них самодіяльний початок, а направляти в русло народного мистецтва. Це буде: різьба на дереві, вишивання, розпис, плетіння, кераміка, народне малювання (лубок) і т. ін.

Все викласти людині, пояснити, допомогти у виборі того чи іншого виду ремесла, навіть показати. І нехай людина працює, вчиться, пробує давати свої ви-

⁴ Оригінал зберігається в автора цих рядків.



В. Нагнибіда. Липяка й кухлі.
Дерево, токарство, бондарська техніка,
різьблення, тонування. 1976.



В. Нагнибіда, Г. Галь.
Кухонний набір.
Дерево, різьблення,
тонювання. 1979.

роби на виставки, розвиває далі свої здібності. І пройде час, і виросте народний майстер (і все це у вільний від основної роботи час).

Ви скажете, а що далі? Талановитіші підуть працювати в народні промисли і це буде в деяких покликаннях їхнього життя. Це було б більше користі державі і людині. Навіщо підносити самодіяльність в образотворчому мистецтві до рівня державності? Були виставки «Самодіяльні художники батьківщини», але що сталося з тисячами тисяч тих полотен, що намалювали їх самодіяльні художники?

Як компенсувати [...], що людина потратила майже весь вільний час свого життя на живопис (під професійний)? Мені здається, що з любителем (хай навіть буде так) такої трагедії трапитися не може. Оце така моя думка».

Стрімкий розквіт таланту В. К. Нагнибіди обірвала виснажлива хвороба й передчасна смерть⁶. Попереду — підготовка каталога і альбома творів, нагромадження і систематизація матеріалів, що в сукуп-

ності дозволять нарешті всебічно осмислити його внесок у відродження перерваної різьбярської традиції Лівобережжя⁶. Для цього становитимуть інтерес усі відомості, що висвітлюють багатогранну плідну діяльність Валентина Кузьмича.

Та вже тепер можна стверджувати: значення Валентина Нагнибіди для розвитку сучасного різьбярства співмірне з роллю Юрія Шкрібляка, Василя Девдюка, Йосифа Станька. Кожен з них у своїх умовах своєрідно вирішував аналогічне завдання — виведення народного деревообробного промислу з кризи через оновлення стилістики й асортименту, підготовку послідовників, учнів і спадкоємців.

М. Р. СЕЛІВАЧОВ

Київ

⁶ В. К. Нагнибіда похований на кладовищі біля с. Малої Кохнівки під Кременчуком.

⁶ Творчості В. К. Нагнибіди було присвячено лише кілька інформацій і нарисів: Пругло Т. Коли промовляє дерево // Зоря Полтавщини. — 1972. — 14 трав.; Кочережко Н. З різьбачком і піснюю // Кочережко Н. Сонячні барви. — К., 1978. — С. 41—52; Ідов П. Коли дерево співає // Культура і життя. — 1980. — 3 лип.; Лексика різьблених орнаментів // Культура і життя. — 1982. — 22 серп.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ФОЛЬКЛОР І СУЧАСНІСТЬ

Традиции и современность в фольклоре.

М.: Наука, 1988.— 211 с.

Вивчення сучасних форм побутування фольклору як специфічної реалізації мистецької діяльності народу є складовою суспільствознавства, одне з важливих завдань якого полягає в виявленні загальних тенденцій розвитку культури. Фольклор, що фіксується радянськими фольклористами, — це багатожанрова, різноманітна за тематикою, неоднакова за часом творення і за функціональним призначенням поезія народів нашої країни. Ця творчість з широкою шкалою засобів художнього зображення, закорієна в основах національної культури і водночас здатна долати регіональні бар'єри. Саме такого найзагальнішого висновку можна дійти, ознайомившись із науковим виданням Інституту етнографії ім. Миклухо-Маклая АН СРСР «Традиції і сучасність у фольклорі».

У статтях збірника досліджуються магістральні проблеми сучасної фольклористики: фольклор і його місце в сучасній культурі, жанровий склад функціонуючої нині народнопоетичної творчості, особливості фольклорного репертуару окремої етнічної групи й спільного для їх, переважно російського фольклору; фольклор і художня самодіяльність, фольклор і фольклоризм.

Цілком закономірно, пильна увага дослідників була звернута на «реліктові» фольклорні жанри — обрядову творчість, яка зберегла прикмети глибокої старовини попри всі нашарування, накладені часом і впливом соціально-економічних та культурних змін у народному житті. Будь-яка святкова подія на селі, як і раніше, супроводжується пісню, — пише Н. І. Савушкіна¹, — підкреслюючи що обрядові пісні (зокрема хороводні, весільні, колядки, семіцькі) виконуються не тільки на прохання збирачів, а є неодмінним компонентом «живого» репертуару інформаторів. Цей висновок підтверджується й іншими дослідниками, зокрема Т. С. Макашиною, яка зробила ряд спостережень щодо активності та особливостей сучасного побутування весільної обрядової творчості на широкому

етнографічному ареалі², — половина записаних там пісень складалася саме з весільних. Кількісну перевагу обрядової творчості на російській Півночі відзначила і С. І. Дмитрієва³, виділивши такий оригінальний новорічний цикл, як «винограддя».

У збірнику знайдено цікаві дані, зафіксовані Л. П. Кузьміною в одному з найвіддаленіших районів нашої Батьківщини — на золотих копальнях поблизу Якутська. Там добре зберігся зникаючий або й остаточно вже забутий обряд похоронного голосіння. Але у способі виконання цього специфічного жанру — у ставленні до нього самих виконавців теж простежується загальнослов'янська спільність. Як на далекій російській Півночі, так і в найпівденніших місцевостях, де живуть слов'яни, однаково шанується обрядова прикріпленість; інформаторки скрізь однаково вважають, що не слід голосити «на показ», без причини, але «увійшовши в роль», плачуть по-справжньому, і голосіння «само виливається, бо згадується все, що знаєм хороше (про покійника), і слова самі з'являються»⁴. Така реакція на виконання цього жанру не є особливістю, характерною для обстежуваного ареалу, а явищем не тільки загальнослов'янських, а й загальнослов'янських, в чому легко переконатися, зіставивши матеріали польових записів як радянських, так і зарубіжних дослідників.

Спостереження фольклористів, що зібрали новий польовий матеріал, ще раз нагадують: навіть при згасанні обрядових дій і, відповідно, звуженні пісенного обрядового репертуару традиція семантичного осмислення і функціонального прикріплення творів — зберігається. У цьому ми теж мали змогу переконатися під час численних експедицій на території УРСР (серед

² Макашина Т. С. Традиционный фольклор Пермской области и Коми АССР (по новым экспедиционным материалам).

³ Дмитриева С. И. Особенности современного фольклора на Русском Севере.

⁴ Кузьмина Л. П. Традиция и современность в песенном репертуаре русского населения Восточной Сибири. — С. 62.

¹ Савушкина Н. И. О современном состоянии фольклора / Из опыта работы фольклорных экспедиций МГУ, — С. 9.

українського, російського, болгарського, чеського, польського населення).

Поділяємо думку, висловлену, що правда, мимохідь, В. К. Соколовою про те, що таке згасання — не тільки природний процес, зумовлений прогресом суспільства, а й наслідок дій місцевих «культуртрегерів», які на догоду прожестерським настановам, популярним у «застійні часи», нищили усякий прояв народної традиційної культури. Стаття В. К. Соколової має узагальнюючий характер і разом з тим ґрунтується на конкретному, серйозно опрацьованому матеріалі. Важливо, що дослідниця не тільки констатувала стан речей, а підмітила ті тенденції, які в останній час проявили себе на повну силу: «Прагнення зберегти національну спадщину, характерні свої особливості проявляються певною мірою й тоді, коли у виконанні обряду бере участь небагато учасників. За ними спостерігає і молодь, яка з усе зростаючим інтересом ставиться до старовинних звичаїв і хоче жвавіше й цікавіше проводити свої свята і дозвілля»⁵.

Проблема участі молоді у творенні й виконанні фольклорної поезії не втрачає своєї актуальності; цей тип народної культури характеризується перманентною незавершеністю, відкритістю, — адже фольклор живий доти, доки його здобутки підхоплюються новими поколіннями, які, відповідно до свого світорозуміння й поняття про красу, вносять у спадщину і деякі корективи.

Н. С. Поліщук, Т. С. Макашина, С. І. Дмитрієва, володіючи широким новодобутим матеріалом, продовжують і розвивають цю проблему, досить детально висвітлену в давніших працях радянських та зарубіжних фольклористів (маю на увазі розвідки В. Шурова, І. Мацієвського, З. Можейко, К. Кабашникова, Н. Шумади, С. Стойкової, Б. Венеша, І. Кризи та ін.). Усі названі дослідники спостерегли, що молодь менше цікавиться традиційним фольклором, ніж старше покоління. Це цілком закономірно, адже молоді властива підвищена чутливість до всього нового — це позитивний і прогресивний момент у культурному розвитку суспільства, але він має і тінюву сторону, — недостатне вміння ставитися до новачій критично, розрізняти справжнє, глибоке, тривале і тимчасове, наносне. Захоплення молоді модними течіями у мистецтві потребує окремої серйозної розмови. Тут тільки зауважимо принагідно, що вироблення смаку до класики (як народної, так і професійної) вимагає певних зусиль — «Душа обязана трудиться», а на це потрібен і життєвий досвід, і знання, яких іноді часто ще бракує молоді. Тому в молодіжному репертуарі, знаходимо, крім аутентичного фольклору, осучаснені стилізації або твори, взяті з друкованих посібників для керівників самодіяльності. «В цьому нема нічого несподіваного, — пише Т. С. Макашина, — але шкода було б втратити багатство народної поезії кожного окремого села, району чи області. Тому необхідно шукати можливі способи збереження локальних фольклорних традицій». Цілком слухна і

⁵ Соколова В. К. Место и функции традиционного обрядового фольклора в современности. — С. 146.

актуальна думка! Добре було б, якби до неї прислухалися організатори різноманітних фольклорних оглядів, конкурсів, але, на жаль, іноді це настільки уніфіковані «шоу», що від аутентичного фольклору там залишаються тільки крихти.

В радянський час майже не записувалися й не досліджувалися духовні вірші, а вони є своєрідним за особливостями функціонування й поетикою жанром, який знасуються взаємодії літературної й фольклорної й літературної традиції, а тому мав би розглядатися в колі проблем, що стосуються взаємодії літературної й фольклорної творчості. Ця прогалина якоюсь мірою заповнена записами Т. С. Макашиною близько сорока текстів і, що зовсім рідко трапляється, — мелодії духовних віршів у місцях розселення колишніх старообрядців.

Цій же проблемі — взаємодії професійної й народної поезії на сучасному етапі прислужився б глибший аналіз явища, зафіксованого майже всіма авторами збірника — зростання популярності, особливо серед молоді, романсової лірики і так званих авторських пісень. Хоч і віднесені до периферії фольклорного мистецтва, ці жанри при більш уважному їх вивченні дали б вдячний матеріал для судження про художні смаки й уявлення про естетику досить значної частини наших сучасників, а також про нові способи творення пісень, орієнтованих на професійну літературу і водночас не пориваючих з традицією.

Записи учасників експедицій на широким просторах РРФСР і дослідження, зміщені в збірнику «Традиції і сучасність у фольклорі», ще раз підтверджують, що серед усіх верств населення найбільшу активність проявляють жанри і жанрові тематичні групи необрядової лірики, особливо твори малих форм — частушки, виконання яких повсюдно є популярною складовою народного дозвілля.

«Формування пісенного репертуару у росян в радянський період» — так назвала своє дослідження Н. С. Поліщук. У цій назві, як нам здається, не повністю розкрито його зміст, оскільки йдеться не тільки про формування пісенного репертуару, а й про способи творення, особливості функціонування окремих жанрів, міру їх активності, про середовище, в якому цей репертуар побутує; дається розгорнута характеристика музичного побуту народу в різні роки, об'єднані поняттям «сучасність»; автор диференційовано підходить і до поняття «народ» беручи до уваги різницю в репертуарі залежно від статі, віку, місця проживання і т. п.

Розглядаючи формування репертуару, Н. С. Поліщук цілком закономірно виходить на ширшу проблематику, пов'язану з питанням про долю фольклору в радянський період, причому не тільки серед російського населення, як це зазначено у заголовку. Охарактеризовані процеси притаманні й фольклорові інших націй і народностей, що населяють Радянський Союз, зокрема коли йдеться про способи поширення так званої масової пісні через розучування в Будинках культури і клубах, демонстрування на олімпіадах, оглядах, конкурсах, через розповсюдження платівок, далі — магнітних плівок, через транс-

ляцію по радіо й телебаченню на всесоюзну мережу, що впливало на репертуар не тільки росіян, а й усього слов'яно- і неслов'яномовного населення нашої країни.

Звичайно, регіональні й етнічні відмінності позначаються на репертуарі наших сучасників, але найменше у тій його частині, яка стосується масових пісень. У цьому не важко переконатися при ознайомленні хоча б з працями українських та білоруських науковців, які вивчають сучасні процеси в пісенному фольклорі слов'ян. (У бібліографії, яка вражає своїм обсягом і свідчить про ґрунтовне авторське знання предмета, не знайшлося місця для посилань на українські та білоруські джерела).

Повністю приєднуємося до висновків Н. С. Поліщук відносно того, що пісенний репертуар завжди є результатом взаємодій двох процесів — оновлення пісенного фонду і консервації уже усталеного в ньому. Тільки ці процеси, на нашу думку, не слід класифікувати як такі, що мають протилежне спрямування.

Констатуючи превалювання пісенного над іншими народнопоетичними жанрами, автори не обминають і характеристики різновидів фольклорної прози. Близьке знання казкової традиції не тільки серед російського населення, але й інших національних груп продемонстрував у своїй статті відомий казкознавець Л. Г. Бараг⁶. Вчений довів, що міжслов'янські та слов'яно-неслов'янські фольклорні взаємини дуже виразно й різнопланово можуть бути виявлені саме на казковому епосі, який при всіх його метаморфозах, що відбуваються в сучасності, проявляє стійкість.

На окремих моментах особливості побутування російського фольклору в умовах інонаціонального оточення зупиняються також Н. І. Савушкіна та Т. С. Макашина. Цілоком слушний висновок Н. І. Савушкіної про те, що закріплення в репертуарі змішаних сіл російських казок та пісень збагачує твори запозиченими елементами, але, мабуть, не зовсім точно сказано, що цей факт сприяє збереженню традицій. Т. С. Макашина (на праці якої посиляється Н. І. Савушкіна) трактує аналогічне спостереження дещо інакше: репертуар корінного, тобто однонаціонального населення обстежених нею сіл складається з традиційних творів, а репертуар прийшлого, змішаного населення — з різнопланових творів переважно пізнішого походження, що «внесло, як пише авторка, деякий різновид у фольклорну традицію». Такий «різновид», чи, краще сказати, багатоманітність — явище неминуче в умовах багатонаціональної країни.

Широкі можливості для зіставлень і виявлення типових і специфічних форм сучасного фольклоризму в різних регіонах нашої країни дають міркування, висловлені у статті В. Є. Гусева, побудовані на основі вивчення місця і функцій фольклору в діяльності фольклорних ансамблів при кількох сільських клубах і будинках культури на стикові трьох республік — України, Білорусії та Росії — в місцевостях, де в ті ж роки працювали спільні експедиції українських та білоруських фоль-

клористів. Їх висновки, опубліковані в ряді праць, в основному збігаються з висловленими В. Є. Гусевим, хоч були й залишаються розбіжності, зокрема в оцінці явищ, які В. Є. Гусев відносить до форм фольклоризму. Так формою фольклоризму дослідник вважає виступи носіїв живої фольклорної традиції — народних співаків, музикантів, танцюристів, оповідачів, співочих і танцювальних колективів аутентичних ансамблів⁷. Виконання перед широкою аудиторією фольклорних творів, які звучать з вуст учасників ансамблів і в інших, «домашній» обстановці, є однією з сучасних форм функціонування фольклору, якої в минулому майже не існувало, хоч і тоді проводилися своєрідні «виступи носіїв живої фольклорної традиції» — амагання співочих гуртків на «вулиці», вечоринках, на весіллі тощо, до чого спеціально готувалися, виявлялися найталановитіші співаки, лаштувався реквізит, шилися вбрання. Сучасне культурно-громадське життя народних мас внесло корективи у форми, але не в суть цього явища, яке є свідченням живого життя фольклору в нових умовах.

Недостатнім аргументом для зарахування діяльності фольклорних ансамблів до форм фольклоризму нам видаються виявлені В. Є. Гусевим відмінності в їх репертуарі порівняно з місцевою фольклорною традицією, а саме: вужчий репертуар ансамблів; демонстрація рідко виконуваних творів, традиційних для даної місцевості, залучення пісень з сусідніх регіонів, що, як вважає дослідник, сприяє поширенню пісень у, так би мовити, «неорганізованому» репертуарі місцевого населення.

По-перше, репертуар учасників ансамблю і програми окремих їхніх виступів речі несумірні; репертуар завжди ширший; по-друге, орієнтація під час виступів на призабуті твори означає не що інше, як саме широту репертуару, в якому наявні й твори, рідше звучать в побуті. По-третє, залучення пісень іншої національної традиції відбувалося й відбувається незалежно від діяльності ансамблів — це природний процес взаємопереймання фольклорних (та й не тільки фольклорних творів). Цілковито підтримуємо нарікання В. Є. Гусева (висловлене й іншими авторами) про те, що рівень професійної підготовки і художнього смаку керівників ансамблів буває недостатнім, через що іноді нехтуються закони народної видовищної культури.

Насамкінець ще раз підкреслимо, що наукове значення рецензованого збірника зростає через те, що опубліковані в ньому розвідки відомих науковців будувалися на багатому матеріалі, зібраному в польових умовах, що географія досліджуваних регіонів надзвичайно широка, що автори подбали про репрезентативність ілюстрацій і уваженість висновків, а тому кожна із статей стимулює бажання порівнювати із своїми спостереженнями, будить думку, отже збірник є новим кроком у дослідженні сучасних процесів у фольклорі.

Н. С. ШУМАДА

Київ

⁶ Бараг Л. Г. Состояние восточнославянской устной сказочной традиции и современные народные сказочники.

⁷ Гусев В. Е. Фольклорные ансамбли как форма современного фольклоризма. Там же. — С. 199.

Проблеми походження і розвитку народного лялькового театру і його національних різновидів здавна привертає увагу вчених. О. Веселовський, М. Тихомиров, П. Морозов, І. Франко, В. Перетц та інші дослідники ще в дореволюційний час висловили цінні думки про походження, функціонування лялькового театру, зміст його п'єс, особливості їх інтерпретації. Цим же проблемам народного вертепу (батлейки, шопки) присвятили свої праці радянські вчені В. Гусев, Н. Савушкіна, М. Грицай, Г. Барішев, О. Санніков, О. Білецький, М. Колодинський та інші. Однак спеціальних фундаментальних праць, в яких би глибоко і ґрунтовно досліджувалися джерела, ареали побутування, взаємодія з фольклором та професійним мистецтвом лялькового театру, ще не було. Певною мірою цей пробіл прагне заповнити Й. Федас своєю монографією «Український народний вертеп». Однак і він не ставить глобальне завдання всебічно висвітлити всі проблеми українського народного лялькового театру, не претендує на те, що його слово буде останнім у цій галузі науки.

Слід віддати належне працьовитості дослідника: він проаналізував і осмислив всі найважливіші джерела, матеріали про український вертеп, а також про російський, білоруський (батлейку), польський (шопку), вивчив численні праці, не тільки спеціально присвячені ляльковому театру, але і ті, в яких вертеп досліджується поряд з розв'язанням інших завдань. Огляд цих праць подано у всіх розділах дослідження. По суті Й. Федас вперше дав історію вивчення українського народного вертепу, у висвітленні якої значну роль відіграли насамперед І. Франко, В. Перетц, Є. Ізопольський, М. Маркевич.

Й. Федас розглядає не тільки ляльковий народний вертеп, але й інші його форми. До речі, для білоруської батлейки теж властиве виконання зокрема й живими артистами. В «Матеріалах по изучению языка и быта русского населения Северо-Западного края» (СПб., 1902, т. 3, с. 154) можна прочитати: «У нашим сяле на колядныя святки, на вечаринах заместо батлеевдык робюць так: оден, которы пристауляе сябе за «Мацея», други за яго жонку, а треци за доктара...». Далі йде опис вистави, яку ставили в Борисовському повіті Мінської губернії.

Тому загалом правомірна класифікація народного вертепу, в основу якої покладено внутрішній структурний принцип: мімідраму (чи пантоміму), ляльковий вертеп, живий вертеп, комбінований вертеп (с. 28). І все ж викликає сумнів вибір для цього поділу тільки одного принципу — спосіб сценічного втілення матеріалу, оскільки автор насправді використовує й інші принципи (по суті тут основний: хто виконує роль). Чи варто виділяти мімідраму («мімідраму»), чи пантоміму, як її називає Федас? Сумнівно!

ґрунтовно проаналізувавши твердження багатьох дослідників про походження вер-

тепу, час його виникнення, Й. Федас не погоджується з рядом тверджень, згідно яких ляльковий вертеп походить від шкільного театру. Він нагадує, що «шкільний театр — театр артиста. Яким же чином він міг впливати на виникнення лялькового театру? Нічого спільного нема в архітектурі шкільного театру і вертепу» (с. 93). Одним із аргументів на доказ цього автор вважає те, що інтермедії в шкільних п'єсах ніколи не виконували основних функцій, тоді як в народному вертепі друга частина вистави могла мати й самостійну роль. Однак так категорично стверджувати не варто. В інтермедіях шкільного театру було багато фольклору. Широко використовувалися, зокрема, білоруські анекдоти, прислів'я, фольклорні засоби виразності. Автори інтермедій запозичали з народної поезії цілі твори, образи, художні прийоми і засоби, і ці ж інтермедії, в свою чергу могли впливати на батлейку, вертеп. Таким чином, взаємодія могла бути двосторонньою. Це ніскільки не суперечить тезі, що «історія фольклору є частиною історії його носіїв». Закономірно, на зміст вистав вертепу (батлейки) активно впливали події тогочасні. До речі, про тісний зв'язок вистав батлейки з дійсністю свідчить житель м. Гродно А. Г. Дешевой, який в 1909—1916 рр. в м. Локшиці Борисівського повіту дивився батлейку Потупчика. Дійовими особами в ньому були простий сільський люд, поміщики, земські начальники, урядники, трактирники та ін. Особливо виділялися сатиричні образи городового Микити і земського Арського, в яких глядачі впізнавали реальних людей. За висміювання духовенства і місцевого начальства у Потупчика кілька разів забирали ляльки і знищували їх. Цікаво, що навіть євангельські персонажі Потупчик створював на взірць місцевих священників. За це батлеечник нерідко потрапляв у немилість начальства (див.: Дешевой А. Докшицкий кукольник // Маладосць, 1958, № 9.— С. 157—158).

Дослідник не погоджується і з тими вченими, які виникнення народного вертепу пояснювали необхідністю боротьби українського народу з польсько-шляхецьким гнітом. Він справедливо твердить, що народний вертеп використовувався як ефективний засіб у визвольній боротьбі, але причини його появи полягали в іншому. На його думку, існував цілий комплекс джерел фольклорного театру. Склад персонажів народного театру близький до казкового: пояснюється це подібністю інтонацій при виконанні п'єс лялькового театру і казок. Й. Федас приходить до висновку, що побут, обряди, фольклор, народне мистецтво, матеріальна і духовна культура — ось той ґрунт, на якому зародився фольклорний театр. Саме тут його творці брали «будівельний матеріал».

Використавши численні праці, присвячені дослідженню історії народного театру, Й. Федас відзначає, що вертеп зазнав певного впливу церкви, але як духовний вияв народної творчості вже на ранніх

етапах свого існування переборював цей вплив. Він твердить, що секуляризація першої частини вистав батлейки (на біблійні сюжети) з'явилися не одночасно на всій території її побутування (с. 133). Багато дослідників помітили перетворення вертепу в райок (Тихонравов, Веселовський, Петець).

Дуже коротко говорить автор про взаємодію і взаємовпливи вертепу і «Петрушки», вертепу і польської шопки. Про це слід би було написати більше. Детальніше варто б було висвітлити взаємодію лялькового вертепу з театром живого артиста. Завершується теоретичне дослідження коротким підведенням підсумків, висновками.

Відзначивши, що в книзі розглядається вертеп як один із видів українського фольклорного театру, функціонально пов'язаний із системою народних свят, автор виділив ключову проблему походження народного вертепу, не розв'язану і сьогодні. Наявні концепції дискусійні. Важливе значення могло б мати порівняльне вив-

чення українського вертепу і фольклорного театру інших народів. В книзі, цій проблемі приділено недостатньо уваги. В кінці праці ставиться ще ряд питань, які в ній також не дістали ґрунтовного висвітлення.

Взагалі ж дослідження Й. Федаса читається з великим інтересом. Автор використовує багатий матеріал, певною мірою осмислений його попередниками, із багатьма з яких він погоджується чи погоджує, здебільшого переконливо доводить свої погляди. Наукову цінність мають таблиці, що відображають особливості вертепу в різних регіонах України.

Монографія спонукає до нових досліджень народного лялькового театру, зокрема тих фольклористів, які працюють в галузі порівняльного вивчення народнопоетичної творчості східнослов'янських народів. В цілому книга Й. Федаса є значним явищем в радянській фольклористіці.

А. С. ФЕДОСИК

Мінськ

ПОХОРОННІ ЗВИЧАЇ БІЛОРУСІВ

Пахаванні. Памінкі. Галашэнні (Укладанне тэкстаў, уступны артыкул і каментары А. У. Васілевіча. Артыкул сістэматызацыя) і каментары налевай Т. Б. Варфаламеєвай.

Мінск : Навука і тэхніка, 1986. — 615 с.

Кожного, кому бодай на короткий час випадала нагода спілкуватися з білоруським фольклористом і етнографом В. О. Василевичем, уже майже з перших хвилин знайомства вражає його глибока і різнобічна обізнаність з історією та культурою слав'ян. Таке враження він справив і на авторів цієї рецензії під час перебування на республіканській нараді збирачів фольклору, що відбулася в Києві 11—12 листопада 1987 року. Проходячи з ним вулицями столиці України, нам часто здавалося що поруч не гість із Мінська, а місцевий висококваліфікований краєзнавець чи історик веде мову про Київ, його визначні місця і уславлених людей, їх взаємини з білорусами тощо. В. О. Василевич відомий також як перекладач творів Ірини Вільде та інших українських письменників білоруською мовою. Не так давно В. О. Василевич у співавторстві з Т. Б. Варфоломеєвою видав у багатотомній серії білоруської народної творчості упорядковану ним книгу «Поховання. Поминки. Голосіння».

Для рецензованого видання дослідник відібрав і впорядкував тексти, написав ґрунтовну вступну статтю та наукові коментарі. Аналіз мелодій, відбір і систематизацію їх зразків, а також наукові примітки до них підготувала музикознавець Т. Б. Варфоломеєва.

У вступі В. Василевич передусім висвітлює питання про соціальну важливість похоронного обряду, розкриває історію його вивчення. Одним з перших дослідників, який звернувся до цього питання, був Ян Ласицький. Уже в XVI ст. він, правдоподібно в околицях Заслав'я, зібрав цінні етнографічні відомості. Систематичне ж вив-

чення народного побуту й культури білорусів, зокрема похоронних звичаїв та голосінь, починається в XIX ст. Наскільки дозволяв обсяг вступної статті, автор коротко характеризує праці таких дослідників дожовтневого періоду, як М. Чарюньська, К. Фалютинський, А. Мухліньський, А. Голембйовська, А. Рипінський, Е. Тишкевич, П. Шпилевський, А. Кіркор, Ю. Кричковський, П. Шейн, М. Никифоровський, А. Фішер та інші. У радянський час помітний слід у цій діяльності народознавства залишили А. Шлюбовський, М. Гринблат, П. Охрименко, А. Федосик.

Цілковиту рацію має В. Василевич, стверджуючи, що появу народних повір'їв не можна пояснювати тільки «забитістю, інтелектуальною незвинністю» наших предків. Він намагається, і не без успіху, проникнути в глибини джерела народного світогляду, розкрити в ньому відображення життя далеких епох. «Докладно аналізуючи ті чи інші прикмети, повір'я, навіть забобони, — узагальнюю вчений, — ми відчуваємо, як сильно виступають у них асоціативні зв'язки, як людське мислення встановлює непомітні на перший погляд досить переконливі аналогії між реальними подіями і можливими їх наслідками» (с. 16—17). Певна річ, автор не заперечує і певної відсталості, яка породжувала забобони. «Але проникнення за оболонку цієї сфери допоможе казково-фантастичне перетворення найближчих явищ; нерозуміння таємниць природи, таємниць життя приводить до алегоричного тлумачення світу» (с. 17).

Цілком правильною є думка про те, що широко розповсюджені повір'я вже в ми-

нулому далеко не завжди сприймалися яридом серйозно. У всьому комплексі народ, пов'язаних зі смертю і похоронами, починаючи від прикмет, які начебто нагадують чи пророкують наближення цієї сумної події, і закінчуючи поминками, навіть значно віддаленими в часі, бачимо чимало подібного, а то й спільного в обрядах білорусів і українців, а також інших слов'янських народів.

Нагромаджений багатющий матеріал і його вивчення уможливили дослідникові різнобічно проаналізувати всі компоненти поховання в їх часових і регіональних вимірах. Мало не кожне повір'я чи звичай висвітлено крізь призму народного світосприймання. Дослідник бачить і відзначає в повір'ях раціональні елементи. Наприклад, у звичай виливати воду, якою обмивали покійника, десь у недоступному місці і спалюванні одязі, коли той помер від інфекційної хвороби, можна знайти елементи народної гігієни. Звичайно, не замовчуються і певні забобонні збочення. Весь виклад має об'єктивний характер. Часто навіть не полемізуючи з тими авторами, які до білорусів, їх побуту і творчості ставилися тенденційно, недооцінюючи багатство їх народної культури, дослідник ґрунтовно спростовує такі погляди.

Кожен етап похоронного обряду висвітлюється з урахуванням його специфіки в різних місцевостях. Старанно з'ясовано, чому і в якому саме одязі ховали чоловіків і жінок, парубків і дівчат, дітей. Те ж саме треба сказати про переплетення елементів поганського і християнського в похоронах. Народна мудрість і педагогічна завбачливість особливо чітко виявляється у ставленні до самогубців. Якщо людині, яка померла не з власної волі, похорони були гідним вшануванням її пам'яті, то самогубство осуджувалось майже всіма елементами цього обряду. Їх здебільшого ховали немитими, одяг залишали той, у якому вони вкорочували собі вік, домовину робили з абияких дощок, а тіло часто закопували де-небудь, навіть у лісі, на болоті, чи на місці самогубства.

З такою ж ретельністю зроблено огляд поминків, своєрідного культу предків, усі різновиди яких у білорусів об'єднані «вельми містким і змістовним поняттям «дзяди». Під «дзядами» народ розумів так само всіх мертвих предків чи їхні душі незалежно від статі, віку. У предках народ бачив свої життєві — фізичні і духовні корені» (с. 31).

З непослабним зацікавленням читаються й ті сторінки дослідження, що присвячені голосінням. Проти давніх традиційних звичаїв та обрядів, віднесених до числа неприємних, вела боротьбу не тільки офіційно визнана пануюча церква, а й державна влада. Цар Петро I у 1715 році, наприклад, заборонив «неприємний і забобонний звичай вити, примовляти і надриватися над померлим», тобто на голосіння було накладено своєрідне табу. Однак якихось помітних наслідків це розпорядження не мало. Голосіння збереглося до нашого часу і не лише в Білорусії.

Цей вид плачу з імпровізованим примовлянням був, як добре відомо, найпоширенішим на похоронах і поминках. Зустрічається голосіння і в інших випадках: на ве-

сіллі, на проводах рекрутів, під час різних нещастій у родині чи стихійного лиха тощо. Дослідник має достатні підстави вважати, що похоронні голосіння у той чи інший спосіб практикуються майже всіма народами світу. Вони базувалися «на природній властивості людини реагувати на втрату близької істоти плачем — не просто сльозами, а плачем вголос, з риданнями і стогонами. Сльози і крик давали емоційний розряд організму, і душевний біль, що нагромаджувався зсередини, знаходив у голосінні свій вихід» (с. 41).

У білорусів голосили майже виключно жінки. Дуже рідко воно виривається в чоловіків і є в них значно стриманішим. Основна увага автора концентрується на розгляді похоронних плачів і примовлянь рідних та близьких. Найнятим чи запрошеним голосінням присвячено порівняно мало місця. Стосовно ж поезики цього жанру, то вчений доводить, що при всій, здавалося б, одноманітності форми, композиційних засобів і образів, одне голосіння не повторює іншого. Кожне з них є зразком персональної творчості (с. 44). Мистецьку силу мають саме ті зразки, які створюють обдаровані особистості.

Навіть у такому, на перший погляд, цілком протилежному жанрі, як коліскові, В. Василевич знаходить певні спільні риси. І небезпідставно. «В обох випадках жінці хочеться сказати найкраще, чим повниться її душа, найпроникливішими словами, які має у своїх невичерпних скарбниціх мова. Однак у колісанках слова матері проїняті щастям від того, що її дитинка живе на світі і що в неї є майбутнє. І зовсім іншим, супротивним почуттям повниться навіл імпровізоване голосіння над труною — цією останньою «колискою», де людині призначено спати вічно» (с. 45).

Як і українські, білоруські голосіння мають тісний зв'язок з традиційною пісенною творчістю. Упорядник підтримує і обґрунтовує той принцип класифікації жанру, який виробився ще в минулому сторіччі, тобто за спорідненістю (оплакування матері, батька, дочки, сина і т. д.). Кожній групі дано характеристику, визначаються загальні і специфічні риси, розглядається їх сюжет, поезика тощо.

В. Василевич зазначає, що «ніколи за життя (хіба що в ранньому дитинстві) людині не адресувалося стільки пестощів, ласки і любові», як у цій останній дорозі. Навіть певне перебільшення добрих рис характеру і діяльності небіжчика йдуть від щирого серця. Правда, іноді згадувалося дещо й негативне. Чоловікові-п'яниці жінка, чи навіть дочка батькові або невістка лийхій свекрусі пригадували кривди, які заподіяли їм у житті. Але таке під час голосіння траплялося зрідка. Головне в них все-таки належить висловом жалю за втратою близької людини. «Усі пташки і звірі будуть, а тебе не буде» (с. 52).

Автор знаоче і кваліфіковано аналізує також народну символіку голосінь, які влучно малюють алегоричну картину родинного горя. Не можна не погодитися з ним, що «символіка була народжена асоціативним мисленням людини в поєднанні з поетичною обдарованістю, пильною спостережливістю» (с. 53). Поетичні образи голосінь, на цілком слушно, думку вченого,

висловлювалися тими ж мовно-виражальними засобами, що й у народних піснях.

Торкаючись історичного розвитку жанру, дослідник робить висновок про те, що відбувається процес образного спрощення, викликаний звуженням сфери побутування традиційної пісні тощо. Але немає підстав говорити про повне відмирання голосінь. В. Василевич вважає їх одним із найтравікішніх фольклорних жанрів. «Прозаїзація, зменшення лірики, а тим більше епіки в голосіннях свідчить не про відмирання жанру, а про його плавний перехід в іншу якість» (с. 57).

Лаконічно згадано післяпохоронні голосіння, особливості роботи над записуванням жанру, принципи відбору етнографічних і фольклорних текстів для рецензованого видання. Записи, що були зроблені російською і польською мовами, переклав сам В. Василевич.

Мелодику білоруських голосінь різнобічно аналізує Т. Б. Варфоломеева. Характерно, що професійних голосільниць (плачочок) білоруська похоронна традиція не знає. Проте відомі поодинокі приклади, коли найобдарованіших плачочок спеціально запрошували на похорони.

Якщо тексти голосінь і етнографічні описи похоронів зустрічаються вже з другої половини XIX ст., то перші публікації мелодій стали появлятися лише починаючи з 60-х років, тобто зовсім недавно. Основою для опрацювання музикознавчого дослідження послужили записи переважно за 1981—1984 роки.

Авторка застерігає, що її стаття є «початковим і багато в чому лише попереднім етапом вивчення цього специфічного жанру» (с. 61), а подані в нотній частині збірника зразки зафіксовані не під час самих похоронів, а вже після них «у досить

спокійній манері». Функціональні голосіння, на думку дослідника, не піддаються нотуванню і «потребують машинного опрацювання» (с. 62). Однак, було б незрівнянно краще, якби це все-таки вдалося зробити. Адже, не завжди померлого оплакують по кілька осіб одночасно, а індивідуальні голосіння можна нотувати. Та головне в тому, що автори обох наступних статей, кожна з яких є ґрунтовним і оригінальним дослідженням, продумано і угоджено взаємодоповнюють, маючи багатопланову, послідовну, відшліфовану протягом століть картину національного похоронного обряду часто в загальнослов'янському контексті.

Основну частину книги складають текстуальні матеріали з 54-ма описами поховань (с. 97—192), що починаються 1581 і доводяться до першої половини 80-х років нашого століття. Цей розділ, а також наступний, що оприлюднює 512 текстів голосінь (с. 193—443), є багатющим джерелом науково-пізнавальної інформації. Тут подані матеріали, опубліковані уперше або ж із видань, які давно стали бібліографічними раритетами.

Важливу наукову цінність має й музична частина (с. 445—535), у яку багато сумлінної праці і знань вклала Т. Б. Варфоломеева. Вистачить згадати, що записами, які тут використано, охоплено 77 районів Білорусії (усіх їх в республіці 117).

Публікація стала вагомим надбанням як білоруської фольклористики і етнографії, так і загальнослов'янського народознавства.

Г. В. ДЕМ'ЯН,
С. В. МИШАНИЧ

Львів
Київ



Ю. В. Лукін.
Вжиткові вироби. Дерево, розпис.
З експозиції виставки «Седнів-88»



ШЕВЧЕНКІВСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ В КИЄВІ

На початку березня в Києві відбулася ювілейна наукова конференція «Т. Г. Шевченко: історія і сучасність». Уже двадцять вісім разів у повоєнний час збираються літературознавці, мовознавці, фольклористи, краєзнавці, митці, громадські діячі, щоб шанувати пам'ять геніального сина українського народу і обговорити актуальні проблеми вивчення його духовної спадщини.

Відкриваючи конференцію, директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР академік АН УРСР І. О. Дзверев відзначив, що з кожним роком поетичне слово Т. Г. Шевченка здобуває, дедалі більше прихильників в цілому світі. Шевченкознавство як наукова дисципліна активно розвивається на Радянській Україні, у братніх республіках, за рубежом. Свідченням цього є приїзд у Київ для участі у відзначенні 175-річчя з дня народження поета, провідних вчених з Москви та Ленінграда, Білорусії, Вірменії, Грузії, Литви, Таджикистану. З новими матеріалами про життя і творчість великого сина українського народу ознайомили учасників конференції науковці США, Канади, Польщі, Болгарії, Чехословаччини, НДР.

Змістовними і оригінальними були доповіді відомих вчених на двох пленарних засіданнях. Серед них особливо зацікавленість викликала доповідь директора Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР академіка АН УРСР В. М. Русанівського «Світогляд і мова Т. Г. Шевченка», а також виступи академіка АН УРСР Л. М. Новиценка «Шевченкова вселюдність», докторів філологічних наук В. С. Бородин «Принципи нового академічного видання спадщини Т. Г. Шевченка», П. П. Кононенка «Т. Г. Шевченко і українська радянська література». Уважно були вислухані також виступи і зарубіжних дослідників: професора Ратгерського університету І. Фізера (США). «До генези однойменних поетичних і мистецьких творів Т. Г. Шевченка: від тексту до образу чи навпаки?», старшого наукового співробітника Центрального Інституту історії літератури АН НДР Петера Кірхнера «Журнал» Т. Г. Шевченка і традиція «інтимного щоденника», професора Альбертського уні-

верситету Олега Ільницького (Канада) «Т. Г. Шевченко і футуристи». Завідуючий кафедрою Варшавського університету, професор Стефан Козак (ПНР) виступив з науковою доповіддю про деякі аспекти Шевченкової історіософії у порівнянні, зокрема, зі світоглядними орієнтирами польських поетів.

Недосліджені, маловідомі аспекти життя і творчості поета, вплив Т. Г. Шевченка на світовий художньо-культурний розвиток було розглянуто на трьох секціях — літературознавства (керівник — завідуючий відділом Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, доктор філологічних наук В. С. Бородин), мовознавства (керівник — завідуюча відділом Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР, доктор філологічних наук С. Я. Ермоленко) та мистецтвознавства (керівник — заступник директора Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, кандидат мистецтвознавства О. К. Федорук), а також чотирьох підсекціях, а саме «Т. Г. Шевченко і український літературний процес» (головуючий — В. С. Бородин), «Поетика Т. Г. Шевченка» (головуюча — доктор філологічних наук В. Л. Сміляська), «Т. Г. Шевченко і літератури народів СРСР» (головуючий — доктор філологічних наук В. Є. Шубравський), «Т. Г. Шевченко і зарубіжні літератури» (головуючий — кандидат філологічних наук В. К. Житник). Темі «Т. Г. Шевченко — наш сучасник» (головуючий — Л. М. Новиченко) був присвячений «Круглий стіл» конференції.

В роботі секції і підсекції значну увагу було також приділено використанню Т. Г. Шевченком народної творчості, зокрема історичних пісень та балад, прислів'їв, приказок, народних оповідань, переказів тощо. У виступах говорилося про діалектику національного й інтернаціонального в поезії Т. Г. Шевченка, висвітлювалися й інші проблеми, зокрема проблема карн та прощення в його поемах, про народнопісенні джерела його творчості, систему віршування, вплив поета на творчість митців слова. Йшлося і про використання Т. Шевченком елементів народної творчості, побуту, звичаїв, обрядів, різноманітних на-

родних свят, вірувань у повістях «Близнець», «Художник», «Наймичка», «Варнак», «Княгиня», «Музикант», «Несчастний», в його епістолярній спадщині, а також у «Щоденнику».

На конференції вперше працювала секція мистецтвознавства. На ній було заслухано шістнадцять наукових доповідей та повідомлень. Значний інтерес викликала доповідь член-кореспондента АН УРСР А. П. Непокупного «Культурно-мистецьке оточення Т. Г. Шевченка 1829—1832 років». Багато уваги на цій секції було приділено образотворчій спадщині митця. З великим інтересом вислухали присутні доповіді професора Київського державного художнього інституту, Лауреата Державної премії Української РСР ім. Т. Г. Шевченка П. О. Білецького «Образотворчі символи Т. Г. Шевченка», В. О. Судак «З нових розшуків про малярські твори Шевченка раннього періоду», В. А. Афанасьєва «Селі Т. Г. Шевченка», В. М. Фоменка «Т. Г. Шевченко і російський дубок», В. В. Рубан «Про стилістику портретних творів Т. Г. Шевченка», І. М. Вериківської «До історії створення і побутування альбому Т. Г. Шевченка часів аральської експедиції», В. М. Яцюка «Нове в атрибутуванні малюнків Т. Г. Шевченка», Х. І. Саноцької «Мистецька культура видань творів Т. Г. Шевченка», Р. М. Яцїва «Т. Г. Шевченко у творчості львівських радянських графіків», Н. Ю. Асєєвої «Шевченко-художник у зарубіжних виданнях». Багато нових фактів та спостережень містили доповіді О. А. Правдюка «Фольклорно-літературні зв'язки у поезії Т. Г. Шевченка і процесуальність пісенної творчості», Р. Я. Пилипчака «Назар Стодолля» Т. Г. Шевченка в українському театральному процесі 40—80 років XIX століття», З. П. Тарахан-Бєрези «Митці на могилі Т. Г. Шевченка»,

Н. Г. Наумової «М. Ф. Вляшівський як збирач і популяризатор образотворчої спадщини Т. Г. Шевченка», Л. І. Барабана «Драматургія про Т. Г. Шевченка на сучасній українській сцені» та інші.

У дискусії, яка розгорнулася на сесії, основна увага була зосереджена на питаннях наукової підготовки образотворчої спадщини Т. Г. Шевченка. Відзначалося, що ще мало досліджень про живопис, графіку, селі художника, мало наукових розвідок про його романтизм, публікацій про зв'язок поета з народною піснею, про методику вивчення його творчості. Особливо мало знаємо про культурно-мистецьке оточення Кобзаря. Майже повністю відсутні роботи про зв'язок Тараса Григоровича з народним мистецтвом.

Учасники роботи секції відзначили актуальність поставлених проблем. Наукова бібліотека Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР підготувала виставку «Шевченко-поет і художник».

Учасники конференції поклали живі квіти до пам'ятника Т. Г. Шевченку, відвідали меморіальні місця, пов'язані з його перебуванням у Києві. З великою концертною програмою перед учасниками виступив ансамбль «Берегиня».

Учасники конференції звернулися з листом до Президії Верховної Ради Української РСР з проханням прийняти державний закон про охорону Канівського меморіалу Т. Г. Шевченка, а разом з ним Канєва і Канівщини як народної святині, як найважливішої історико-культурної пам'ятки. Лист підписали разом з організаторами конференції представники з братніх республік СРСР, а також зарубіжні гості.

Л. І. БАРАБАН

Київ

КОНФЕРЕНЦІЯ «Т. Г. ШЕВЧЕНКО І ПОДІЛЛЯ»

З нагоди 175-річчя з дня народження Великого Кобзаря в Кам'янець-Подільському державному педагогічному інституті ім. В. П. Затонського відбулася науково-практична конференція «Т. Г. Шевченко і Поділля». Три дні у стародавньому містечку над Смотричем квітнуло свято, до якого сумлінно підготувалися шанувальники творчості Т. Шевченка: влаштовано літературно-музичний вечір «Уклін тобі, Тарасе!», масові екскурсії, добродійні заходи, тематичним випуском з'явилася студентська багатотиражка, у двох частинах надруковані тези виступів учасників конференції та ін.

До Кам'янець-Подільського прибули провідні вчені, письменники, викладачі вузів і середніх спеціальних закладів, вчителі, працівники архівів, музеїв, засобів масової інформації з багатьох міст України — Києва, Львова, Дрогобича, Луцька, Кременця, Тернополя, Івано-Франківська, Чернівця, Вінниці Житомира, Кіровограда, Дніпропетровська, Хмельницького, з багатьох населених пунктів області.

Робота конференції розпочалася пленар-

ним засіданням, яке відкрив ректор Інституту А. О. Копилов. З великим інтересом заслухано доповіді В. Є. Шубравського «Т. Г. Шевченко як поет-новатор», Г. Я. Сергієнка «Діяльність Т. Г. Шевченка в Київській Археологічній комісії (1845—1847 рр.)», П. І. Свідєра «Т. Г. Шевченко і сучасне літературне Поділля», П. Є. Ткачука «Народні джерела мови Т. Г. Шевченка». Присутніх схвилював виступ Н. О. Кашук «Т. Г. Шевченко і народна пісня». Піднесено, з поетичним ліризмом письменниця розповіла про те, що Т. Шевченко любив співати народні пісні, черпав із них насагу і зв'язав по них себе. Його природна близькість до рідної землі, нерозривність з народною піснею, словом сконденсувалися у традицію навчання творчості. Вона підхоплена такими сучасними письменниками, як О. Ільченко, О. Гончар, В. Коваль, А. Астаф'єв та ін.

На конференції працювали секції «Т. Г. Шевченко і суспільно-політичне життя (дожовтневий і радянський періоди)», «Педагогічні погляди Т. Г. Шевченка і освітньо-виховні завдання сучасної школи», «Т. Г.

Шевченко і літературний процес», «Т. Г. Шевченко — основоположник нової української літературної мови» (з підсекціями «Народна основа нової української літературної мови» та «Лінгвостилістика»), «Т. Г. Шевченко і фольклор, етнографія та мистецтвознавство».

Цікаві доповіді були виголошені під час роботи фольклорно-мистецької секції. Старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР М. М. Шубравська у виступі на тему «Шевченко і фольклор Поділля» висловила обгрунтовані міркування з приводу важливої на сьогодні проблеми шевченкознавства. Так, при розв'язанні питання «Шевченко — фольклорист» потребують дослідження насамперед атрибуція жанрів фольклорних записів Кобзаря, методично правильна систематизація жанрів, визначення фольклорності чи авторства цих матеріалів. Необхідно розширити фольклорну джерельну базу, що дасть можливість майбутнім дослідникам поглибити вивчення проблеми «Шевченко і фольклор», а отже — і часткової теми «Шевченко і фольклор Поділля». Далі йшлося не лише про відомі факти впливу пісень про Кармалюка на образ варнака, а головним чином про поему «Петрусь», деякі сюжетні ходи якої збігаються з записаними на Поділлі варіантами народної балади. Показово, що до такого аналізу залучено більше ста варіантів балади про Петруся з друкованих і рукописних джерел різних періодів і регіонів.

Вчителька української мови та літератури Шепетівської СШ № 8 Г. П. Браташук («До питання про використання Т. Г. Шевченком фольклорних матеріалів про Кармалюка»), зосередивши увагу на сюжеті повісті «Варнак», фольклорно-історичних відомостях і наявних дослідженнях, вказала на окремі моменти, життєві ситуації Кирила, схожі з деякими фактами діяльності Устима Кармалюка.

«Народні пісні про долю в ранній творчості Т. Г. Шевченка» — тема доповіді аспіранта відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР Т. І. Колодила. Він підкреслив, що мотиви, персонажі, стилістика уснопоетичних творів, які відбивають властивість народного світобачення алгорично опроектовані прояви людського характеру чи суспільних явищ, співзвучні ранній поезії Кобзаря. З його творами народні пісні про долю перегукуються такими художньо-стильовими моментами, як людиноподібність образу людської долі, місцеперебування шасливої долі людини, шукання шасливої долі «за морем», «на чужому полі» і, нарешті, у боротьбі з гнітючими силами, що володарюють на рідній землі тощо.

Старший викладач Житомирського педагогічного інституту В. П. Чайковська виступила з доповіддю «Поетичне слово Т. Г. Шевченка у живописі житомирського художника О. Д. Макаренка», яку унаочнила оригінальними картинками заслуженого майстра народноприкладного мистецтва. Присутні могли переконатися, що «асоціативний живопис» художника навіяний поетичними рядками Шевченкових балад «Тополя», «Лілея», «Русалка» та ін.

Той чи інший епізод, мотив поезії втілюється дивовижним рослинним малюнком на тлі картини. Предметне відчуття зображеного підсилюється фантастичним переплетенням листя і пелюстків різних квітів, у яких вбачаються захопані козак і дівчина чи «постая» діалог Лілеї з Королевим цвітом.

О. М. Падовська, аспірантка Львівського відділення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР, у доповіді «Т. Г. Шевченко і килими» вказала на те, що у багатьох творах Кобзаря («Гамалія», «Варнак», «Княгиня») виявилася характерна прикмета побуту населення України — килими. За народною традицією килим символізує казкові розкоші, козацьку волюнцію. Це відчутно в описі інтер'єра розбійницьких печер, у змалюванні житла вихідця з України (повість «Варнак»), що, очевидно, з'явилося під враженнями від подорожі Подільським і Волинським краєм. Друга теза доповіді — килимарство на шевченківську тематику. Зокрема, варті уваги виробниці майстрів І. С. та М. Г. Литовченків, Л. С. Фашенко, І. П. Покиданця. Специфічною ознакою килимарства виступає тяжіння до концентрації в портреті Т. Шевченка таких рис, які наближають його образ до символу величчя людського духу.

Завідуючий відділом Львівського музею народної архітектури і побуту А. Г. Данилюк виголосив доповідь «Т. Г. Шевченко — знавець і дослідник української народної архітектури». Шевченко-художник брав активну участь при підготовці видання «Живописна Україна», створив серію малюнків пам'яток історії та культури народу як співробітник Археологічної комісії, завжди цікавився народною архітектурою, добре знав її регіональні традиції, цінував народних будівничих. Особливо його приваблювало монументальне зодчество. Народна архітектура з ландшафтом постала у Шевченка не тільки на чудових полотнах, а й у багатьох поетичних та прозових творах.

З доповіддю «Шевченкове слово в музичній оздобі» виступив кандидат мистецтвознавства викладач Дрогобицького педінституту Р. П. Сов'як. Грунтуючись на місцевому матеріалі, доповідач вказав на природну музикальність Шевченківського вірша, наснаженого художньо-образним і пісенним мисленням народу, що приваблює багатьох професіональних композиторів (зокрема О. Нижанківського та Д. Січинського) і музикантів-аматорів. Останнім належить ряд народних пісень подільського походження на слова Т. Шевченка. Авторство деяких не встановлено. Відомо, що до кількох поезій Кобзаря мелодії створили сільський диригент П. Стельмашук, селяни С. Когут і П. Бандура із с. Скородинців на Тернопільщині. Їх твори у сукупності з піснями, в яких славиться ім'я Шевченка, склали цікаву сторінку подільської народної творчості.

Проникливий аналіз музикознавця і літературознавця ліг в основу доповіді «Образ «сумовитого музиканта» в повісті Т. Шевченка «Музикант» доцента Луцького педінституту О. О. Риска. Його напрямки дослідження охопили: 1) роль музики у формуванні духовного ідеалу Кобзаря, що випливає з поетичних, прозових

і драматичних творів; 2) образ музики і музиканта у повісті (авторська та опосередкована характеристики, саморозповідь, вчинки професійно обізнаного і обдарованого героя-музиканта); 3) історія кріпосного музиканта як переосмислена історія самого автора.

У виступі на тему «Особливості втілення постаті Т. Г. Шевченка в українському радянському оперному мистецтві» викладачка Івано-Франківського педінституту І. О. Полякова наголосила, що поетична спадщина Кобзаря в музиці утворила тематичний розділ творчості композиторів Г. Жуковського, М. Вериківського, В. Косенка, співавторів Ю. Мейтуса, В. Рибальченка і М. Тица. Сама постать великого поета (крім підданого свого часу гострій критиці опери В. Йориша) втілена Г. Майбородою в опері «Тарас Шевченко» на власне лібретто. Оригінальний за своїм задумом, не-

повторний за засобами музичного відображення, твір розкриває внутрішній світ головного героя. Такому проникненню сприяли основні й інтонаційні сфери використаних в опері фольклорних елементів (традиційна пісенність, романсовість, танцювальність, маршовість).

Під час виступів при обговоренні порушуваних учасниками конференції питань, пов'язаних з творчою спадщиною Великого Кобзаря, неодноразово звучала думка про необхідність усвідомлення загальнолюдської відповідальності за розпочату справу — видання повного зібрання творів Т. Г. Шевченка у дванадцяти томах з тим, щоб зберегти їх цілісну автентичність.

Конференція завершила роботу звітами керівників секцій і прийняттям рекомендацій.

Т. І. КОЛОТІЛО

Кам'янець-Подільський

СВЯТО ПІСНІ В МУЗЕІ ПІД ВІДКРИТИМ НЕБОМ

Велика Вітчизняна війна лягла страшною кривавою печаттю на душу всіх, хто її пережив, і стала останнім пороком для тих, хто поліг за рідну землю. Одним із свідків трагічних подій війни і водночас безіменнимobelіском тим, хто не повернувся, залишилась народна творчість того часу. Відомий фольклорист В. Є. Гусев порівнював її з могутнім розрядом грозової хмари і разом з тим зазначав, що це узагальнене відображення цілої історичної епохи¹.

8 травня 1989 р. в Музеї народної архітектури та побуту УРСР (м. Київ) відбулося фольклорно-етнографічне свято народної творчості, що виникла в роки Великої Вітчизняної війни. Народні самодіяльні фольклорні колективи з багатьох кутків України приїхали сюди, щоб відтворити в нашій пам'яті пісні того часу — від відомих у багатьох місцевостях до створених у їхньому селі.

На святі надзвичайно цікавим і різноманітним був сам репертуар колективів, — адже, за висловом білоруського фольклориста К. П. Кабашникова, народна творчість періоду Великої Вітчизняної війни включає в себе і нові зразки народної поезії, і трансформований чи переосмислений традиційний фольклор, і творчість самодіяльних та професійних поетів і композиторів. Справді, традиційний фольклор, що виривав із надр людської пам'яті в роки війни, становив значну складову частину в цьому пласті.

Особливо сильними і виразними є пісні, створені народом у роки війни і близькі до них повоєнні роки, на які також перенеслися воєнні лихоліття (мати чекає сина, дівчина — милого, мати звертається до війни і проклинає її та багато інших). Вони вражають глибиною драматизму, своєрідністю сплаву людських почуттів і подій війни. Цікавою групою залишаються

пісні-переробки, створені в тилу чи зазезені бійцями з передової (на «Катюшу» та інші популярні довоєнні пісні). В них безпосередньо чути подих війни. Численними є пісні, створені партизанськими, фронтськими самодіяльними композиторами. Частина з них залишилась жити як народна, загубивши імена своїх авторів, мандруючи від одного партизанського загону до іншого.

Свято було відкрите урочистим мітингом, присвяченим пам'яті полеглих під час оборони Києва в 1941 році. Поблизу місця, де розташований музей, 44 роки тому проходила третя лінія оборони столиці України, що охоплювала Голосіївський ліс і селище Пирогів, — окопи і траншеї мужніх захисників Вітчизни, які склали свої голови під Києвом. Було покладено квіти до Пам'ятного знака героям III-ої лінії оборони. Присутні вшанували Ім'я пам'ять хвилинною мовчання. На мітинг прибули почесні гості — ветерани Великої Вітчизняної війни. З теплим словом до присутніх звернувся голова Київської міської Ради ветеранів війни та праці В. Г. Івашенко. Він розповів про тяжкі дороги війни, загиблих товаришів, про страшні випробування, що випали на долю нашому народові. Представник Київської секції Радянського комітету ветеранів війни Г. В. Щоголев поділився своїми спогадами про фронтіві епізоди в часів війни. В. Г. Глуценко — учасник оборони Києва — розповіла про страшні дні відступу в оточеному Києві, скорботну осінь 41-го. Воїн-танкіст у роки війни О. М. Бага нагадав про вічний обов'язок пам'яті перед тими, хто віддав своє життя за Батьківщину. Поклонилися могилам загиблих товаришів прийшов О. М. Шлапак, який обороняв підступи до Голосіївського лісу в 1941 році саме на цьому ж місці, біля села Пирогів.

Художню частину програми розпочали фольклорно-етнографічні колективи з Житомирщини — партизанського краю, овіяно-го піснями і легендами. У виконанні фоль-

¹ Русский фольклор Великой Отечественной войны. — М.-Л., 1964. — С. 295.

клорно-етнографічного ансамблю з села Великі Мошківці Андрушівського району (кер. В. П. Лімський) та села Маркушів Бердичівського району прозвучали давні козацькі пісні, що в роки війни набули нового звучання («Летів ворон з чужих сторон», «Запорізька», «Ой ви, рион, ой ви, шуки»), народні пісні родинно-побутового типу, які в час війни набували нової тональності («Ой журавко, журавко...» та ін.), а також пісні самодіяльних авторів, присвячені Дню Перемоги («Ой у полі травка» Г. А. Пастернак). Село Немильня Новоград-Волинського району відоме давніми козацькими піснями («Ой з-за гори вітер повіває», «Іхав козак із війни» тощо), що звучали й у воєнні, і в повоєнні роки. У репертуарі фольклорного колективу з Немильні (кер. О. Х. Данилишина) пісня «В'ється хміль по високій тичині», присвячена односельчанину І. О. Халанові, який загинув у боях з ворогами. Пісні Великої Вітчизняної «У степу кулемети строчили», «А в неділю рано, ще сонце не сходить», «На далекім Сході гармати гудуть», «Ой по лану, по лану» та інші талановито виконало фольклорне тріо села Дейманівки Срібнянського району Чернігівської області у складі Н. Ю. Білоус, Р. І. Турченко, Т. С. Гребінник. Народна традиція Запорізької області берегла велику кількість давніх соціально-побутових пісень — козацьких, бурлацьких, чумацьких, ряд із них за дивними законами народного пошуку слова трансформувались у пісні Вітчизняної війни. Фольклорний колектив села Малої Токмачки (кер. М. М. Гриценко) співає давні козацькі пісні: «Шумлять верби-березоньки», «Ой у полі верба», що «Закувала зозуленька», чумацькі «Як

поїхав в Крим по сіль», які передані у спадок ще прадідами нинішніх співаків, що лишилися жити в переказах про запорожців. У їхньому репертуарі є й пісні про Велику Вітчизняну («Де сонечко заходить», «Пісня про солдата», «Ой травушка-муравушка» та ін.), у яких переплелися впливи традицій різних епох. Пісні війни «Виїжджали хлопці з нашого села», «А в неділю рано», «Мати партизана» та раніших часів, що ввійшли до воєнного репертуару («Налий, мамо, стакан рому», «Зійшов місяць, зійшов ясний» та ін.) задушевно виконали учасники фольклорно-етнографічного ансамблю села Успенівки Гуляйпільського району Запорізької області (кер. М. І. Дем'яненко). Ще один цікавий ансамбль із села Терсянки Вільнянського району цієї ж області, який виступає понад двадцять років, проспівав поширені в роки війни народні романи «Горить лампадка» (мати чекає дочку з Німеччини), «Над озером чаечка в'ється», «Повертали хлопці з походу», «Рано на світанку» та пісні давніх часів («Раз козак у похід собирався», «Сестра в пана служила» та інші), пов'язані з козацьким життям та з рекрутчиною.

Хочеться побажати, щоб такі свята стали традиційними, як, наприклад, фестивалі партизанської пісні у Келецькому воеводстві на Свентокшизькій горі в Польщі чи козарських партизанів на Герцеговині в Югославії. Хотілося також, щоб такі свята включали в себе не лише пісенний фольклор, а й народну прозу Великої Вітчизняної війни, різноманітні види художньої самодіяльності, народні обряди.

Н. М. ПАЗЯК

Київ

ВИСТАВКА ТВОРІВ І. С. ІЖАКЕВИЧА

Народний художник УРСР Іван Сидорович Іжакевич (1864—1962) прожив без двох років сторіччя і понад 75 з них віддав служінню мистецтву.

Творчість художника багатогранна. Найбільший його внесок зроблений в ілюстрування творів української літературної класики. Значне місце в художньому доробку І. С. Іжакевича займають тематичні картини. Варті уваги й автопортрети¹. Вони дають уявлення про нього як митця і людину. В них постать І. С. Іжакевича відзначається невимушеною простотою, скромністю, в обличчі відчувається щось глибоко народне. Нерідко він подібний на українського селянина, сповненого життєвої мудрості. Властиві йому доброта і схильність до гумору, передані на портретах м'якою посмішкою, лукаво примруженими очима.

Атопортрети 1905, 1925 та 1930-х років експонувалися на виставці творів І. С. Іжа-

кевича, що відбулася в січні 1989 року в Державному музеї українського образотворчого мистецтва, до 125-ти річчя з дня народження художника. Були представлені його роботи з музейної збірки (наприклад, картина «Тарас Шевченко-пастух», 1935) і твори з київських приватних колекцій. Порівняно широко були виставлені пейзажі І. С. Іжакевича — краєвиди Києва, України, Філіяндії. Проте численні ілюстрації — тільки малюнки до суперобкладинки «Лісової пісні» Лесі Українки (1937) та зображення Катерини (1927) з одноіменної поеми Т. Г. Шевченка. Не було картин, що зберігаються в інших художніх, історичних і літературно-меморіальних музеях України.

Народився Іван Сидорович 18 січня 1864 року в багатодітній селянській родині у невеликому, мальовничому селі Вишнополі Уманського повіту на Київщині. В 12 років батьки відправили його до Києва, де дядько-псаломщик влаштував посахоносцем у Братському монастирі, а з часом, помітивши його здібності — до іконописної школи в Києво-Печерській Лаврі. Навчаючись іконопису, Іван Іжакевич мріяв про справжню художню освіту. Хотів перейти до Київської рисувальної школи,

¹ Автопортрети зберігаються в Державному музеї Т. Г. Шевченка (1950 року), Державному музеї українського образотворчого мистецтва (1905, 1930), приватних колекціях — Т. І. Мороз-Коновалюк (1927), В. П. Демченка (1915, 1925, 1961).



І. С. Іжакевич.
Автопортрет. Картон, олія, 1925.

та не було чим платити за навчання. Вихід знайшов керівник школи М. І. Мурашко, відзначивши обдарованість юнака. На його пропозицію І. Іжакевич займає вільне місце репетитора, що дає можливість жити при школі на повному утриманні й безкоштовно навчатися (з 1882 по 1884 рік). Він продовжує фахову освіту в 1884—1888 роках у Петербурзькій академії мистецтв. Ще під час навчання І. С. Іжакевич виконує малюнки для столичних журналів. І незабаром стає відомим як ілюстратор. У середині 1890 років його роботи охоче репродукують журнали «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение», «Север» і особливо дуже популярна в дореволюційний час «Нива»².

² Ряд оригіналів малюнків І. С. Іжакевича, виконаних для «Ниви», знаходяться за кордоном (в Лондоні, Австрії, США), куди були продані видавцями журналу.

1907 року І. С. Іжакевич переїжджає до Києва, але продовжує співробітництво з цим виданням до кінця першої світової війни — часу припинення його існування.

Теми для журнальних малюнків Іван Сидорович брав з життя українського народу. Ці роботи різні за своїм ринком, але завжди правдиві, де просто й безпосередньо, іноді дещо ідилічно, відтворював життя селян України. Художник зображував косарів, плугатарів, пастухів, переселенців, селянських дітей, сцени пов'язані з релігійними святами, народними звичаями та обрядами. Звертався і до історичного минулого України — побуту та боротьби запорізьких козаків. Уже в середині 1890 років з'явилися і набули популярності його перші ілюстрації до творів Т. Г. Шевченка — до поем «Катерина», «Гайдамаки» та до вірша «Перебендя».

Щира любов і повага І. Іжакевича до великого Т. Шевченка виявилася не тільки

в ілюструванні його поезії. Разом з М. Коцюбинським, М. Лисенком, С. Васильківським, О. Сластіоном, М. Пимоненком, С. Світославським він брав активну участь у 1910 і 1911 роках у роботі журі міжнародного конкурсу на проект пам'ятника Т. Г. Шевченку в Києві.

У галузі книжкової графіки, одним з основоположників якої на Україні був І. С. Іжакевич, він особливо активно починає працювати з кінця 1930 років. Ілюструє переважно твори української класичної літератури — поезію, прозу Т. Г. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Коцюбинського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського та інших майстрів слова. Здебільшого розкриває ідею і зміст книги у ряді творів, пов'язаних єдністю задуму. В його ілюстраціях, іноді дещо сповідних, відчувається добре знання періоду життя, відображеного письменником, завжди досягнуто точної відповідності літературному тексту. Він тонко передає характерні риси персонажів, виявляє психологічні колізії. Часто вводить у малюнок пейзаж, що відіграє велику роль. Виконуючи ілюстрації, І. С. Іжакевич застосовував лише білу й чорну фарби, тобто вдався до своєї улюбленої техніки — гризайлі. Майстерно володіючи нею, досягав великої життєвої правдивості й художньої виразності. У роки після Великої Вітчизняної війни він звертався і до багатокольорових ілюстрацій.

Значним його внеском в українське образотворче мистецтво і шевченкіану були ілюстрації до «Кобзаря», виданого до 125-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. І. С. Іжакевич проілюстрував майже всі твори з цієї книги. Якщо раніше він робив акцент лише на відображенні особистої драми шевченківських персонажів, то тепер розкриває і соціальну спрямованість поезій Т. Г. Шевченка, показує тяжку долю селян, сцени розправи народу з гнобителями. Це виразно помітно, наприклад, в ілюстраціях до творів «На панщині пшеницю жала», «Сон», «Коли б ви знали, паничі», «Гайдамаки». Ілюструючи поему «Сон» він створює, крім того, сатиричний образ царської ієрархії. Трагічним драматизмом вражає ілюстрація І. С. Іжакевича до поеми «Сон», де зображено божевільну від горя матір, яка притиснула до грудей пеглицу, неначе забраного в солдати сина. Ця робота переростає роль ілюстрації і сприймається як станковий твір, сповнений великого образного узагальнення.

Великою удачею І. Іжакевича були ілюстрації до повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський» (1941) та поеми І. Котляревського «Енеїда» (1950)³. В них яскраво виявилось вміння митця з великим гумором, іноді навіть сатиричною гостротою розкривати зміст літературного твору. В малюнках до повісті «Пан Халявський» це відчувається в тому, як художник створив портрети основних її дійових осіб та сцени з побуту дрібнопомісного панства України кінця XVIII ст. («Батенька с маленької вишли вступать его яснowelьможность на рунжук» та ін.). У кольорових ілюстраціях та виконаних тушшю, пером заставках і кінцівках до «Енеїди» художник влучно передав народний гумор і полемічну гостроту, з якими І. Котля-

ревський, використавши сюжет однієїменного твору Вергілія, відтворив усі верстви українського суспільства кінця XVIII ст. Своім вирішенням ці роботи І. Іжакевича вигідно відрізняються від ілюстрацій, створених до «Енеїди» у 1936 році М. Деревусом та свого часу П. Мартиновичем і О. Корнієнком.

Серед станкових картин художника слід виділити цикл творів, написаних за мотивами поезії та епізодами біографії Т. Г. Шевченка («Тарас Шевченко — пастих», 1935; «Шевченко в майстерні Ширяєва», «Думи мої, думи»; «Перебендя», 1938 та ін.). Чимало полотен І. С. Іжакевича присвячено історичному минулому українського народу («Привели до пана», «Торг кріпаками», 1932; «Уманська різанина», «Посланці Богдана Хмельницького», 1957⁴ та ін.). Всі ці картини відзначаються, здебільшого теплою кольоровою гамою. В них відчувається глибоке знання І. С. Іжакевичем періоду історії, що його він відображає, та вміння типово показати дійових осіб і їх оточення.

У дореволюційні роки художник виконав ряд настінних розписів для церков України. Зокрема, йому належать розписи церкви при трапезній та над Економічними воротами у Києво-Печерській Лаврі. В 1930—1935 роках написав для Геологічного музею АН УРСР панно-картини — ландшафти різних геологічних епох.

За плідну творчу діяльність І. С. Іжакевича було нагороджено орденами Трудового Червоного прапора (двічі) та Знаком пошани, присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв УРСР та народного художника УРСР.

18 січня 1989 року в Києві у Республіканському будинку художника відбувся урочистий вечір, присвячений 125-тій річниці з дня народження І. С. Іжакевича. Документальний фільм, що демонструвався, зберіг образ художника в колі отчужив, під час роботи над новим твором та зі скрипкою (він любив грати, і свого часу брав участь в аматорських концертах, що відбувалися в його оселі). Вступне слово виголосив М. Романишин, директор Державного музею українського образотворчого мистецтва, доповідь про життя та творчість І. Іжакевича прочитала кандидат мистецтвознавства І. Пархоменко. Своїми спогадами поділилися рідні художника — племінниця Галина Іжакевич, онуки Олена Іжакевич та Нарцис Кочережко. Всі висловили побажання, щоб у будинку, де жив митець, було створено музей.

Під час концерту виконувалися українські народні та пісні на слова Т. Г. Шевченка, самодіяльний хор Київського виробничого об'єднання «Комуніст» виконав колядки та щедрівки.

І. В. ОГІЄВСЬКА

Київ

³ Все оформлення (ілюстрації, заставки, кінцівки, обкладинку) виконано у співавторстві з Ф. Коновалюком, з яким І. Іжакевич у повоєнні роки часто працював у співдружності.

⁴ Картину написано у співавторстві з Ф. Коновалюком.



З ЛЮБОВ'Ю ДО ВЕЛИКОГО КОБЗАРА

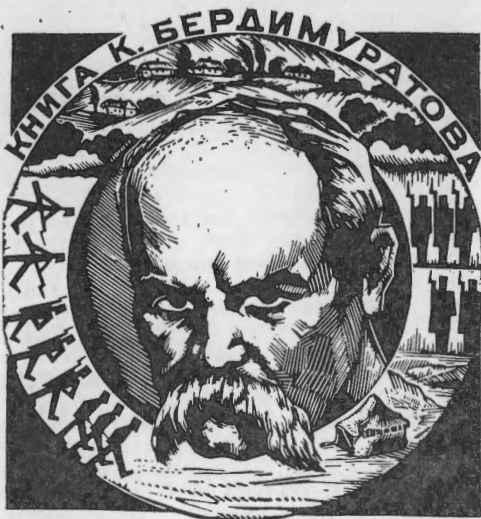
Вже стало доброю традицією експонувати у приміщенні Секції суспільних наук АН УРСР в Києві виставки художників-графіків, чий імена більше чи менше відомі любителям малої графіки — екслібрису. Ще свіжі враження від цікавих виставок графіки і киян О. Мікловди, цілого сімейного квартету Миколи, Петра, Оксани та Ніни Денисової і нарешті гостя Києва Миколи Бондаренка з міста Буринь Сумської області. Творчість майстрів графіки особливо активізувалось на Сумщині в останнє десятиріччя. Цьому сприяло створення в Сумах клубу екслібрисистів та любителів графіки при Добровільному товаристві любителів книги, активним учасником якого є і М. Бондаренко. Після закінчення Харківського художнього училища у 1972 році понад шість років працював він у школі. До училища ж його привело знайомство і приятелювання з викладачем-графіком А. П. Луценком. Юнака дуже зацікавила техніка різьби по лінолеуму, сам процес роботи. Узлагодженість штрихів між собою, вільне володіння ними, відчуття матеріалу та ще багато тонкощів — виявилося для нього захоплюючою справою. Захоплення спонукало до спостережливості, допитливості, що допомогло йому збагнути секрети мистецької творчості. В цьому могли пересвідчитись всі, хто відвідав виставку графіки Миколи Бондаренка. Суцільним мереживом різноманітних штрихів, що передають багатство уяви художника, пронизані його ранні роботи «Зимовий ранок», «Місячна ніч. Мороз». Дбайливо, з любов'ю, зображує митець кожен предмет в інтер'єрі, що потрапляє в коло його зору: металеве ліжко, стілець чи квіти в горщиках на підвіконні. Масивні лінії віконних рам, темні плями горщиків з квітами розставляють серед казкового мережива графічних аркушів мажорні акценти.

Згодом роботи М. Бондаренка сповнюються роздумами про життя,плинність часу, людські долі — «Святковий вечір», «Життя». Відчувши впевненість в своїх силах, художник звертається до творчості Т. Шевченка, чие ім'я сповите в народі невмирущою любов'ю і славою. Особливо схвилювала його балада «Причинна», заспіву до якої і посвятив М. Бондаренко серію з шести ліногравюр. Кожен аркуш серії по-

значений оригінальними творчими пошуками художника. Яскраві, експресивні на звучанням образи природи сповнені драматизму боротьби стихій; хвилі Дніпра, мов чорні коршуни серед білої піни, накинута на одинокий човен, що губиться в їх полоні. Пейзажні образи художника в еластивою їм панорамністю близькі глядачу, а викликані ними відчуття сп'ялування емоціям, які з'являються від спілкування з неповторним поетичним світом Т. Шевченка. «Караюсь, мучуся... але не каюсь!» — під такою назвою постає перед нами портрет стомленого під тягарем військової служби в царській армії Тараса Шевченка у формі рядового третьої роти, № 191 за ранжириим списком. Зловісні силуети двоголового царського орла, що



М. Бондаренко.
Караюсь, мучуся, але не каюсь...
Гравюра. 1987.



М. Бондаренко.
Екслібрис К. Бердимуратова.
Гравюра. 1986.

чатують, мов на сторожі, нагадують про тяжку долю поета під час заслання. Цей аркуш був створений у 1983 році.

Для М. Бондаренка, як і для кожного художника, який звертається до творчості Т. Шевченка, це зустріч з невичерпним життєдайним джерелом. Тому знову й знову він звертається до поезії Кобзаря. Особливо йому близькі прекрасні жіночі образи в поемах Т. Шевченка. Сповнений глибокого символічного звучання аркуш «Поет і дівчина». У дещо стомленому погляді Кобзаря, який дивиться прямо на нас, тримаючи в руках польові квіти — дарунок матерям-трудівницям, матерям-мученицям, жінкам високої і чистої краси, символом яких стала дівчина, зображена на другому плані аркуша, — художник розкриває багатий духовний світ, силу шевченкової думки. В експонованих графічних аркушах чітко виступають риси образного строю М. Бондаренка: лаконізм графічних засобів і змістовність, невимушеність і легкість. При цьому своєрідний «ігровий момент» характеризує рисунок художника. Шевченкіана митця знайшла своє яскраве продовження в різновиді малої графіки — екслібрисі, що тісно пов'язаний з книгою. Незважаючи на його «камерність», всі, хто звертається в маленькому посланні до певної



М. Бондаренко.
Поет і Україна.
Гравюра. 1987.

людини, бере на себе значну відп'явальність. Адже в невеликій за розміром гравюрі потрібно вмістити значне, здебільшого символічне зображення і зробити це артистично, на рівні високої художньої культури, вишуканості смаку, віртуозного професіоналізму. Саме такими якостями відзначаються екслібриси митця для Н. Францевої, К. Бердимуратова, В. Манжуло та інших любителів книги і збирачів малої графіки.

У творчому доробку майстра 250 книжкових знаків. В експозиції, крім двадцяти графічних робіт, було представлено 70 кращих екслібрисів. Вони відзначались багатогранністю сюжетних рішень, змістовністю і виразністю. М. Бондаренко присвятив їх колегам по праці в художній майстерні, якою він авідіує, поетам, робітникам, колгоспникам. Книжкові знаки носять відбиток громадської позиції художника, його творчої концепції.

Останнім часом митець створив кілька цікавих серій мемор'яльних екслібрисів, що заслуговують на окрему розмову. Поштовхом до їх появи стало знайомство з творчістю добре відомого любителям книжкової графіки художника-білця Сергія Кончука, життя якого стало взірцем для митця. Меморіальні книжкові знаки розповідають про заслуги людей перед суспільством, присвячені пам'яті відомих вчених, діячів культури і мистецтва, які особливо шановані в наш час. Цікаво, що художник не задовільняється одним-двома екслібрисами, а створює цілу серію мініатюр з п'яти сюжетів, адресованих різним книголюбам, переважно тим, хто має якесь відношення до ювілею видатного митця.

Засновнику українського радянського екслібриса Георгію Нарбуту належить право і честь зватися основоположником сучасної української графіки, одним із фундаторів вищої мистецької освіти на Україні. Широко відмічалось 100-ліття з дня народження славетного графіка. В Сумах була проведена наукова конференція з нагоди ювілею. Стали традицією щорічні нарбутівські читання, що вже тричі проводилися в Києві. Загальновідомий внесок до популяризації творчості Нарбута кандидата філологічних наук Сергія Білокопця. В екслібрисах на його ім'я художник органічно втілює нарбутівські мотиви, вдало використовуючи можливості ліногравюри.

Митець брав участь у підготовці відзначення 100-літнього ювілею І. Кавалерідзе на батьківщині скульптора в Ронах, вечора пам'яті учасників цих тор-



М. Бондаренко.
Екслібрис А. Шумова.
Гравюра. 1987.

жеств серії меморіальних екслібрисів М. Бондаренка. Останнім часом художник делалі сміливіше застосовує колір в екслібрисах. Особливої виразності й змістовності композиції він досяг в книжкових знаках, виконаних в чотири кольори, для відомого пушкініста С. Гейченка.

М. Бондаренко постійний учасник респуб-

ліканських, всесоюзних та закордонних виставок екслібриса. Запорукою подальших успіхів художника є його невтомне навчання, творчі пошуки, постійне вдосконалення своєї майстерності, велика любов до своєї справи.

П. В. НЕСТЕРЕНКО

Київ

У КОЛІ ДРУЗІВ

Під такою назвою по Українському телебаченню у травні була показана концертна програма, присвячена знайомству з культурами народів, що проживають на території нашої республіки. Вони приїхали з різних куточків України — з віддалених сіл степового Криму, Донбасу, Приазов'я, з-під Карпат, Поділля й Одещини — і представляють кращі фольклорні та сімейні ансамблі, відомі не тільки в своїх областях, а й за їх межами. Таких колективів у нас понад дві тисячі, в них об'єднано близько 35 тисяч аматорів різних національних груп.

Різномов'я, барвисте, раніше не бачене вбрання, чудові прикраси, унікальні зразки пісенного, танцювального, музичного фольклору, твори прикладного мистецтва і навіть вироби народної кулінарії — так всебічно показало Українське телебачення грецьку, болгарську, татарську, польську, угорську, молдавську традиції.

Бережуть свої звичаї, мову, жителі села Городнього Болградського району на Одещині. 35 років існує тут болгарський народний самодіяльний ансамбль пісні і танцю «Ізвор» (керівник Василь Недельчев). Відомий він у Києві, Москві, Народній Республіці Болгарії, куди виїздив з концертами. У телевізійній програмі він виконав композицію «Біла колодязя», побудовану на місцевому фольклорному матеріалі.

Понад 120 тисяч греків проживає на Донбасі. Старовинні мелодії, танці, самобутній хорівий спів пронесли крізь віки нащадки грецько-татарських переселенців. І виступ ансамблю села Кам'янки Тельманівського району (керівник Володимир Камаролі) можна порівняти з барвистою квіткою українського саду — адже на його ґрунті вона зростає.

Повернути кожній національній спільності свідомість минулого, історичну пам'ять, зв'язок з попередніми поколіннями — означає повернення їй власного обличчя. Знову відкрилися татарські школи, створюються самодіяльні колективи. Солістка дитячого ансамблю з Білогірська Кримської області третьокласниця Ельзара Баталова проспівала рідною мовою веселу пісеньку про радість зустрічі з новими друзями.

Славиться колгосп імені В. І. Леніна Березівського району на Закарпатті не тільки роботящими людьми, а й талановитими майстрами і музикантами. Витвори місцевих ткаць, які з покоління в покоління передають рукотворну угорську

традицію, експонуються на багатьох всесоюзних і міжнародних виставках. Орнаменти березьких вишиванок вилетіли у впадки вокально-хореографічних композицій у виконанні місцевого ансамблю (керівник Юлій Кіль). А скрипка так і кликала до танцю — який же угорець не танцює чардаш? Що то за наречена, яка по витче собі весільного рушника?

Старше покоління інонаціонального населення республіки особливо хвилює проблема спадкоємності традицій, викликає тривогу зменшення інтересу молоді до культурної спадщини предків. І тут важко переоцінити роль мистецтва, народної творчості в утвердженні національної самосвідомості. Тому на порядку денному — відродження духовних скарбів багатьох етнографічних груп України, навіть тих, де залишилися поодинокі носії традицій. Найбільші надії тут покладаються на сімейні ансамблі. Біля родинного вогнища плачуть вони любов і шану до свого краю, пісні, звичаїв, у рідному домі вивожуться патріотичні почуття, що є складовою інтернаціональних почуттів.

У характерній манері, етнографічному олязі, який носили раніше тернопільські селяни, виконав у концерті польські народні мелодії ансамбль сім'ї Солтисів з села Зеленого Тербовлянського району.

Ще один цікавий ансамбль — родини Нейчевих з села Софіївки Бердянського району Запорізької області також став учасником телепередачі. Старійшина призовської болгарської музичної традиції Василь Андрійович, якому минуло 82 роки, виховав п'ятьох синів. Поповнилася сім'я представниками інших національностей, які також співають в ансамблі. Вірить старий Нейчев, що не знання болгарська мова у запорізьких селах, навчиться грати молодь на старовинному національному інструменті — коміче, що дістався йому від діда-прадіда.

На завершення аматори Глибочького районного Будинку культури Чернівецької області за молдавським звичаєм дарували всім гостям весняні мерцишори і запрошували до танцю. Запальний жок змінював болгарське хоро, поім — грецький сіртакі, угорський чардаш. Мелодії різних народів у виконанні імпровізованого інтернаціонального зведеного оркестру злилися у справжню симфонію дружби.

О. В. РУТКОВСЬКА

Київ

У нашому журналі і в газеті «Культура і життя» вже писалося про плідну роботу Ровенського обласного науково-методичного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи щодо збирання, пропагування і використання кращих надбань народної традиційної культури. Можна стверджувати, що ця робота поставлена нині у ровенчан чи не найкраще з усіх аналогічних обласних установ України. Вона помічена і у всесоюзному видноколі: про досвід ровенчан розповідалося в експозиції ВДНГ СРСР, на його основі підготовлено і видано Всесоюзним науково-методичним центром народної творчості і культурно-освітньої роботи спеціальні методичні рекомендації «Организация и методика собирання, хранения и использования фольклорных фондов научно-методических центров» (Москва, 1985).

Та найважливіше, очевидно, те, що ця робота істотно поживила в області інтерес до народної творчості, сприяє підвищенню її престижу в очах громадськості, активнішому спрямуванню до неї діяльності культурно-освітніх установ на місцях, допомагає виявляти, фіксувати, збирати багато цінних відомостей і матеріалів з традиційно-побутової культури. Сьогодні в доробку Ровенського науково-методичного центру чимала збірка записів творів фольклору, широка інформація про його виконавців, носіїв, сучасне розповсюдження і побутування, про різні етнографічні пам'ятки — народне будівництво, господарські заняття, одяг, ремесла, художні промисли, звичаї, обряди, сучасне обрядотворення тощо. Ознайомившись з цими матеріалами в ході роботи над колективною монографією про Полісся, може ствердити, що вони містять багато цінного, унікального і заслуговують на увагу фольклористів та етнографів.

Результативність цієї роботи зумовлена, безперечно, розумінням її ваги і підтримкою з боку керівництва центру, ініціативністю і організаторським талантом завідуючого відділом фольклору С. І. Шевчука, ентузіазмом працівників, як Л. Д. Січкарук, М. П. Кореичук. Але не тільки цим. Найістотнішим чинником є те, що ця робота поставлена на серйозну основу, має системний, глибоко продуманий і цілеспрямований характер. Їй підпорядковані різні форми і заходи: уважне вивчення функціонування традиційних і нових явищ фольклору, пошуки архаїчних, реліктових пам'яток народної культури, систематичне проведення комплексних експедицій, широке залучення до збирацької роботи науковців, студентів, учителів, учнів, культурно-освітніх працівників і просто любителів народної творчості, створення фольклорних ансамблів, проведення естафет по виявленню і збору кращих зразків місцевого фольклору, систематична організація оглядів художньої самодіяльності в районах і обласному центрі та ін.

Деякі роки тому я мав нагоду бути присутнім на одному з таких оглядів у Сарненському районі. На відміну від характерних стереотипів проведення подібних заходів з їх парадністю і загальною спо-

глядальною емпіричністю, тут він відзначався передусім робочою діловитістю. З колективами, їх керівниками, окремими виконавцями велася відверта розмова про їх успіхи, досягнення і недоліки, невикористані можливості в репертуарі, художньому рівні і манері виконання, етнографії вибрання тощо. При цьому розглядалася кваліфіковано, з добрим знанням місцевого матеріалу, з конкретними пропозиціями і рекомендаціями.

Примітною рисою роботи ровенчан є те, що вони не задовольняються поверховими любительськими підходами, а прагнуть до ґрунтовності, науковості. Прикладом може служити комплекс зібраного ними етнографічного і фольклорного матеріалу про збережені в північній смузі Дубровицького району, особливо в с. Сваривцях, релікти давньослов'янського звичаю «Водіння Куста», який містить винятково цінні відомості про складові цього звичаю і географію його поширення. Багато зроблено для запису репертуару відомої сьогодні виконавиці народних пісень і народної майстрині-ткалі Ульяні Кот з села Крупового Дубровицького на Ровенщині. Сподіваємося, що на основі цих записів буде складений і виданий збірник пісень цієї обдарованої жінки. Науковою цінністю відзначається збірка матеріалів про волниських і поліських «флісаків» (сплавників, плотарів).

Серйозно і продумано ведеться робота щодо комплектування, систематизації і каталогізації фольклорного і етнографічного фонду, його архіву рукописних матеріалів. На кожну одиницю записується виготовлена друкарським способом спеціальна каталожна карточка в трьох примірниках з групуванням за алфавітним, жанровим і географічним принципами. Карточка містить основну вихідну інформацію про зміст матеріалу, його географічні, хронологічні та інші паспортні дані, джерела, записувачів тощо. Картотека диференційована за категоріями матеріалів (рукописні, магнітофонні записи, фото- і кінофіксації, діапозитиви тощо). Записи пісенних і музичних фольклорних творів заносяться на відповідні бланки з нотним станом, де поряд з текстом дається і розшифровка мелодії.

Одним з важливих напрямів діяльності Ровенського ОНМЦ є розробка методичних порадників і рекомендацій щодо збирання фольклорно-етнографічних матеріалів і їх використання для репертуару колективів художньої самодіяльності та в сучасних трудових і сімейних святах і обрядах. Назвати хоча б рекомендації «Пісня в трудових святах і обрядах» (1984), анотований бібліографічний покажчик «Радянські традиції, свята, обряди» (1984), «Пісня у весільному обряді» (1987) та ін. Вони пропагують кращий досвід проведення громадських і сімейних святкових заходів, містять конкретні поради і матеріали для збагачення урочистостей місцевими народнопоетичними традиціями.

Взагалі слід зазначити, що на відміну від тих загальних, часто «безпорадних порадників», що пишуться і «спускаються»

згори, ці рекомендації відзначаються добрим знанням ситуації на місцях і конкретно прикладно приурочено матеріалу. Так, наприклад, остання методична розробка складена на основі даних тривалих спостережень за проведенням весіль на Ровенщині в наш час, вивчення польових матеріалів, архівних і друкованих джерел. Сюди увійшли етнографічні вибірки з різних етапів традиційного весільного комплексу (сватання, заручини, коровай, благословення молодих, урочистий обряд реєстрації шлюбу, святкове застілля та ін.), зразки напутніх слів для молодих і обрядові та позаобрядові пісні з нотами, що виконуються чи рекомендуються для виконання на весіллі. Весь цей матеріал може добре практично прослужитися при організації й проведенні сучасної весільної урочистості.

Заслугове доброго слова і посиленій інтерес ровенчан до народних виховних традицій, дитячого побуту і фольклору. Ними опубліковано добре підготовлені методичні поради «Дитячий фольклор, побут, звичаї» (1986), адресовані керівникам шкільних фольклорних, етнографічних та літературних гуртків, але вони можуть бути корисними і для науковців, що цікавляться цією проблемою. Автор розробки — недавній випускник Ровенського педінституту нині викладач Бердичівського педучилища С. І. Лейчук — орієнтує на збирання різних зразків фольклору, пов'язаного з дитинством (колискових пісень, забавлянок, закличок і замовлянок, звернутих до явищ, предметів, живої і неживої природи, казок, драматичних, мирилок, скоромовок, звуконаслідувань, приказок, прислів'їв), а також слушно звертає увагу на потребу фіксації багатьох інших відомостей з етнографії дитинства, починаючи з опису форм і конструкцій колисок у різних міс-

цях, дитячих іграшок і ігор, участі дітей різних вікових груп у трудовій діяльності сім'ї, у традиційних і нових звичаях і обрядах. Чи треба казати, наскільки цей аспект роботи істотний і актуальний з погляду сучасних потреб використання краях народних традицій у вихованні дітей, що наголошувалося і в рішенні Лютневого (1988 р.) Пленуму ЦК КІРС.

І ще хочеться відзначити тісний контакт ровенських народознавців з наукою і науковцями. Вони щедро діляться із вченими своїми матеріалами, знахідками, спостереженнями, а також радяться із фахівцями щодо вирішення конкретних завдань і питань своєї роботи. Підтримуються такі постійні зв'язки, зокрема, із Львівським відділенням Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Тим часом у Львові всього за яких сто метрів від названої наукової установи розташований Обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-освітньої роботи, але в його працівників чомусь немає потреби у звертанні до сусідів.

Сьогодні ровенчани роблять те, чим і покликані займатися науково-методичні центри народної творчості. Досвід Ровенського ОНМЦ, його відділу фольклору настільки значимий, що варто подумати про його уважніше вивчення, активніше розповсюдження, поширення і на заклада цього профілю інших областей — шляхом проведення на його баз відповідних науково-практичних конференцій, семінарів, дельтійої пропаганди в пресі, по радіо, телебаченню. Культурно-виховну і наукову сутність цієї роботи важко переоцінити.

Р. Ф. КИРЧІВ

Львів

ПОБУТОВІ РЕАЛІЇ В ТКАНИХ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВАХ ПОЛІССЯ

Аналіз народних назв і орнаментальних мотивів показує, що народний орнамент відбиває складну історію формування і розвитку народу, його мови, культури, мистецтва, релігії. Як слушно наголошує одна з дослідниць, «орнаментальні мотиви народних тканин становлять собою комплекс образів, джерелом виникнення яких є реальний світ»¹.

В основу багатьох тканих поліських орнаментальних мотивів покладено елементи фітоморфних, зооморфних, антропоморфних, космогонічних, культових та інших форм. Про це свідчать і їх назви: «гарбузи», «капустелія», «капустою», «у пальми», «у папороть», «шелухою», «жабки», «в качки», «козлами», «в козака», «в зорі», «в чоловіки», «байстручки», «райдуга», «молитовки», «церковками» та багато-багато інших.

На Поліссі зустрічаються ткані орнамен-

тальні мотиви, елементами яких виступають умовні й узагальнені форми предметів домашнього побуту. Власне назвами цих предметів позначалися і орнаментальні мотиви: «в гратні», «в драбинки», «додбешечки», «в коліски», «в крокви» («в колли»), «у кружево», «у самовари», «у каміння», «у копейки», «човниками», «чашою», «таблетками», «у макітри», «у вікна», «ступами», «секачами» тощо.

Є в орнаменті поліських тканих виробів і мотив хліба. Адже сонце, золото і хліб мали один спільний символічний знак — коло з крапкою посередині². Цей символічний знак нагадує елементи орнаментального мотиву «калачами», «коржом», яким ткали скатертину в селі Макішині Городнянського району Чернігівської області. Їх використовували тільки на свята.

На Житомирщині зафіксовано тканій орнаментальний мотив «в лазанки» (с. Дворище-Волинський р-ну). Лазанки — прісні

¹ Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей УРСР. — К., 1979. — С. 108.

² Див.: Кравець О. Щоденне свято — хліб. — К., 1975. — С. 33.

прямокутної форми коржикі, які варили, а перед їжею заправляли олією і маком. Цей же мотив зустрічаємо в іншому селі області — Поліссі Коростенського р-ну. Він носить назву «у варениці»: орнаментальні мотиви складаються із видовжених прямокутників. Народна назва виникла, очевидно, за зовнішньою формою коржиків — варениць. На це вказує і те, що такий мотив у Луцькому районі Волинської області і Городнянському Чернігівській називається «у стакані», «стаканами», а в селі Вербовичах Наровлянського району Гомельської області — «у керенкі». Так народ називав паперові грошові знаки прямокутної форми, що були випущені Тимчасовим урядом Керенського.

На Ровенщині, зокрема в Сарненському районі, зафіксовано орнаментальний мотив «в проскурку». Ним ткали намітки. Проскурка — це білий хлібець особливої форми, що використовувався при православному служінні. Особлива форма хлібця і привернула увагу народних майстрів, які «побачили» її в тканій орнаментальній формі.

В Гомельській області БРСР ткали шестиниткові настільники «в пранікі». Про цей орнаментальний мотив в російській вишивці згадує Г. С. Маслова³. Вона наголошує, що основні елементи названого орна-

менту — прямокутники. Прямокути вони і на тканях настільниках білоруського Полісся. Отже, і тут в основі назви — форма коржиків.

У селах українського Полісся «полочками», «лавками», «в лавочки» затикали рушники (Житомирська і Чернігівська обл.) та настільники (Чернігівська обл.). Є вони і на білоруській території. Це вузьенькі смужки червоного, а іноді й чорного кольорів. Інформатор з села Тхорина Овруцького району Житомирської області І. Я. Мельник (1900 р. н.) повідомила, що колись говорили, будімо на цих «лавках» чи «полочках» сидять душі померлих родичів. Можливо, що мотиви «в лавки», «в лавочки», «лавками», «полочками» — є залишками давніх архаїчних орнаментів, які своїм корінням сягають часів язичеського вірування слов'ян.

Отже, термінологіка поліської орнаментики становить інтерес не тільки в лінгвістичному, а й етнографічному та історичному планах.

Н. Д. ОХРИМЕНКО

Житомир

³ Див.: Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — М., 1978.

«ЗАПОРОЖЦІ» З ФРАНЦІЇ

Невелике місто Шалетт-сюр-Люен, розташоване неподалік від Парижа, відоме сьогодні у Франції не тільки як місто-побратим Дніпровського району Києва, але насамперед як своєрідний центр популяризації української народної культури. Чому ж саме в цьому містечку протягом десятиліть підтримується інтерес до України, її минулого та сучасного? Історично склалося, що ще на початку ХХ ст. з ним поєднали свою долю декілька поколінь української трудової еміграції. Це в основному робітники місцевих промислових підприємств. Нині тут проживає 700 французьких родин слов'янського походження — українців, росіян, поляків. Всі вони зберігають любов до землі, звідки прийшли їхні батьки та діди, шанують рідну культуру, мову та звичаї. Цьому значною мірою сприяє розвиток самодіяльного народного мистецтва, яке набуло в цьому місті справді масового поширення.

Нещодавно у Києві в Палаці культури виробничого об'єднання «Більшовик» виступив самодіяльний танцювальний ансамбль «Запорожці» з Шалетт-сюр-Люен. Разом з ним в концерті взяв участь кнївський народний ансамбль «Дружба». З вступним словом до присутніх звернувся заступник голови правління товариства «Україна» В. Якимець, який розповів про зв'язки французького самодіяльного ансамблю з товариством «Україна».

Керівник самодіяльного танцювального ансамблю «Запорожці» — Григорій Лагойдук говорив про основну мету їх діяльності — популяризацію українського фольклору, в якому учасники ансамблю знаходять свою насагу та натхнення. Він під-

креслив, що процес перебудови у нашій країні сприяє розвитку дружби та культурних зв'язків між народами, позитивно оцінив розширення контактів між СРСР і Францією.

Цього разу на гастролі до Радянського Союзу приїхало 26 учасників ансамблю. В основному це молодь до 30 років. «Запорожці» відрізняються інтернаціональністю свого складу — серед його учасників українці та французи, поляки й італійці, іспанці та португальці. Всі вони закохані в український фольклор, захоплені історією українського козацтва, тому навіть у програмі концерту, видрукований французькою мовою, цей ансамбль названо «козацьким балетом». Привертає увагу також її упорядкування та оформлення. Це й історія утворення самого самодіяльного колективу, і вибрані сторінки з історії України, які знайомлять французьких глядачів з традиціями запорізького козацтва. Кольорові ілюстрації відбивають динаміку українських народних танців, їх характер та своєрідність.

В репертуарі ансамблю — пісні і танці з багатьох областей України з обов'язковим зберіганням етнографічних особливостей того чи іншого регіону, а також твори інших народів світу. Під час концерту прозвучали українські, російські та циганські народні пісні, українська інструментальна народна музика в поєднанні з хореографічними композиціями (сцена «Троїсті музики»). Танцювальні ж номери учасники ансамблю повторювали по декілька разів на біс. Це і «Поліська полька», і танець з шаблями «Герць», і український народний ліричний танець, і «Поліський козачок», і

Folklore de l'Ukraine

КОЗАЦЬКИЙ БАЛЕТ ЗАПОРОЖЦІ



циганський танець. Але справжня овація залу супроводжувала танець «Повзунець».

Цікаво, що керівник ансамблю Григорій Лагойдюк водночас є і одним з провідних солістів колективу, незважаючи на те, що він майже удвічі старший за багатьох учасників ансамблю. Під час виконання пісеньних номерів він грає на різних музичних народних інструментах. Такий універсалізм та майстерність пов'язані насамперед з його родинними традиціями. Спеціальної музичної освіти він не одержав. Його батьки — гуцули, вихідці з Снятинського району, які, тікаючи від нестатків, спочатку оселилися в Австрії, а згодом переїхали до Франції. Його батько, який був першим скрипалем в самодіяльному ансамблі української народної музики, вгадував, що ще на початку ХХ ст. в містечку Шалетт-сюр-Люен було поширене також хорове виконання творів фольклору, зокрема один з хорових колективів виступав у ресторані «Дніпро». Саме він привів малого Григорія до самодіяльного хоронного колективу, де співала і його мати. Заслугою матері керівника «Запорожців» є і костюми виконавців, більшість яких вона пошила та оздобила своїми руками. Родинні музичні традиції продовжуються і в наступних поколіннях родини Лагойдюків. Нині в ансамблі поряд з батьком танцюють його діти — Наталка, до речі, випускниця Київського хореографічного училища та консерваторії, Тетяна та малий Грицько.

Григорій Лагойдюк за освітою художник-дизайнер, за його участю оформлено більшість магазинів у рідному місті. Треба сказати, що колектив існує на власні кошти свого керівника та частини учасників, хоча мерія Шалетта і сприяє його діяльності, надаючи іноді субсидії. Прямішення ж для репетицій та виступів і костюми придбали самі виконавці. Тут вони організували також музей українського декоративного мистецтва.

Географія гастрольних поїздок «Запорожців» сягає майже всіх країн Європи. За роки свого існування під керівництвом Г. Лагойдюка ансамбль дав більш ніж 1600 концертів в найбільших залах Франції, побував по декілька разів в багатьох країнах — Бельгії, ФРН, Швейцарії, Голландії, Англії, Ліхтенштейні, Австрії, Угорщині, Румунії, Чехословаччині, Польщі та в Радянському Союзі.

Українські глядачі зустрічалися з ансамблем 1976 року, згодом в 1983 р. і в 1988 році останні найбільші гастролі пролягли через Ленінград, Москву, Харків, Запоріжжя, Полтаву, Київ. Високий професійний рівень французьких самодіяльних акторів відзначили солісти ансамблю імені П. Вірського та балетна група Українського народного хору ім. Г. Верьовки, які неодноразово зустрічалися з ними під час своїх гастролей у Франції. Так, спільно з балетною групою Українського народного хору імені Г. Верьовки та при сприянні товариства «Україна» було проведено три семінари у Києві та в Шалетті.

Не можна не згадати про допомогу, яку надає товариство «Україна» самодіяльним виконавцям з Франції. Це і стипендії для навчання та стажування на Україні кращих виконавців, і безпосередня допомога українських хореографів та діячів культури в Шалетті, і організація виставок, і написання та підготовка до друку книжки про історію українського народного танцю у Франції, видану у Парижі, і, звичайно, організація гастролей, без яких український глядач не зміг би познайомитися з цим чудовим ансамблем. На жаль, приїзд «Запорожців» до Києва цього разу лишився майже непоміченим. Ні в пресі, ні по радіо не було повідомлень про майбутній концерт, мало було афіш. Зал же, наданий для виступу, міг би бути більшим.

Під час перебування у Москві самодіяльні танцюристи та співаки зустрілися з гро-

мадськістю нашої столиці у товаристві «Вітчизна»¹. Два роки тому на основі ансамблю утворився ще один колектив «Гопак», у складі якого переважно французи. До речі, зазначимо, що цей танець, який дав назву новоствореному колективу, викликав велике захоплення у Франції ще на початку ХХ ст. Так, газета «Киевлянин» (1912 рік, 12 червня) згадувала: «Останнім часом у Парижі великим успіхом користується гопак. Гопак поширився у Парижі завдяки російському балету».

Обидва колективи нині користуються ве-

¹ Див.: Голос Родины, август 1988.— С. 13.

ликою популярністю як жителів рідного міста, так і сусідніх населених пунктів, які спеціально приїждять на концерти.

Перебудова в усіх сферах життя радянського суспільства по-новому поставила питання взаємозв'язків з нашими земляками, що проживають в різних країнах світу. Самодіяльний ансамбль народного танцю «Запорожці» з французького міста Шалетт-сюр-Люен — ще одне красномовне свідчення важливості таких контактів, розширення та зміцнення яких має значні перспективи.

Л. К. ВАХНІНА

Київ

СІЛЬСЬКИЙ МУЗЕЙ ПОБУТУ

Не один рік у Хустівському районі велася полеміка про необхідність створення музеїв побуту. Цю ініціативу взяли на себе члени первинних організацій Українського товариства охорони пам'яток історії та культури колгоспу ім. Леніна та неповної середньої школи села Бороняве. Але особлива роль у цій справі належить вчителю-пенсіонеру Петру Михайловичу Королю. Упродовж багатьох років він збирав старожитності, вивчав етнографію рідного краю. Йому допомагали школярі Марина Продан, Світлана та Ольга Деяк, Люба Івашко, літні мешканки села Г. С. Орімчай, Г. Ф. Лемка, М. І. Скундзя та інші. Так невдовзі було зібрано колекцію рушників, різьблену смерекову лавицю-ладу, дерев'яне ліжко, довбане корито, бочки, ярмо для волів, кіш для збіжжя, мотовило, бербеницю, прялку та інше господарське начиння.

Під музей обладнали традиційну житлову хату. Посеред кімнати дубовий стіл, що водночас правив і за комод для зберігання домашніх речей. Він ровесник самої оселі, яку залишила покійна госпо-

диня Марія Дмитрівна Матійчак. Хата-музей обладнана традиційним начинням, яке зібрано місцеві ентузіасти в односельців.

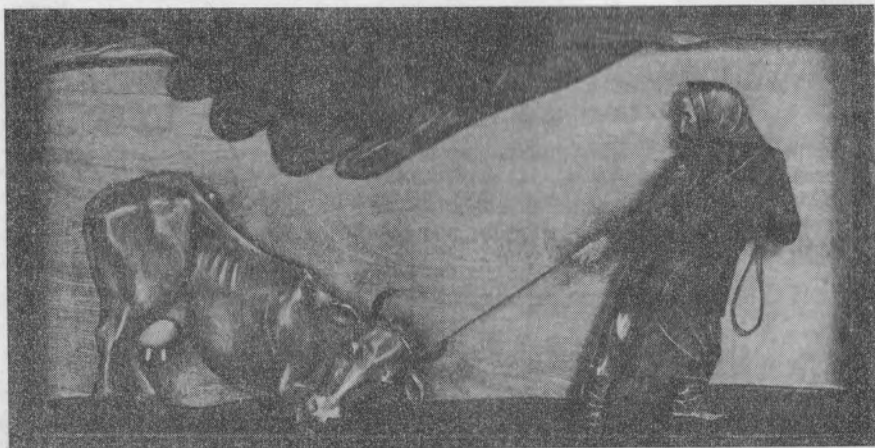
За останнє десятиліття сама хата зазнала деяких змін. Для того, щоб повернути їй первісний вигляд, сільські умільці Михайло Баняс, Дмитро Мацканюк, Пилип Бабець і Петро Лемко покрили хату дралицею, звели довкола обістя ліщинний пліт з перелазом.

Обладнано традиційними експонатами й обійстя. Тут ручні жорна, терлиця, плуг, вила-рогачі, стропачка з саморобними глеками та горшками. Невдовзі буде встановлено оборіг, знайде своє місце і відремонтований віз, інші речі сільськогосподарського реманенту.

Відкриття музею побуту в селі стало своєрідною подією. Подібні осередки з часом з'являться і в інших населених пунктах нашого району.

О. П. ПАНЦЯ

Хуст,
Закарпатської області



В. П. Іванишин.
«Ходімо!». Дерево, різьблення.
Львів. 1988.

АГАПКІНА Т. О., кандидат філологічних наук, співробітник Інституту слов'янознавства та балканістики АН СРСР.

АРСЕНИЧ П. І., завідувачий відділом Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею.

ВЕРТІЙ О. І., кандидат філологічних наук, викладач Сумського підінституту.

ТОПОРКОВ А. Л., кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Дирекції об'єднання музеїв.

ШЕВЧЕНКО Н. Т., кандидат філологічних наук, викладач Сумського підінституту.

ШРАМКО І. К., постійний позаштатний кореспондент газети «Комсомольское Знамя», автор статей з питань етномузикознавства; каталогів виставок українських народних музичних інструментів (1974, 1976) та ін.

НА ОБКЛАДИНЦІ: **І. В. Приходько.** Декоративний розпис. Картон, темпера, Седнів, 1988. 4 с. — **С. О. Ганжа.** Березина. Вовна, ткацтво. Седнів, 1988. Фоторепродукція **О. П. Кузьменка.** У РУБРИКАХ: Твори народних майстрів з експозиції виставки «Седнів-88».

ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И БЫТА. 3. Вертий А. И., Шевченко П. Т. Украинская народная песня на слова П. А. Грабовского (К 125-летию со дня рождения поэта). 8. Топорков А. Л., Агапкина Т. А. Древний украинский обряд и связанная с ним песня. 13. Шрамко И. К. Украинские цимбалы. 22. Арсенич П. И. Этнографическая деятельность Антона Онищука. 28. Сокол В. В. Мифологические мотивы в топонимических легендах украинцев Карпат. ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ. 34. Десярев М. Г. Об одном фортификационном сооружении Киево-Печерской лавры. 38. Наулко В. И. Юбилей Варшавского музея этнографии. ПУБЛИКАЦИИ. 40. Борисенко В. К. Свадьба в селе Нагуевичах в записях Петра Франко. 47. Биляшівский Н. Ф. Материалы к истории народоведения на Украине. СЪЕЗДЫ, КОНФЕРЕНЦИИ, СОВЕЩАНИЯ. 56. Прядка В. М. Пути развития украинского народного искусства. НАРОДНЫЕ ТАЛАНТЫ. 63. Ганжа П. А. Возрождение традиционных центров народного искусства. 70. Селивачев М. Р. Резьба Валентина Нагнибиды. ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ. 73. Шумада Н. С. Фольклор и современность. 76. Федосик А. С. Исследование народного вертепа. 77. Демьян Г. В., Мишанич С. В. Похоронные обычаи белоруссов. ХРОНИКА. 80. Барабан Л. И. Шевченковская научная конференция в Киеве. 81. Колотило А. И. Конференция «Т. Г. Шевченко и Подолия». 83. Пазяк Н. М. Празднование Дня Победы в музее под открытым небом. 84. Огиевская И. В. Выставка работ И. С. Ижакевича. ИЗ НАШЕЙ ПОЧТЫ. 87. Нестеренко П. В. С любовью к великому Кобзарю. 89. Рутковская О. В. В кругу друзей. 90. Кирчев Р. Ф. Содержательная, нужная работа. 91. Охрименко Н. Д. Бытовые реалии в тканых орнаментальных мотивах Полесья. 92. Вахнина Л. К. «Запорожцы» из Франции. 94. Панця А. Я. Сельский музей быта.

IN THIS ISSUE

FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 3. Ver-tij O. I., Shevchenko P. T. The Ukrainian Folk Song to Words from P. A. Grabovsky (on the 125th Anniversary of the Poet's Birth). 8. Toporkov A. L., Ahapkina T. O. The Ancient Ukrainian Rite and a Song Pertained to It. 13. Shramko I. K. The Ukrainian Cymbals. 22. Arsenych P. I. Ethnographic Activity of Anton Onyshchuk. 28. Sokil V. V. Mythological Motifs in Toponymic Legends of Ukrainians from the Carpathians. CULTURE MONUMENTS. 34. Dehtyariou M. H. One Fortification of the Kiev-Pechersk Lavra. 38. Naulko V. I. A Jubilee of the Ethnographic Museum in Warsaw. PUBLICATIONS. 40. Borysenko V. K. Wedding in the Village of Nahuevychi as Recorded by Petro Franko. 47. Bilyashivsky M. F. Materials on the History of Ethnology in the Ukraine. CONGRESSES, CONFERENCES, MEETINGS. 56. Pryadka V. M. Ways for Development of the Ukrainian Folk Art. FOLK TALENTS. 63. Hanzha P. O. Revival of Traditional Circles of Folk Art. 70. Selivachov M. P. Carvings by Valentyn Nahnybida. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 73. Shumada N. S. Folklore and the Present. 76. Fedosyk A. S. Investigation of the Folk Den. 77. Demyan H. V., Myshanych S. V. Funeral Customs of the Byelorussians. NEWS ITEMS. 80. Baraban L. I. The Shevchenko Scientific Conference in Kiev. 81. Kolotylo A. I. Conference «T. H. Shevchenko and Podillya». 83. Pazyak N. N. Celebration of the Victory Day in the Outdoor Museum. 84. Ohievskaya I. V. Exhibition of Works by I. S. Izhakevych. FROM OUR MAIL. 87. Nesterenko P. V. With Love to Great Kobzar. 89. Rutkovska O. V. In a Circle of Friends. 90. Kyrchev R. F. An Interesting, Necessary Work. 91. Okhrimenko N. D. Every-Day Belongings in the Woven, Decorative Motifs of Polissie. 92. Vakhnina L. K. «Zaporozhtsi» from France. 94. Pantsya O. I. Rural Museum of Family Life.



*М. І. Стратілат.
Золотоверхий Михайлівський собор у Києві. (Не зберіся).
Гравюра. Київ. 1986.*

*М. І. Стратілат.
Пам'ятник княгині Ользі у Києві. (Не зберіся).
Гравюра. Київ. 1986.*

НАУКОВА ДУМКА

