

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРІСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ ЕТНОЛОГІВ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

Рік заснування 1925

Виходить один раз на два місяці

2 · 3 1997

БЕРЕЗЕНЬ - КВІТЕНЬ
ТРАВЕНЬ ЧЕРВЕНЬ

КІЇВ

НАУКОВА ДУМКА

(255—256)

У ЖУРНАЛІ

150 РОКІВ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ФЕДОРА ВОВКА

- 4** Грушевський Михаїло. Федір Вовк (1847—1918)
З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ
- 8** Охріменко Павло. Уснopoетична творчість про Северина Наливайка
- 11** Барабан Леонід. Людмила Старицька-Черняхівська і український фольклор
НАУКА І СУЧASNІСТЬ
- 22** Глушко Михаїло. Слідами чорнобильської трагедії: експедиційне дослідження
Київського Полісся

НАРОДОЗНАВЧІ ПРАЦІ ВЧЕНИХ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРІ

- 33** Яковлів Андрій. Тисячолітні етноісторичні традиції української державності
- 41** Терен Юськів Теодор. Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича
ЗАРУБІЖНА ФОЛЬКЛОРІСТИКА

- 54** Бриціна Олеся, Головаха Інна. Усно-формульна теорія та вивчення українських дум
- 56** Лорд Альберт. Вступні епізоди дум про Голоту та Андібера: вивчення техніки усної градиційної оповіді

ПУБЛІКАЦІЇ

- 59** Мицик Юрій. Пісня, що врятувала життя (З життєпису роду Рильських)

ПАМ'ЯТІ ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ

- 62** Грінченко Борис. Пророк відродження незалежності України
- 67** Власовський Іван. Тарас Шевченко і традиційні християнські вірування
українського народу

З РІДКІСНИХ ВИДАНЬ, ФОНДІВ, КОЛЕКШІЙ

- 71** Маланюк Євген. Репліка (З приводу висловлювань М. Хвильового про вилив
Т. Шевченка на формування етнопсихології українського народу)
- 75** Державін Володимир. Т. Г. Шевченко і розвиток української духовної культури у
XX ст.

77 Шимкевич Михайло. Велика українська містерія (Біля святині соборної України під Каневом)

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

80 Погребенник Федір. Корифей українського танцю

НОТАТКИ І МАТЕРІАЛИ

85 Лавренюк Венедикт. Школа народознавства Павла Жолтовського

91 Сердюкова Олена. Українське художнє скло XVIII століття

97 Марченко Тетяна. Митець із села Золотоношки

101 Чумаченко Галина. Шведські поселення на Півдні України

НАРИСИ. ЕТЮДИ

111 Космина Тамара, Криволапов Михайло, Селівачов Михайло, Юр Марина. Видатний дослідник української народної архітектури

114 Рутковська Ольга, Валькова Вікторія. Фольклорні вечори на київській сцені

118 Студенець Наталя. Народний розпис у виданнях Кам'янеч-Подільської художньо-промислової школи

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

120 Танана Раїса. Сімдесят томів літопису Тарасової гори

124 Лисюк Наталія. Етнолінгвістичний словник слов'янських старожитностей

НАМ ПИШУТЬ

128 Супрун Надія. Європейська сесія етномузикологів

130 Гужва Олена. Етнографічні дослідження Августи Кохановської

ХРОНІКА

133 Сютя Богдан. Інститут МФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України в 1996 році

ЗАСНОВНИКИ ЖУРНАЛУ (при поновній державній реєстрації):

Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Міністерство культури та мистецтв України

Олександр КОСТЮК
(головний редактор).

Лідія АРТЮХ.

Юрій ГОШКО.

Софія ГРИЦА,

А д р е с а р е д а к ц і і
252001 МСП. Київ 1
вул. Грушевського, 4
Телефон 229-50-29

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Петро КОНОНЕНКО,

Богдан МЕДВІДСЬКИЙ.

Микола МУШИНКА,

Степан ПАВЛЮК.

Михайло ПАЗЯК
(заступник головного редактора),

Олександр ФЕДОРУК,

Вікторія ЮЗВЕНКО

Науковий редактор О. Г. Костюк

Відповідальний секретар І. М. Власенко

Редактори відділів В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак

Худ. редактори Н. М. Абрамова, М. І. Стратія. Техн. редактор Т. М. Шендерович

Коректор Н. А. Дерев'янко. Комп'ютерна верстка Л. І. Прокопчук

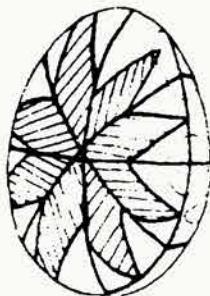
Редакція не завжди погоджується з думками авторів статей

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.

Серія КВ. § 649 від 25.05.94

Здано до набору 24.03.97. Підп. до друку 14.05.97. Формат 70x108/16. Папір офс. № 1. Гарн. Таймс. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 11.9. Ум. фарбо-вілб. 12.43. Обл. вид. зрк. 12.3. Тираж 1190. Зам. 7-198.

Оригінал-макет підготовлено у вичавництві "Наукова думка". 252601 Київ 4, вул. Терещенківська, 3. ВАТ "Книжкова друкарня наукової книги". 252601 Київ 30, вул. Б. Хмельницького, 19.



**150 років
ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
ФЕДОРА ВОВКА**

ВЕЛЕТЕНЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДОЗНАВСТВА

Федір Кіндратович Вовк — один із найвидатніших вчених кінця XIX — поч. ХХ століть, що працював на ниві української етнографії, антропології, археології. В ряді галузей народознавства він був основоположником наукових досліджень в Україні. Свою діяльність він розпочав як учень і послідовник Володимира Антоновича, як активний діяч Київської громади україністів. Із загостренням переслідувань і утискув з боку царського самодержавства змушеній був виїхати за кордон, де прожив більш як чверть століття. У Парижі продовжує навчання під керівництвом найвидатніших вчених того часу. Збираючи антропологічні матеріали в багатьох країнах Європи, одночасно удосконалював методику народознавчих досліджень.

Після 1905 року Ф. Вовк працював у Петербурзькому університеті, де вперше вів читання курсу антропології, організував школу антропологічних досліджень. На основі значної кількості зібраних польових матеріалів він дійшов висновку, що українці становлять антропологічний тип, відмінний від сусідніх східнослов'янських народів, але близький до південних і західних слов'ян. Він перший з українських етнографів широко охопив і описав усі сторони українського матеріального і духовного побуту, давши наукову класифікацію і поширення його ознак. На основі глибокого об'єктивного аналізу він з'ясував, що український народ із етнографічного погляду становить цілість, чітко відокремлену від інших сусідніх народів.

У Петербурзі при найактивнішій співчасті Ф. Вовка була створена фундаментальна праця "Український народ в минулому і сучасності" (т. I і II, 1916). Як пише відомий літературознавець і історик культури П. Одарченко в "Енциклопедії українознавства" (т. I, с. 192), "ця праця, оперта на багатий фактичний матеріал і відповідно ілюстрована, досі є головним джерелом знання про побут українського народу та його культуру". Зазначимо, до речі, що основні розділи в цій книзі про антропологічні та етнографічні особливості українського народу належать перу Ф. Вовка.

Ф. Вовк є автором близько 450 наукових досліджень як з питань антропології та етнографії, так і з археології, мистецтвознавства, літературознавства, української та світової історії. За радянського часу його праці або замовчувалися, або згадувалися лише гостро критично. Донедавна вони були маловідомі не лише ширшим колам читачів, а й фахівцям.

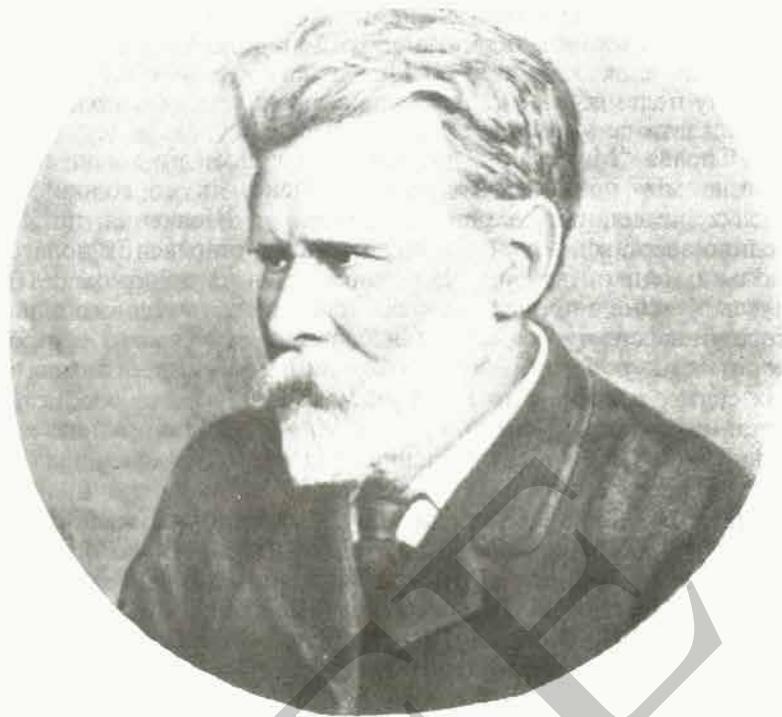
Подана нижче стаття М. Грушевського написана з приводу раптової смерті Ф. Вовка, що трапилася в дорозі із Петербурга до Києва. Вона була вперше опублікована в журналі "Україна", № 1—2, 1918. Малий тираж журналу, події громадянської війни, а згодом гостра критика праць Ф. Вовка і М. Грушевського спричинили те, що вона до останнього часу була майже невідома широкому загалу.

З нагоди ювілею передруковуємо цю статтю із зазначеного часопису. В наступному номері редакція планує опублікувати ще ряд матеріалів, пов'язаних з ювілем вченого.

Між утратами, які трапилися 1918 року в історії нашого життя, особливо болюча, невідожувана для нашої науки була втрата засłużеного нашого антрополога й археолога Федора Кіндратовича Вовка. Лиха доля вирвала його, саме коли зліснилась його мрія — дістатись на Україну й на ґрунті послужити культурному відродженню її. І дійсно, від моменту, коли починалось наше культурне й наукове будівництво, потреба його присутності відчувалась живо — тим живіше, чим більш розвивалось і поглиблювалось воно. По різних питаннях, в різних галузях нашої культурної роботи його досвід, обізнання, ерудиція були особливо потрібні тепер — те, що міг він дати по деяких справах, не може дати ніхто. Бо в них він бував часто не тільки першим, але й єдиним.

Як то не раз бувало в історії нашої культури, тяжкі обставини українського життя під царським режимом, вириваючи людей з їх звичайної колії, руйнуючи їх кар'єру, особисті інтереси, щастя й добро-бут, одних нищили, інших, навпаки, змушували озброїтись незвичайними засобами в боротьбі за існування, виявити незвичайну енергію й ініціативу в пробиванню нових доріг, нових напрямків в нашій культурній і науковій роботі. Так воно було і з покійником. Хто знає, чого б досяг він і на чим заспокоївся б, коли б, замішившись в політичний рух, викинений ним за межі українського життя в вир європейського життя, мусячи заробляти собі на життя тою роботою, яку приносити обставини, він не узбройвся ресурсами європейської науки з різних галузей її, опинившися в огниші світової наукової роботи, ставши перед лицем європейської культури, не постараєсь опанувати її вказівки можливо різносторонніше, — бо в сім був його порятунок, рация його існування.

З університету він вийшов спеціалістом-ботаніком. Але близько зійшовся з Вол. Антоновичем (з його племінницею він оженився), а також з Драгомановим, він віддається етнографічним студіям, бере діяльну участь в заснованім українськими ученими географічнім київськім товаристві (Юго-Западний отдель Русского Географического общества, як воно офіційно називалось), на київськім археологічнім з'їзді 1874 р. виступає з студією про український народний орнамент. Це була перша наукова студія в цій області, вона пробувала вказати наші окремішні українські прикмети і зробила сильне і тривке враження. Хоч сам покійний автор потім признавав її виводи поверховими і неопертими на методично простудійованім матеріалі, вона й досі не заступлена новішою працею. Ці наукові заняття покійника були перебиті “політикою”, “Герцеговинське повстання”, потім турецька війна розбудили серед українського громадянства надію, що ця боротьба за слов'янське визволення підійме визвольну енергію і в Росії, воєнними операціями користувались, щоб через румунську границю організувати перевіз революційної літератури; Ф. К. Вовк брав участь в переправі через границю нелегальної друкарні, та справа провалилась, і він, побоюючись наслідків, виїхав за кордон. Проживання в Румунії й Болгарії дали йому матеріал для кількох історичних і етнографічних студій (про Дунайську Січ, про рибальство в Добруджі й ін.). Потім він притучається до українського емігрантського гуртка, що зібрався навколо Драгоманова в Женеві, бере діяльну участь в його літературній роботі, веде українську провінціальну хроніку в “Громаді”, пише на соціально-політичні теми (статті про соціально-політичні погляди Шевченка під псевдонімом Сірко). Але за кілька літ переїздить до Парижа і тут поруч різних занять для заробітку, перекладів тощо, віддається студіям антропології й археології в антропологічній школі й лабораторії археологічного товариства під проводом Габріеля Мортіле в археології й Луї Манувріє в антропології. Під проводом Манувріє він зaczав свою антропологічну дисертацію на докторський ступінь про людську ногу, котрою — як висловивсь передо



Ф. К. Воєк. Фото поч. ХХ ст.

мною Манувріє, “він зробив людську ногу такою ж інтересною, якою перед тим була рука”. Цю роботу він закінчив уже в 1900—1904 рр. Поруч неї займався археологією та етнографією: реферував по спеціальних французьких часописах новини з російської та української археології, й ставив це собі за особливу честь, що завдяки цим рефератам термін Україна потрохи виробляв собі місце в річних реєстрах цих часописів. Взагалі служив джерелом всяких інформацій для французьких етнологів і фольклористів щодо української та російської етнології й археології, і навпаки, ставався популяризувати в українських кругах нові здобутки, нові методи французької антропології, котру високо цінив і напрямів і методів котрої тримався. До цього часу належить визначна його праця про весільний український обряд, котрий освітлював він (майже в однім часі з аналогічною, але скромнішою працею В. Охримовича) з становища пережитків примітивних форм сенсуюально-пожиття (праця оброблена спочатку для болгарського видання 1890—1891 рр., потім по-французьки). Поменші розвідки були присвячені українському побратимству, ритуальному вживанню санок при похоронах.

З кінцем 1890-х рр., коли з моєї ініціативи організувалось при львівськім науковім товаристві ім. Т. Шевченка етнографічне видавництво, присвячене головно українській усній словесності (Етнографічний збірник), покійний звернувсь до мене з порадою організувати поруч цього також видавництво, присвячене етнології й археології (палеонтології). Товариство ім. Т. Шевченка прийняло цю пропозицію прихильно, і так з'явились “Матеріали до української етнології”; кілька випусків їх вийшло під редакцією покійного, і він умістив в них кілька власних розвідок по археології й етнології та обробив до друку чимало розвідок і комунікатів своїх кореспондентів, котрих взагалі мав чимало. Особливо цінні були його розвідки про кам’яну культуру Київської окотиці й палеолітичні нахілки Кирилівської улиці, неолітичні становища і оселі з

мальованою посудою (т. зв. трипільську культуру). Незважаючи на те, що покійному приходилося писати про ці розкопки й знахідки тільки на основі описань і знімків, його студії займають дуже важне місце в літературі кам'яної культури України. Між іншим він пробує приложити до українських нахідок поділ на епохи, вироблений Мортле, і зачислив нахідки Кирилівської улиці до Мадаленської епохи; це викликато небезінтересну полеміку про те, наскільки французьку хронологію епохи можна прикладати до української культури.

Справа "Матеріалів" утворила на кілька літ доволі живу кореспонденцію між покійним і мене, як до головного тодішнього редактора видань і голови Товариства ім. Шевченка, покійний безпосередньо звертавсь з різними орудками, і я старався їх погоджувати, наскільки мені позволяв нават різної праці. З початком 1903 р. він звернувсь до мене з пропозицією від тодішнього народного вільного російського університету, в котрім він брав близьку участь, — прочитати в нім короткий курс історії України. Я прийняв що пропозицію, і на величезніх святах поїхавши до Парижа, мав нагоду часто особисто сходитися з покійним, розвідатися про його плани і обставини його життя. Матеріальні умови в тім часі складались для нього дуже невідрадно, так що він вислав свою сім'ю на Полтавщину і жив самітно в дуже недогідних обставинах. Свою антропологічну працю він уже довів до кінця, так що в Парижі нішо його не затримувало. Я супроти того запитав його, що він не скотів би перенести свою діяльність до Галичини, при деякій матеріальній підтримці Товариства ім. Шевченка: в плані, крім редакторства "Матеріалів", могли бути антропологічні екскурсії, впорядження публічних лекцій по антропології й археології т. ін. Цей план дуже сподобавсь покійному, і коли з поворотом до Львова я провів в Товаристві скромні асигновки для нього (Товариство в тих часах розпоряджалося дуже невеликими коштами), покійний літом 1903 р. приїхав до Львова і зайнявся, вперше по стількох літах, роботою на українськім ґрунті. Організував з участю молодих натуралістів і лікарів антропометричні поміри у Львові й екскурсії на провінцію (результати цих помірів, ведених покійним і його співробітниками, були потім опубліковані ним в виданнях львівського Товариства). Брав участь в наукових курсах, уряджених літом того року для приїжджої молоді з Росії. З осені розпочав публічні виклади, які мали чималий успіх. Познайомившись в своїх подорожах з незвичайним багатством і свіжістю народної культури і пережитків в Галичині, звернувся до етнографічного петербурзького музею, що саме організувався, з пропозицією зайнятися збиранням для нього колекцій в українських землях Австро-Угорщини. Пропозиція ця була прийнята, в розпорядження покійного були шедрою рукою асигновані кошти, і він зайнявся сам і через різних кореспондентів збиранням тої великої колекції, яка стала одною з окрас петербурзького музею. Це дато не тільки засоби прожитку покійному, а й улегшило його переїзд до Петербурга, де він зайняв посаду одного з консерваторів цього музею. Заходи про дозвіл на поворот йому вів уже тоді один з петербурзьких академіків-натуралістів у тодішнього директора департаменту поліції Лопухіна. Дозвіл дано було спочатку з тим, щоб Ф. К. заплатив паспортні оплати за весь час свого безпаспортного пробутку за кордоном, як то звичайно вимагалось; але це давало таку по тодішнім часам значну суму, що до двох тисяч рублів, що для покійного така контрибуція була зовсім не по силам. По довгих заходах зроблено для нього ласкавий виїмок, позволено вернутись без контрибуції, і покійний ще перед революцією, тільки в атмосфері тодішньої "епохи довір'я" вернувся в межі Росії й зайнявся працею в петербурзькім етнографічніму музеї і на петербурзькім університеті, де став викладати антропологію, громадячи коло себе й виховуючи гурток етнологів і антропологів з своїх слухачів-українців.

Коли лешо згодом в петербурзькій українській громаді виник проект складання енциклопедії українознавства (що потім стала виходити під назвою “Украинский народ в прошлом и настоящем”, коштом видавництва бр. Гранат), Ф. К. взяв на себе вкладати загальні начерки української антропології й етнографії. Це було тяжке завдання, бо при доволі слабкім розробленню обох дисциплін автор брав на себе по силі заповнити прогалини, які існували в дотеперішніх студіях. Покійний справді смітиво зібрався до цеї теми, стараючись за поміччю екскурсій своїх учеників і кореспондентів зробити відповідні розсліди, зібрати матеріали і т. ін. Перед війною ця робота до певної міри була зроблена — Ф. К. під час війни передав до друку обидва огляди, надруковані в II т. енциклопедії в 1915—1916 рр.: “Антропологические особенности украинского народа” і “Этнографические особенности украинского народа”. Вони вінчали дотеперішні заняття покійного, в цій області, давали дуже багато нового матеріалу і могли служити вихідною точкою для дальших студій і самого покійного, і молодших поколінь дослідників.

Поруч цих загальних праць покійний вів далі спеціальніші студії — напр., по історії кам'яної культури на Україні. Щастливим випадком в сусідстві тої містини на Чернігівщині, де покійний проживав свої вакації з родиною, в с. Мізині на Десні викрилися дуже інтересні сліди кам'яної культури, і розкопки, поведені під приводом покійного, рік за роком стали відкривати надзвичайно цікаву оселю після льодової доби — хронологічно молодшу від київської, але багатшу й різномірнішу матеріалом. Покійний дуже інтересувався нею, присвячував їй багато уваги — але недуга не дала зможи довести до кінця її обслідування і опублікувати, впovні він встиг надрукувати лише кілька тимчасових звідомлень, між іншим в виданнях нашого товариства, котрому передав і значну частину знайденого матеріалу до музею.

Недогідні обставини життя не дали можливості покійному дожити віку, призначеного йому натурою, і довести до краю розпочаті праці. Покійний був сильної й здорової вдачі; батько його жив щось чи не 90 літ і заховав до кінця життя сили й енергію; покійний мав також усі дані для того. Але неприкаяне емігрантське життя, недостатки, кепська віджива підірвали його здоров'я, а петербурзьке підsonня, очевидно, було для нього погибелльним в такім пізнім віку; кожна зима звичайно стала приносити йому недугу, він все більше знемагав і тратив сили. Робив заходи, щоб перенестися на Україну, але несприятливі обставини не давали тому зможи, і коли нарешті він рушив на Україну — нещаєва пригода перервала його життя в дорозі, не давши зможи настанку постужити наукі й культурі відродженої України у неї дома. Його бібліотека й колекції, котрі він замислив передати котрій-небудь науковій українській інституції, з остались в Петербурзі. Його літературна спадщина жде заходів коло видання. Його праці, розкидані по різних періодичних спеціальних виданнях, українських і закордонних, за небагатима виймками сліве неприступні тепер. Обов'язком його учнів — видати їх негайно в приступнім українськім виданню. Їх не так багато, і захід коло того не так великий, а треба це зробити зараз, поки ті праці мають значення актуальне і можуть віддати велику приступу в науковій роботі, а не чекати, поки за ними зістанеться тільки значення історичне. За коштами тепер діло, мабуть, не стане, — треба тільки приложити до того трохи енергії й любові.

Михаїло ГРУШЕВСЬКИЙ

Київ





З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

УСНОПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ ПРО СЕВЕРИНА НАЛИВАЙКА (До 400-річчя від дня загибелі)

Козацько-селянське повстання 1594—1596 років під керівництвом Северина Наливайка, що охопило майже всю Правобережну Україну і значну частину Білорусії, досить добре відоме з історії. Воно було скероване насамперед проти польських магнатів і шляхти, які поневолили український народ і соціально, і духовно. Після ряду близкучих перемог повстанці під тиском багатотисячного шляхетського війська, яким командував польський гетьман Жолкевський, відступили на Лівобережжя, маючи намір пробитись до Путівля — до кордону Московії. Але під Лубнами вони були оточені й змушені спорудити поблизу річки Солониці свій останній табір, за народними переказами та легендами, розташований біля Довгого озера на Туркачівському пагорбі. Цей табір та його околиці й стали останнім місцем боротьби повстанців-наливайківців з польсько-шляхетськими гнобителями.

Повстанців, керованих Северином Наливайком, називали наливайківцями. Їх основний проводир був людиною незвичайною, талановитим воєначальником, а також прекрасним гармашем, що робило його ім'я авторитетним і популярним. Про це яскраво свідчать численні, присвячені йому, фольклорні твори, які стали з'являтися ще за життя цього народного героя. Особливо багата уснопоетична творчість про Солоницьку битву Наливайка, яку становлять в основному місцеві перекази і легенди¹.

Героїчна Солоницька битва наливайківців точилася понад три тижні — з 25 травня по 19 червня (з 15 травня по 9 червня за старим стилем) 1596 року. Закінчилась вона трагічно.

Не взявши солоницького табору приступом у бою, Жолкевський вдався до хитрощів і віроломства. Він намовляв деяких не досить стійких козацьких старшин видати керівників повстанців, у першу чергу Наливайка, а також здать гармати, за що обіцяв зняти облогу і всіх розпустити “з миром”. У той же час він наказав з 4 (14) червня розпочати (за допомогою одержаних для підкріплення облогових гармат) шалений напад на табір, який не вщухав дві доби. Наливайківці зазнали великих втрат, у таборі все збільшувалась кількість трупів, спалахнули епідемії, а крім того, допікали нестерпна жара, нестача води і харчів. Все це посилило розбрат і чвари, викликало паніку, і значна частина повстанців, за намовою схильної до перемир’я старшини, вирішила прийняти умови Жолкевського. Знайшлися й прямі зрадники, які скопили Наливайка з його найближчими однодумцями і видали Жолкевському. Він, всупереч своїй обіцянці, дуже жорстоко розправився з “червою”: звелів усім кріпакам-утікачам повернутися до своїх панів. Наливайка ж було відправлено до Варшави.

У Варшаві Северина Наливайка тримали у в'язниці майже рік “і раз у раз брали на муки”², домагаючись, зосібна, дізнання про зв’язки з іно-

земними державами, в першу чергу з Московією, на допомогу якої Нативайко покладав надії. Щоб примусити дати бажані свідчення, Нативайка, за переказами, позбавляти навіть сну, б'ючи в літаври. Однаке ні тяжкі тортури, ні витончені знущання не зломили духу народного героя. Він, знову ж таки за переказами, готувався до втечі з тюрми, за що його перевели в глибоке кам'яне підземелля, де Нативайко написав листа, якого хотів надіслати козакам на Січ, та літовський гетьман Микола Радзівіл перехопив цей лист і, прочитавши його, з ненавистю кинув у вогонь. Але, як пише літератор М. Шудря, "в світ проникла чутка" (яка згодом перетворилася в своєрідний переказ-легенду), що то була передсмертна сповідь Нативайка, зміст якої талановито відтворив поет-декабрист К. Рильєев у відомій поемі "Нативайко". Чи так це, чи ні, але названий твір глибоко передає сутність діяльності і прагнень Нативайка — в штковитій вілповідності з духом народних переказів і легенд про нього.

Зрозуміло, що до такого, як Северин Нативайко, в'язня, була прикута увага не лише послітства, а й знаті всієї Речі Посполитої зокрема. Про нього невтомно "піктувався" насамперед Жолкевський. Він уперто наполягав на тому, щоб до цього "злочинця" була застосована найвища кара — четвертування. Проте польські можновладці з покаранням Нативайка не квапились, продовжуючи його мордувати. Нарешті, весною 1597 року, коли з'їхалось до Варшави все знамените панство, сейм підтримав пропозицію Жолкевського: 11 (21) квітня до краю змушеній тортурами Нативайко був страчений. Кат відтяв йому голову і четвертував. Частини його тіла були порозівшувані на паях у різних районах Варшави задля остраху й перестороги "бунтарям". Таким нелюдським актом панівна верхівка Речі Посполитої хотіла залякати поневолений український народ, нескореність якого символізує, за виразом Тараса Шевченка (з поеми "Нікита Гайлай"), "Нативайка дух великий".

Відразу ж після мученицької смерті Северина Нативайка, пише М. Грушевський, "між польською суспільністю і між українцями пішти... поголоски про дивні муки, якими Нативайка замучено"³. Ці поголоски викликали потік народних переказів та легенд, що довго побутували в Україні та дожили до нашого часу. Взагалі ж фольклорні твори про Нативайка і нативайківців стали з'являтися вслід за визначнішими подіями, в яких вони брали участь. З виключною інтенсивністю відображеній у фольклорі апогей боротьби нативайківців з польсько-шляхетським гнітом, що припадає на 1596 рік, зокрема на Солоницьку битву і пов'язані з нею події. Новий спалах уснopoетичної творчості був зумовлений незвичайними обставинами полону та ув'язнення і особливо смерті Нативайка.

Про смерть Северина Нативайка найпотужнішими є легенди. В них головна увага звертається на страхітливу з ним розправу. Так, у багатьох легендах говориться про те, що Нативайка спалили у мідному бику (спеціально для цього зробленому) або що його саджали на розжарений заливний трон (чи заливного коня) і на голову надівали вогненний вінець, оскільки він хотів стати в Україні "царем (чи королем) Нативаєм", і т. п. Безумовно, все це плоди народної фантазії, властивої багатьом фольклорним творам про улюблених героїв, яка має давні традиції і багату історію, що ґрунтуються з'ясовано Іваном Франком у спеціальній розвідці "Нативайко в мідянім биші".

Деякі легенди та перекази про полон, ув'язнення і смерть Нативайка були відомі і в регіоні його останньої битви. Очевидно, значна частина їх "примандрувала" сюди з Польщі й Правобережної України. Але траплялися такі уснopoетичні твори й місцевого походження. Один із них, записаний В. Милорадовичем "від столітнього майже діда в с. Березоточі (неподалік від Лубен і Солониці. — П. О.) Микою Дем'яновського", був опублікований 1903 року в його статті "Средняя

Лубенщина". У цьому невеликому фольклорному творі переплетені (без особливого узгодження) реальність і фантастика — елементи переказу і легенди: "Про Наливайка було балакають... Він був воїн, Польща за ним гналась чи що... Він тікав на лубенський міст (через Суту. — П. О.) та вскочив у бур'ян (?) — П. О.), так його поймали та в котъол затаскали, огонь під котъол клали і спекти. Пекти на сім боці Лубенського мосту"⁴.

Варто відзначити те, що в наведеній оповіді згадано про "лови" (полонення) Наливайка, чого нема в інших фольклорних творах про нього. Ця деталь свідчить, що даний твір виник у місцевості останніх подій Солоницької битви або територіально близькій до неї. За думкою В. Милорадовича, на загальному його змісті відбилося "сказання літописців про спалення Наливайка у Варшаві", яке "проникло в народ і споторилось"⁵. Та як би там не було, усне оповідання М. Дем'яновського, безперечно, має місцевий характер, виникло на Лубенщині.

В. Милорадович стверджує, що, крім наведеної оповіді, "спогад про Наливайка" зберігся на Лубенщині ще в місцевій приказці "Чого ти жмуришся, як Наливайко?"⁶. Він наводить у цьому ряду творів також другу приказку — "У мене слово не королівське, у мене слово кріпке, як олово!", роблячи слушне зауваження про те, що вона, "очевидно, натякала на часте порушення договорів поляками". а також про те, що дана приказка "відноситься... до всього періоду польсько-козацьких війн, а не до одного лише солоницького епізоду (тобто битви 1596 року. Підкреслено мною. — П. О.)"⁷. Це застереження дає підставу стверджувати, що дану приказку В. Милорадович чув у селі Солониці, де він неодноразово бував.

В. Милорадович закінчив запис наведеної вище оповіді М. Дем'яновського такими словами: "Була про його (Наливайка. — П. О.) і пісня, — так не докажу"⁸. Це означає, що в свій час побутувала на Лубенщині ще й пісня про Наливайка, але оповідач уже не міг її пригадати. В. Милорадович у примітках зазначає, що йдеться про думу "А в Варшаві та на раді та судлі судити", яку "очевидно... чув оповідач Дем'яновський і називає її піснею про Наливайка"⁹. Даний твір записав І. Срезневський із уст бандуриста і опублікував його у першій частині свого збірника "Запорожская старина" (Харків, 1833). Пізніше В. Антонович і М. Драгоманов, аналізуючи "мову і прийоми" цього твору, а також "перекручення фактів" у ньому, визнати даний твір підробкою: проте В. Милорадович з таким висновком, мабуть, не погоджувався, оскільки вважав цей твір за народну пісню, яку міг чути оповідач Дем'яновський. Ця пісня могла з'явитися лише після страти Наливайка (бо в ній йдеться про присуд спалити його "в волу"), вістка про яку докотилася і до Лубенщини, відгукнувшись не лише в народних переказах та легендах, а й у піснях (яких про Наливайка і наливайківців загалом відомо небагато).

Майже одночасно з В. Милорадовичем місцевим фольклором про Северина Наливайка і його останньою битвою на Солониці шкавився історик К. Бочкарьов. У "Очерках лубенской старины", крім короткого викладу змісту легенди про скарби (Наливайка і Вишневецького) та переказу про криваву розправу Жолкевського з повстанцями, він нагадав про те, що від "навколоїшніх жителів" йому "вілома і казка про літаври, якими не давали спать ув'язненому "гетьману" (Наливайкові. — П. О.), і про мідного бика, в якому він був нібито спалений на повільному вогні"¹⁰. Жаль, що не дійшла докладніша інформація про ці уснopoетичні твори, які аж ніяк не можна віднести до власне казкового виду, як це зробив К. Бочкарьов. Немаловажним є те, що вони були почути від жителів села Солониці або її сусідніх поселень, оскільки про них йдеться у К. Бочкарьова відразу ж за переказами про жахливу розправу Жолкевського з воїнами-наливайківцями та їх сім'ями "на Солониці".

Особливе місце серед уснopoетичних творів про Северина Наливайка і наливайківців належить пісні "Славна стала та кравчина"¹¹.

В ній говориться, зокрема, про страту Наливайка у Варшаві, де “на раді” судді присудили спалити його “в волу”. Ці події були, судячи зі змісту даної пісні, добре відомі соратникам і однодумцям (“браттям”) Наливайка, які вирішили і далі мстити “кателикам” (“ляхам”). “Тяжко-важко” сумуючи “за гетьманом своїм”, вони свою “раду положили”, на якій “на поляків поход присудили”. Отже, “справа Наливайка” мала продовжуваčів, — потум’я визвольної боротьби українського народу проти польсько-шляхетського гноблення не затухало, а все більше розгоралося, вилившись, нарешті, у Визвольну війну під проводом Богдана Хмельницького.

Усопоетична творчість про останні місяці життя Северина Наливайка — про його полон, ув’язнення і особливо страту — несла в собі революційний запал, підймаючи на героїчну боротьбу з гнобителями все нові маси пригніченого українського народу. В цьому й полягають її дієвість, виховна роль і пізнавальне значення для наступних поколінь.

Павло ОХРІМЕНКО

Суми

¹ Лив.: Охріменко П. П. Перекази та легенди про місце останньої битви Наливайка // Нар. творчість та етнографія. — 1988. — № 5. — С. 35—39.

² Грушевський М. Ілюстрована історія України. — Київ; Львів, 1913. — С. 215.

³ Там же.

⁴ Київська старина. — 1903. — № 9. — С. 291.

⁵ Там же.

⁶ Там же. — С. 291—292.

⁷ Там же. — С. 292.

⁸ Там же. — С. 291.

⁹ Там же.

¹⁰ Бонкарев К. Очерки лубенской старинны. — С. 17.

¹¹ Історичні пісні. — К., 1961. — С. 173.

ЛЮДМИЛА СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА І УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР

У своїх “Спогадах про М. В. Лисенка” Людмила Старицька-Черняхівська розповідає, що до українських пісень, обрядів та звичаїв вона притулилася ще з дитинства¹. Написано це було у 1940 році зрітим майстром пера, довгий час майже повністю забутим. Тим часом ще на початку ХХ століття вона стала в авангарді всього найкращого, що притаманне духовній культурі українського народу. Так, вона брала активну участь у діяльності Літературно-артистичного товариства, організованого в Києві 1895 року, де часто вілбувалися концерти з народних пісень (хоч і під поліцейським наглядом). Багато пісень саме звідси вперше поширилися в різних регіонах України.

Власне кажучи, любов до українського побуту та звичаїв зародилася в неї ще в дитинстві. У студіях “Двадцять п’ять років українського театру”² вона пише: “Наше покоління — виключне покоління, ми були першими українськими дітьми. Не тими дітьми, що виростають в селі, в рідній сфері стихійними українцями, — ми були дітьми городянськими, яких батьки виховували спершє серед ворожих обставин свідомими українцями зловитку. Нас було небагато таких українських родин, решта ж нашої дитячої суспільності, з якою нам доводилося раз у раз злібатись, були змосковщені діти-паненята”. На той час серед значної частини київської інтелігенції панувало недобре ставлення до всього українського, а найбільше до самих “українофілів”.

То були нелегкі часи. Ще існувала до 1905 року жахлива імперська цензура. Жандармські управління постійно накладали табу не тільки на

пісню чи мову (доходило навіть до конфузів — українська пісня “Дошик, дошик капає дрібненько” виконувалася французькою мовою). Український театр як найдохідливіша форма просвітницької діяльності функціонував більше в південних регіонах. Навіть у Києві він з’явився тільки у 1907 році. Саме в таких умовах формувалася особистість Л. Старицької-Черняхівської як митця літературного слова.

На долі її видатної письменниці відбився також трагізм української культури перших десятиліть радянського часу. Поетичний вислів Лесі Українки “буду сіять квітки на морозі” в алгорично-метафоричній формі характеризує усе, що пов’язане з творчою діяльністю цієї прекрасної майстрині слова, яка підхопила естафету корифеїв минулого, в тому числі й Лесі Українки, і перенесла, розвинула, поглибила їх традиції у нинішньому столітті.

Кожен зроблений нею мистецький крок після 1920 року — то справжня трагедія митця у радянській державі, котрий не сповідував соціалістичних постулатів. І все ж, наперекір соціальним лихоліттям, Л. Старицька-Черняхівська постійно займалася творчою працею. З-під її пера виходили прекрасні переклади, дзвінкоголосі поетичні рядки, записи народної творчості, визрілі мудрі прозові та драматичні (вивершені і в начерках) твори — і вона справді “сіяла квіти” правди про віковічну красу людини, всупереч заметіям і морозам. У своїх пошуках письменниця постійно відчувала і вплив батька — Михайла Старицького, — і мистецтва нового часу, зокрема модерністичних течій, які не суперечили реалізмові. Критика кінця 90-х рр. минулого століття і перших десятиліть нашого віку дорікала, що Людмила Михайлівна “безнаційно пристає то до того, то до іншого берега, заблудилася в новітній драматургії”, “не знайшовши свого шляху, свого власного слова”³. Я. Мамонтов навіть дозволив собі з певним докором зазначити, що “коли кинути загальний погляд на драматичну творчість Л. Старицької-Черняхівської, то перш за все помічається відсутність яскравої індивідуальності”⁴. Насправді ж вона протягом багатьох десятиліть боролася за свою творчість, відстоювала реноме свого батька від різноманітних нападників, підтримувала молодих літераторів і акторів, брала участь у громадському житті, особливо там, де була справжня народна культура. До неї можна застосувати твердження, яке вона висловила стосовно творчості своєї давньої подруги у статті “Хвилини життя Лесі Українки”: “...її героїзм був героїзм великої серця й залицної вої”⁵.

На сторінках часопису “Рада” на початку століття вона виступила навіть проти тверджень критиків, які жадали від українського театру тільки високої соціальної драми, нових модерністичних слів і настрою, драми символічної. Полеміка тривала кілька років, що призвело навіть до кризових ситуацій на сцені, але Л. Старицька-Черняхівська залишилася єдиною серед оборонців театру народно- побутового, бо, виходячи із загальноестетичних принципів, твердила, що сцена може бути традиційною й модерновою, елітарною чи загальномасовою, але не може обйтися без народної атрибутики. Основним її завданням завжди було служіння правді, кожним своїм діянням приносити користь власному народові.

Наприкінці ХХ століття ім’я Людмили Старицької-Черняхівської поволі реабілітується, про неї об’єктивно починає говорити критика, а творчість одержує методологічно правильне трактування. Перші кроки зробив Юрій Хорунжий, який видрукував її спогади “Про Івана Франка”⁶. Посприяв подальшому вивчення її творчого шляху Ю. Заруба, опублікувавши в періодиці статті, обнародував епістолярію, особливо шікаві листи до Д. Яворницького⁷. Так, у листі до нього від 17 березня 1903 року з Києва до Москви вона писала: “...вважаючи з великою радістю, що наше рідне слово добуває собі з кожним роком більшу силу і завойовує ширше коло читачів і прихильників, ми завдалися метою із

свої руки задовільнити вимогам часу і, отож, ми намірились думкою видавати щороку по збірнику”⁸.

В епістолярії, яка, на жаль, у своїй більшості загинула в роки Другої світової війни, письменниця раніше, ніж багато інших дослідників цієї проблеми, вистовила думку про те, що українське мистецтво, в тому числі і народне, має право на визнання за межами регіонів Вітчизни. В мистецтві завжди присутня об'єктивна міра здатності становити інтерес для більшості людства. Репутація, популярність, ступінь поширеності української культури безмежні для світу, а реальна зрозумілість для інших нашій якнайбільша.

Талант Л. Старицької-Черняхівської тому підтвердження — вона знана у Чехії та Словаччині, Болгарії, Польщі, Німеччині, Канаді та США. Нехай не весь її доробок перекладено іноземними мовами, але навіть та частка, яка вже існує, може сприяти нашему виходу на широкі простори іномовного довкілля.

У творчій та життєвій дорозі Людмили Старицької-Черняхівської і понині є багато неясностей, недостліджених та нез'ясованих моментів, у тому числі і щодо її зацікавлення народною творчістю. І це пояснюється відсутністю достатньої кількості матеріалів, архівних документів, які й досі не відкриті. Це стосується навіть дати народження майстра слова. В. Заруба, О. Мусієнко, Ю. Хорунжий⁹ вважають, що народилася вона в Києві, а насправді письменниця народилася у вельми шляхетній родині в Придністров'ї, в селі Карпівцях Могилів-Подільського повіту Подільської губернії в ніч з 28 на 29 серпня 1868 року. Не уникли цих неточностей і С. Білокінь та Б. Якимович¹⁰, які писали її біографію. Вона була другою донькою Михайла Старицького (перша Марія), а мати доводилася рідною сестрою Миколі Лисенку. Невдовзі родина переїхала до Києва, хоч подільський маєток дуже любили і охоче відвідували. Людмила Михайлівна набувала освіту спочатку вдома, вчив її навіть Микола Лисенко, а потім у Вицій жіночій гімназії у Києві. Ще з літинаства захоплювалася літературною працею — писала скромовки, чотиривірші, записувала пісні, невеличкі оповідання та казки для молодшої сестри Оксани, вміла гарно оповідати та співати, знала безліч прислів'їв та приказок.

Перші друковані твори з'явилися 1887 року, коли завдяки заходам і матеріальний підтримці Олени Пчілки та Наталі Кобринської у Львові за редакцією Івана Франка вийшов оригінальний за своєю художньою спрямованістю альманах “Перший вінок”. Відтоді вона входить в українську культуру як непересічний майстер художнього слова — драматург, перекладачка, знавець вітчизняної етнології, прозаїк, поетеса, мемуаристка, а найбільше як громадська діячка. Після смерті Миколи Лисенка вона без вагань очолила літературно-мистецький клуб “Родина”, входила до Товариства українських поступовців (відомого як ТУП), до партії соціал-федералістів, була членом Центральної Ради у 1919 році, стала однією з активних організаторок Спілки українок, учасницею Собору церкви у 1921 році тощо.

Після закінчення гімназії у 1893 році Л. Старицька-Черняхівська іде до Львова, знайомиться з інтелігентними колами Львова, тісно підружилася з Н. Кобринською, переглядає майже весь репертуар народного театру “Руська бесіда”, відвідує сільські хати, аби побачити побут галичан.

З історії театральної культури відомо, що влітку 1893 року, коли письменниця була у Львові, театр “Руська бесіда” у Кам'янці-Струмиловій здійснив першу постановку “Украденого шастя” І. Франка, написану, як відомо, за піснею про шандаря. Режисуру провів талановитий К. Підвісоцький, що повернувся тоді зі стажування на Наддніпрянській Україні. Згодом це стало і приводом до того, що письменницю було заарештовано 14 січня 1930 року “і звинувачено в належності до так званої Спілки визволення України (СВУ).

Допити велися у в'язниші на Холодній Горі у Харкові¹¹. Та це сторінка уже з так званого радянського періоду життя Людмили Старицької-Черняхівської.

Починаючи з “Украденого щастя”, дух часу, нові життєві, суспільні проблеми, новаторські зрушення пішли у структурі драматичних творів, позначилися на тематиці, відійшовши від заштампованих краєвидів та тинів з соняшниками. Недарма І. Франко в цей період зазначає, що він “задумав кинутися з головою на поле драматургічне”, бо власне драма — і найскладніший літературний жанр, і найулюбленіший широкими трудовими масами. Категорію драматичного І. Франко, Леся Українка, а згодом і Л. Старицька-Черняхівська трактують як форму усвідомлення суперечностей дійсності, і насамперед протиріч суспільних, як антitezу між бідністю і багатством, правдою та кривдою.

Звідси особлива участь Л. Старицької-Черняхівської в організації театрального мистецтва України, сuto професійного і народного. Вона в ті часи одна з організаторів театру, заснованого і розгорнутого в перший професіональний М. Садовським. Спільно з сестрами Марією та Оксаною, Іваном Стешенком, а згодом і Софією Русовою вона облаштовує інші драматичні самодіяльні колективи, розробляє з акторами-аматорами до дрібниць п'єси М. Старицького для постановок, займається режисурою, кладе початки літічному театралі та музичній комедії. Тільки-но в Києві 1908 року було засновано літературно-артистичне товариство, то, як це першим відзначив В. Заруба, — “Старицька входить першою до його правління, допомагає проводити літературно-художні та наукові вечори, присвячені історії й культурі українського народу”¹². З цією метою вона листовно звернулася і до Д. Яворницького, а згодом до А. Кримського. О. Барвінського, П. Житецького, молодого В. Вернадського. А потім, коли одружилася з лікарем О. Г. Черняхівським, мала чимало інших знайомих — трудівників точних наук і, до речі, постійно допомагала чоловікові впорядковувати перший український словник медичних термінів, вводячи багато народних, який не втратив свого значення і дотепер. І варто було б, аби Інститут української мови НАН України звернувся нарешті до цієї унікальної праці і видав її в повному обсязі.

Яр Славутич у книзі “Розстріляна муз”, у статті, присвяченій діяльності Л. Старицької-Черняхівської, свідчить, що на поч. ХХ ст. вона “грала навіть на сцені”; за спогадами сучасників, виявляла “неабиякий хист”¹³. Разом з цим варто також відзначити, бо це обминають дослідники, що саме на замовлення і особисте прохання Миколи Лисенка вона написала бліскучий текст до фольклорної драматичної балади “Ноктюрн”, а “Енеїду” І. Котляревського переробила на народну трагідраму для професійного театру Миколи Садовського у Києві (вистава мала надзвичайний успіх у період існування УНР, коли зал переповнювався не тільки суспільною громадою, а й січовими стрільцями, бо спектакль зумисне показувався і в Кам'янці-Подільському та Вінниці).

Як пише Яр Славутич (а він посилається на книгу Н. Данилевської “Визначні жінки України” (1950)), Л. Старицька-Черняхівська мріяла написати народну драму з історії Південної України, — і в ній прагнула показати духовний світ запорозького люду. Вона навіть переписала кілька пісень у Д. Яворницького, аби згодом ними скористатися у розробленні тематики або просто введення як художньої частки у структуру п'єси (особливо її зацікавив цикл пісень про зруйнування Запорозької Січі, частина з цих пісень дійшла і до наших днів).

Оцінюючи творчий доробок чи громадську діяльність певного періоду Л. Старицької-Черняхівської, критики навіть у 20-х рр., в силу об'єктивних причин, не могли не відзначити, що, постійно відчуваючи на собі особливий вплив творчості улюблена батька Михайла Старицького, вона все ж таки намагалася “орієнтуватися на потреби нового часу”¹⁴. Іноді їй дорікали за старомодність вибору тематики,

традиційність у вирішенні складних соціальних явищ, розробку любовного трикутника на базі народних переказів про сільське кохання, але ніхто, навіть вороги, не змогли дорікнути, що характери героїв позбавлені сучасних ознак, а з ними психологічної глибини (а для драми це найголовніше). І фольклор тут займав не другорядне значення.

Критику і хвалу письменниця завжди приймала стримано, але вміла дати гідну відповідь супротивнику — і саме таку, яка личить високоякісно-літературний людині¹⁵. Тому кожен її публічний виступ на сторінках періодичних видань не залишався без уваги.

Не цуралася вона й біографічно-портретних замальовок, серед них особливо відзначаються про Марію Заньковецьку і Миколу Садовського¹⁶, вона автор шкавих, оригінальних оглядових статей, писаних найбільше про мандрівну театральну трупу Г. Колесниченка¹⁷, рецензент нових тогочасних творів драматургії, які полюбляли сільські аматорські колективи, — повчальними можуть стати її рецензії на “Украдене щастя” І. Франка, “Батраки” Ф. Костенка, “Людське щастя” Л. Яновської¹⁸. Пищучи про українських авторів, зокрема про Миколу Садовського, вона робила акцент на народні основи майстерності актора¹⁹.

Критично-мистецтвознавчі розвідки та дослідження Л. Старицької-Черняхівської торкалися актуальних питань розвитку культури нашого народу; вона дуже хотіла, щоб мистецтво українське (а тепер особливо) йшло в ногу з усім європейським розвитком. В ряді статей вона вистовила своє ставлення до тих течій, які проявилися в театрі й драматургії на початку ХХ ст., сама ж нерідко тяжіла то до модернізму й символізму, то до реалізму. І це давало привіл після 1915 року багатьом критикам (зокрема Д. Антоновичу, І. Стешенку, М. Драй-Хмарі) писати, що Л. Старицька-Черняхівська як драматург пристає то до того, то до другого берега, не знайшовши власного слова. Але це було зовсім не так. Як драматург (і досить шкавий), вона наполегливо торувала свій мистецький шлях, випробовувала нові стильові течії в тодішній драматургії, намагалася творити в різних художніх манерах, маючи на меті злагати українську сцену. І до 1918 року її неординарні п'єси “Сапфо”²⁰, “Гетьман Дорошенко”²¹, “Крила” належали до найуспішніших широкою публікою вистав. В хроніку (“Апілій Клавдій”)²², фантастичну драму (“Ноктурно”) та інші жанри, нові за структурою і формою, вона не боялася вводити елементи побуту, етнографічні деталі. Музику до них охоче писали М. Лисенко, К. Стеценко, П. Козицький, М. Леонтович. І в 20-х роках успіх п'єс Л. Старицької-Черняхівської серед масового глядача був значним, іх показували не тільки професійні колективи, а й солдатські пересувні театри, агтолективи, перекладали російською, єврейською, польською, німецькою, болгарською та грекою мовами. Та після горевісного “процесу СВУ” протягом п'ятдесяти років ім'я Л. Старицької-Черняхівської було цілком викреслене з нашої історії. У 70-х роках першим спробував проаналізувати її творчість польський славіст Флоріан Неуважні. “Активна учасниця українського культурно-творчого процесу 90-х років XIX ст. і першої чверті нашого віку, — писав він, — Людмила Старицька-Черняхівська виявила неабиякий хист у багатьох галузях красного письменства: драматургії, повістярстві, поезії, перекладах та критиці”²³. Але дослідник тоді ніде не знайшов пілтромки. Лише наприкінці 80-х рр. почали обережно згадувати ім'я цієї непересічної письменниці. Наловго залишилися в спеціальних захоплені висловлювання про її творчість вітчизняних і зарубіжних критиків, публікації про неї в “Сяйві”, “Українській хаті”, “Новій Раді”, “Літературно-науковому віснику”, приховувалися рецензії М. Вороного, А. Вечерницького, М. Євшана, Я. Стоколоса, В. Старого, М. Комарова та багатьох інших.

Тим часом за межами Вітчизни, в діаспорі, про її творчість не забувають. У мемуарах Є. Чикаленка є теплі слова про неї, їх можна віднайти у “Спогадах” (Львів, 1925—1926) та “Щоденнику” (Львів, 1931), епісто-

лярній спадщині, яка нині ще знаходиться в державних та приватних архівах Чехії, Німеччини. Після 50-х рр. з'являються й інші матеріали, зокрема розвідки Р. Паклена — “Знищена сила: Людмила Старицька-Черняхівська — борець за молоду Україну” (Нові дні. — Торонто, 1970, т. 12), її ім'я є в “Енциклопедії українознавства” (Мюнхен, Торонто), писали про неї Л. Онишкевич та В. Ревуцький (США), інші вчені-дослідники української культури. Згадувала й професор Магдалена Ласло-Күшок (Румунія).

Нерідко Л. Старицька-Черняхівська друкувалась в російсько-імперських виданнях, зокрема таких загальновідомих, як “Русское богатство”, “Русская мысль”, а як трохи постабілася цензура із появою в Центральній Україні демократичної преси, вона співпрацює з кращими російськими часописами. Часто виступає і у вітчизняних, які один за одним почали виходити, а саме “Рідному краї”, “Вільній Україні”, “Новій громаді”, кілька разів спеціально приїздила до Могилів-Подільського, щоб там організувати якесь видання чи аматорський театр.

В. Заруба вважає, що 1905—1920 рр. були періодом найвищої творчої активності письменниці. Окрім уже згаданого вище, вона пише такі драматичні й прозові твори, як “Милостъ Божа”, “Розбійник Кармелюк”, історичну хроніку “Богдан Хмельницький”, драму “Іван Мазепа”, психологічний етюд “Останній сніг”, остаточно довершує проблемну драму “Крила” та “Аппій Клавдій”, займається перекладами, записує безліч українських пісень, особливо історичних, які загинули у 1938 році. З-під її пера виходять нариси про Лесю Українку, І. Франка, Б. Грінченка, А. Кримського, М. Коцюбинського, де вперше по-справжньому розкриваються індивідуальні художні ознаки їх майстерності, народні основи тематики, естетика, виведені національні людські характеристики — неповторні у своїй конкретності²⁴.

У другій половині ХХ ст. найбільш точну оцінку драматургії Л. Старицької-Черняхівської дав Олексій Ставицький. Він зазначив, що культурна рефлексія, “літературність”, словесна декоративність, ескізність тощо були властиві її драматургії, вона тяжіла також до європейської символістської драми. Форма, яку вона витворювала і олітературювала на українському ґрунті, прислужувалася переборенню традицій народницького “живого”, або, як потім називали, етнографічно-побутового театру²⁵.

Загальновідомо й те, що коли 1907 року видання “Літературно-наукового вісника” було переведено із Львова до Києва, Л. Старицька-Черняхівська спільно з О. Олесем, М. Євшаном, Ю. Сірим почала допомагати М. Грушевському продовжувати це справді унікальне видання. В ньому завляки Людмилі Михайлівні публікувалися розвідки з етнографії, етнології, фольклористики, побутові поради. З її ініціативи навколо літературно-наукового журналу (продовжувалася львівська традиція) почали гуртуватися такі могутні постаті, як В. Винниченко, М. Вороний, А. Кримський, В. Леонтович, В. Самійленко, П. Карманський, Б. Лепкий, В. Пачовський, О. Кобилянська, В. Стефаник, К. Гриневичева, Леся Українка, широкі кола етнографів та фольклористів. Вона любила і вважала за честь друкуватися в часописах, які виходили в західноукраїнських землях — “Зоря”, “Правда”, “Життє і слово”, з радістю брала участь в українських альманахах “Складка”, “Українська муз”, “Розвага”, “Вік” та інших.

Львів як осередок збереження національної духовності, народної творчості в ті часи дуже допомагав письменниці, підтримував матеріально та морально (згадаймо її листування з І. Франком і його підтримку з приводу нападок на інсценізації та переробки М. Старицького, та цикування, яке вела російська реакційна преса проти драматурга).

У драматургії Л. Старицька-Черняхівська також досягла значних здобутків, хоча й не все в її доробку було рівноцінне й витримало випробування часу. Так, М. Мольнар (Чехія), Ф. Неуважни, Е.-С. Бури

(Польща) більше відзначають її переклади таких оперних лібрето, як "Аїда", "Фауст", "Ріголетто", "Чіо-Чіо-сан", "Самсон і Даліла", публістику, а також окремі оригінальні драматичні твори, для яких вона (як і Леся Українка) брала сюжети з античної історії. Писала Старицька-Черняхівська й психологічно-побутові драми на сучасні теми, а також зверталась до давньої української історії. Структурна основа кожної драми чи комедії заздалегідь ретельно розроблялася: складався первинний план, а в ході написання він уточнювався, доповнювався та поглиблювався. Бувало й так, що твір визрівав якось раптово, блискавично і відразу діставав мистецьку завершеність. Так, наприклад, вміть у неї виник трагічний жарт в одну дію "Муки українського слова", який вона написала для аматорів "Родини"²⁶. Як для ще однотактівки, так і для інших вона обирає незвичні досі для українських митців теми, але це аж ніяк не принижувало значення драматургії митців кінця XIX — початку ХХ ст.

Як драматург Л. Старицька-Черняхівська дебютувала 1893 р. драматичною новелю "Сапфо", присвяченою нерозділеному трагічному коханню грецької поетеси.

М. Лисенко створив до п'єси своєрідну музику, спектакль не раз одержував інтерпретацію на сцені, в тому числі й у 20-ті роки; виходив твір і окремим виданням. У першому десятилітті нашого віку його любили ставити в таких організаціях, як "Плеяда", "Родина", "Просвіта", "Артистичний клуб", що існували в Києві. Є свідчення й про те, що при Полтавському земстві існував клуб любителів сцени і народної творчості — і тут теж грали "Сапфо". В 90-х рр. уривки з "драми" йшли у концертному залі міста Львова при сприянні СТД України.

Античні мотиви лягли й в основу трагедії "Аппій Клавдій" (Літературно-науковий вісник. — 1909. — Вип. XI—XII), присвяченої М. Старицькому. Багато що ріднило цю трагедію з драматургією Лесі Українки²⁷, зокрема з її "Осінньою казкою".

У 1913 р. з'являється психологічна драма "Крилта", де з глибокою психологічною достовірністю розкрито душевну трагедію талановитої жінки, хист якої тъмяніє й гине, придушеній атмосферою міщанського побуту. Тематично пов'язана з цією п'єсою і наступна народнопісенна драма "Жага" (розпочата 1898 р., вперше видрукувана тільки 1925 р.; фабульною основою твору послужили соціальні перипетії комедії О. Островського "Не так живи, як хочеться"). Рушієм дій і вчинків молодого заможного крамаря-лихваря Василя Берези стала пристрасть до накопичення, пияти, яка засліпила розум ще людини і привела до жахливого злочину. В п'єсі багато народних звичаїв. Микола Садовський запікавився цією драмою, і в 1910 р. вона дісталася чудову сценічну інтерпретацію — лихварство й здирство тоді процвітали в сільському середовищі, тема була дуже актуальною і проблематичною.

Ф. Неуважні справедливо зауважив: "Ці п'єси виникли на перехресті вітливів скандинавської психологічної драми, віянь п'єс Метерлінка і традицій побутової російської та української драми. Відчувається в них також спорідненість з атмосферою (відкидаю тут еротичну гіпертрофію драматургії цього автора) п'єс Володимира Винниченка"²⁸.

Напередодні листопадового перевороту 1917 р. та в радянський час Л. Старицька-Черняхівська опрацьовувала переважно ті історичні епізоди, до яких вона раніше зверталась у спільній роботі з батьком, зокрема про Івана Мазепу, Устима Кармелюка, Богдана Хмельницького тощо. Дотримуючись традиційної естетики вітчизняного театру, письменниця створила цикл п'єс на сюжети української історії різних періодів і зуміла досягти об'єктивності. "Історична драма, — твердила вона у цитованій статті, — найтрива́глаша форма драматичної творчості: вона не боїться подіху часу, вона не старіє..."²⁹

У 1911 році Л. Старицька-Черняхівська починає писати народну трагедію на п'ять дій "Гетьман Дорошенко" (ЛНВ. — 1911. — Т. 53. —

Кн. 3; Т. 54. — Кн. 4—5). Її остаточним сценічним варіантом слід вважати постановку, здійснену відомим режисером Ол. Корольчуком спільно з автором у Державному народному театрі, прем'єра якої відбулася 29 квітня 1922 р. в Києві. П'єса вилавалася у 1918 і 1919 рр. київським видавництвом "Час"³⁰. В основу сюжету покладено один із найдраматичніших періодів історії України, коли її територія була розшматована постійними внутрішніми міжусобицями та зовнішніми ворогами, а уярмлений люд зазнавав соціально-економічного та духовного поневолення. В зматованні дійових осіб психологічна домінанта народних історичних пісень переважає над епічним розвитком подій, і це надало п'єсі камерно-інтимного відтінку. Вона, як водиться в європейському романтичному напрямі, вводить у дію багато народної символіки, алегоричних образів, за якими проглядають багато сучасних її подій.

Петро Дорошенко (1627—1698) одинадцять років був гетьманом Правобережної України, намагався в XVII ст. об'єднати роздрібнений край, але зазнав поразки. В ідейній концепції образу Дорошенка письменниця пішла за М. Грушевським. Ідея незалежності України, яку обстоював гетьман, не лістала широкої підтримки люду, пригніченого й настраханого.

28 травня 1995 року Національний театр ім. І. Франка у Києві уперше за довгі роки свого існування здійснив постановку цієї романтичної трагедії письменниці. Щоправда, режисер-постановник В. Опанасенко зробив величезні купори в текстовому матеріалі, і це позбавило його філософічності, навіть перевело сюжетні розгалуження в площину психологічної драми.

В плані народності трагедія "Гетьман Дорошенко" потребує уваги фольклористів, адже вся вона сповнена іносказань, метафоричності, ознак епохи.

У 1920 р. остаточно був вивершений драматичний етюд "Останній сніп" (видруканий у 1926 р.), де письменниця показала процес деморалізації козацької старшини за часів Катерини II, пристосовництво. Етюд рясніє народними фразеологізмами в характеристиках усіх персонажів. Під час роботи над цією п'єсою Л. Старицька-Черняхівська багато виступає на сторінках вітчизняної періодики із статтями з різних питань теорії драми, драматургічної майстерності, в яких спирається на твердження Арістотеля, Г.-Е. Лессінга, І. Карпенка-Карого, І. Франка. По суті, Л. Старицька-Черняхівська започатковує українське вітчизняне театрознавство й театральну критику, переклади драматургії.

"Останній сніп" писався у дні, коли навала червоних військ російського генерала О. Муравйова насувалася на Київ, винищуючи все українське на своєму шляху. У ці важкі хвилини письменниця вивершила цей етюд (це був грудень 1917 року). Драма в своїй основі розробляє конфлікт двох поколінь Гетьманщини перед її знищеннем російською імперською рукою. Йдеться про старого батька, представника козацької України, великого патріота незалежності краю, і сина, який шукав уже собі кар'єри та матеріальних благ при санкт-петербурзькому та московському дворах. Відомий історик Д. Дорошенко відзначав у п'єсі "психологічну правду і сценічність"³¹, добре про неї вішгукнулися І. Стешенко та В. Чаговець.

Найбільша цінність етюду письменниці полягає в тому, що він вийшов у світ у той момент, коли розбурханість світу, лихоліття воєнного часу, революційна дистрибуція принесли повний розгром українського культурно-національного життя.

За свідченням газети "Наш шлях", яка чудом збереглася у Вінницькому обласному архіві, а виходила вона у Кам'янці-Подільському, повідомлялося, що Національний театр УНР, ще керований Миколою Садовським, показав прем'єру драми напередодні свого від'їзду за кордон, в еміграцію. Це було в січні 1919 року. Поет Євген Маланюк, який написав передмову до нью-йоркського видання

“Останнього снопа”³², повідомляв, що бачив цю бліскучу прем'єрну виставу у Кам'янці-Подільському. Він вважав, що ця постановка в умовах втрати революційних завоювань УНР була майже символічно-тотожнou. “Навіть жупан, в якому виступав у ролі Андрія Нашадими М. Садовський, був пілкresленo алегоричним. І коли герой М. Садовського падав мертвий, то падав, як пілтятий дуб, падав “справді, як важкий, золотий сніп, не згинаючись, ішою своєю випростованою штивою стакозацькою статурою”³³, за Андрієм Нешадимою виднілася вся розтерзана Україна.

Сильний струмінь психологізму, майже детективна інтрига представлена в соціальній драмі “Розбійник Кармелюк” (на основі народних оповідань), остаточно завершений 1920 року (вперше вийшла окремим виданням у 1926 р.). Це непримирений конфлікт між почуттям обов’язку та побутовою буденчиною. П’есі притаманні фольклоризм, а за ним експресивність дій, карколомні ситуації, насычені мелодраматичними епізодами кохання подільської красуні Кияни до Кармелюка, яке закінчується несподіваною трагічною загибеллю ватажка. Народні перекази і пісні, які існують на Поділлі про цю людину, були трансформовані у драмі.

“Розбійник Кармелюк” був миттю підхоплений театральними колективами. Перший показ доопрацьованої драми на сцені відбувся в Єлисаветграді 16 березня 1924 р., свій сезон 1924/25 рр. відкрив нею і драматичний театр ім. М. Заньковецької в Дніпропетровську, потім у Кривому Розі, вистава скрізь мала величезний успіх. Перший варіант “Розбійника Кармелюка” був поставленний Державним народним театром у Києві (березень 1922 р.), де художнє керівництво постановкою очолив режисер Б. Романицький³⁴.

В історичній драмі “Напередодні”, написаній 1923 року, Л. Старицька-Черняхівська зробила першу спробу показати атмосферу оточення Т. Г. Шевченка, його друзів і ворогів напередодні смерті, відтворити думки й чутки, які циркулювали серед тодішньої інтелігенції з приводу особистого життя поета, його побуту, смаків, уподобань тощо. І. А. Кочерга згадував, що ця п’еса стимулювала його розпочати героїчно-романтичну драму “Пророк”.

За свідченням самого М. Старицького, цікавою стала спроба Л. Старицької-Черняхівської розповісти про історію України в трагедії “Іван Мазепа”. В драмі “Мазепа” використано дуже багато прислів’їв, приказок, лотегів. У ситуаційних моментах письменниця йшла більше за народними переказами, бо, як відомо, все, що стосувалося постаті Івана Мазепи, століттями було сховано імперською цензурою, жандармським управлінням і до багатьох документів ще й досі доступу немає.

За даними Книжкової палати у Харкові, ця п’еса була видана 1926 року у видавництві “Книгоспілка”, але весь тираж відразу конфіскували, а рукопис не зберігся. І тільки у 90-х рр. з’ясувалося, що кілька примірників все-таки врятувалося від знищення і переплило океан, зупинившись в Америці. Перевидання драми “Гетьман Мазепа” здійснили в Нью-Йорку за харківським виданням 1926 року у 50-х рр., там його й показували окрім театральних колективів. Є свідчення, що видатний хореограф В. Авраменко мав намір перевести цю високу народну історичну драму в кінематографічну площину³⁵.

При написанні п’ес на історичну тематику Л. Старицька-Черняхівська, як ніхто з її попередників, старанно вивчала етнографічно-фольклористичний доробок епохи, в якій розгорталися події, а якщо такого матеріалу бракувало, то віднаходила аналогічні постаті в інших народів такого ж періоду й ретельно студіювала всю часово-світову документацію. Так, відомо, що при розробці теми боротьби Устима Кармелюка вона перечитувала “Подольские губернские ведомости” від початку їх заснування і зробила понад сотню виписок, а також записів по селах Поділля, особливо Вінниччини.

Драматургія Л. Старицької-Черняхівської, а сюди відноситься на-самперед народна драма "Милость Божа" (за М. Довгатевським), народна драма "Павло Полуботок" (за О. Барвінським), "Напередодні" тощо, завжди відзначалася мистецькою своєрідністю, точним знанням законів сцени, розробкою етнографічних деталей, і тому М. Вороний мав рацію, коли твердив, що пише вона "насамперед не в літературній, а в сценічній призмі, уважаючи не на читача, а на театрального глядача: через це критик, не побачивши її на сцені, може схібти в той чи інший бік — літературний або сценічний"³⁶.

Залишились, як свідчать леякі збережені матеріали³⁷, начерки п'ес з історії України XVIII століття, хотіла вона також написати народну драму з життя української інтелігенції у період першої світової війни, а також народну драму з життя західноукраїнських земель в 1914—1917 рр. — особливий період розвитку на історичній карті України, дуже болісний і досі не розроблений ні істориками, ні митцями. Особливої уваги заслуговує її намір створити драматичну повість про голодомор 1933 року.

Після першого арешту письменниця відійшла від активної драматургічної творчості. Робила переклади, писала мемуари, записувала фольклор, найбільше народних оповідань. Чимало зробленого в ці часи так ще і не віднайдено, а багато загинуло в архівах КДБ. Як свідчить "Словник українських псевдонімів та криптонімів", свої твори, в т. ч. і популярні публіцистичні виступи, Л. Старицька-Черняхівська в ці часи підписувала такими псевдонімами: Л. М., Л. Петренко, Л. С., Л. С.-Ч., Л. Ч., Ч. Л. та ін.³⁸ В 1940 р. на сторінках журналу "Театр" промайнули її спогади про батька — "Одгуки життя". Це, по суті, остання робота Людмили Михайлівни.

Життя 73-річної Л. Старицької-Черняхівської обірвалося трагічно. В липні 1941 р. її арештували (вже втретє) і разом з іншими вивезли до Харкова. Звідти арештованих етапом, голодних, обірваних, відправляють у Ватуйки. Там, вкинувши у розбиті вагони товарняка, повезли за Волгу. У товарному вагоні, вщерть набитому в'язнями, яким не давали ані води, ані їжі, десь серед астраханських полів письменниця загинула. Як свідчать очевидці, тіло покійної конвоюри з НКВС викинули з потягу в степ³⁹.

З її невеликого виявленого тепер архіву дізнаємося, що Л. Старицька-Черняхівська дуже любила і знала українську пісню, сама була її чудовою виконавицею, а в молодості захоплювалася танцювальним мистецтвом, навіть мріяла написати для журналу "Сяйво" про витоки найбільш популярного танцю — козака. Серед її улюблених і по декілька разів переписаних бути пісні "Ой зійди, зійди, зіронько та вечірня", "Ой місяцю, місяченьку, зайди за комору", жартівливі "Коли б мені, Господи, неділі діждати", "Унадився журавель, журавель". Ці пісні були записані в селах Полтавщини разом з батьком М. Старицьким. На Поділлі, в Придністров'ї, зокрема в селах Могилів-Подільського повіту, письменниця зробила записи (сценарні) "Меланки" всього циклу (пісень, притовідок, оповідань, байок, жартів, лотопів), які так і назвала "На вечорницях" — сюди ввійшли дівоча пісня "Ой в ліску, в ліску", спільний хор "Застилайте столи", хор "Ой наша Меланка", народна подільська пісня "Поїду по добрий пороші", а також "Ішов Гриць з вечорниць", "Коли б мені не соглітка", хор "Як пішла я по суніці у ліс" та інші.

Із своєю сестрою Оксаною Стешенко (а вона упорядкувала в 1941 році "Драматичні твори" М. Старицького, і це була остання книга, яка вийшла в Україні напередодні війни з фашизмом) вони любили літніми вечорами, особливо коли гостювали на Поділлі, дуєтом співати "Ой ходила дівчина бережком", "Ой зійди, зійди, ты зіронько", "Ой тихо, тихо Дунай воду несе". На Черкащині, в літинстві, нею було записано кілька пісень, які вводив М. Старицький і в свої драматичні та прозові твори ("Ой надворі метелиця", "І ліл тріщить, і комар пищить", "Помалу, помалу, паночку, грай"), а також народно- побутові фразеоло-

гізми, загадки, порівняння, серед таких "Іду, їду, ні дороги, ні сліду", "Повен хтівець білих овець, один баран белькоче", "Коли працює було, то рве, як шалений той кінь, а коли гуля, то так, що й не даси ради", "Злій, як рябий пес", "Ходить, як пише" тощо.

Л. Старицька-Черняхівська добре володіла сербською мовою і в оригіналі перечитала твори майже всіх письменників-сербів, які виходили в Белграді та Нови Сад, але найбільше її цікавила сербська фольклористика — вона виписувала за алфавітом всі пісні, прислів'я та приказки, які її траплялися.

Звичайно, фольклор не став основним компонентом її драматургії, його використання було спорадично-спонтанним, але введення народної пісні чи танцю, елементів побуту чи звичаїв настільки ставало органічним, що сприймалося як художній витвір автора. Це дається нелегко і не кожному митцеві слова, а тільки справжнім майстрам.

Художня спадщина Л. Старицької-Черняхівської тільки-но починає входити в нашу духовність і потребує детального аналізу, вивчення, включаючи і її дотичність до народних джерел мудрості.

Леонід БАРАБАН

Київ

- ¹ Див.: М. В. Лисенко у спогадах сучасників. — К., 1968. — С. 292—323. (Автор приміток — професор Р. Я. Пилипчук).
- ² Україна. — К., 1907. — Кн. 4. — С. 47.
- ³ Історія української літератури кінця XIX — початку ХХ ст. — К., 1989. — С. 172.
- ⁴ Червоний шлях. — 1926. — Ч. 11—12. — С. 197.
- ⁵ Літературно-науковий вісник. — Львів, 1913. — Кн. 11—12.
- ⁶ Дніпро. — 1965. — Ч. 12.
- ⁷ Слово і час. — 1991. — Ч. 7. — С. 30—34.
- ⁸ Там же. — С. 33.
- ⁹ Слово і час. — 1991. — Ч. 7. — С. 30; З порога смерті. Письменники України — жертви сталінських репресій. — К., 1991. — С. 414; Дніпро. — К., 1989. — Ч. 2. — С. 84—92.
- ¹⁰ Українська мова і література в школі. — К., 1989. — С. 20—23; Соціалістична культура, 1989. — Ч. 3. — С. 32—34.
- ¹¹ Дет. про це див.: З порога смерті... Письменники України — жертви сталінських репресій. — К., 1991. — С. 415.
- ¹² Слово і час. — К., 1991. — Ч. 7. — С. 30.
- ¹³ Славутич Яр. Розстріляна муз. — К., 1992. — С. 68.
- ¹⁴ Історія української літератури кінця XIX — поч. ХХ ст. — К., 1989. — Т. 2. — С. 185.
- ¹⁵ Слово і час. — 1898. — № 9. — С. 29—33.
- ¹⁶ Рада. — 1908. — № 14; 1907. — № 99.
- ¹⁷ Там же. — 1910. — № 16.
- ¹⁸ Літературно-науковий вісник. — 1910. — Кн. 2. — С. 178—179; Там же. — 1910. — Кн. 8. — С. 374—377; Там же. — 1909. — Кн. 7. — С. 134—141.
- ¹⁹ Літературно-науковий вісник, 1907. — Кн. 5. — С. 299—306.
- ²⁰ 36. "Нова громада". — К., 1908. — С. 453—475.
- ²¹ Літературно-науковий вісник. — 1911. — Кн. 3. — С. 504—533; Кн. 4. — С. 30—78; Кн. 5. — С. 222—260.
- ²² Літературно-науковий вісник. — 1909. — Кн. 11. — С. 209—274; Кн. 12. — С. 494—538.
- ²³ Український календар. — Варшава, 1968. — С. 160.
- ²⁴ Слово і час. — 1991. — № 7. — С. 31—32.
- ²⁵ Історія української літератури ХХ століття. Книга перша. — К., 1993. — С. 21, 71.
- ²⁶ Літературно-науковий вісник. — 1907. — Кн. 12. — С. 369—381.
- ²⁷ Див.: Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919. — Прага, 1925. — С. 197—200.
- ²⁸ Український календар. — С. 160—161.
- ²⁹ Україна. — 1907. — Т. 4. — С. 89.
- ³⁰ Нині твір вийшов друком у зб. Бувальшина. Укр. драматургія др. пол. ХІХ — поч. ХХ ст. / Упорядник О. Ставицький. — К., 1990. — С. 314—320.
- ³¹ Жученко М. (До Дорошенка). Українське письменство у 1917 році // Літературно-науковий вісник. — 1918. — Кн. 2—3. — С. 214.
- ³² Старицька-Черняхівська Л. М. Останній сніл. — Нью-Йорк, 1968. — 78 с.
- ³³ Там же. — С. 7.
- ³⁴ Пролетарська правда. — 1922. — 7 квіт.
- ³⁵ Старицька-Черняхівська Л. М. Іван Mazepa. — Нью-Йорк, Говерля, 1959. — 115 с.
- ³⁶ Див.: (М. Вороній). Літературно-науковий вісник. — Ч. 2 // Рада. — 1911. — 10 червня. — № 129. Огляд.
- ³⁷ Див. про це: Культура і життя. — 1990. — 2 верес., а також: Січ. — 1991. — № 5.
- ³⁸ Лей О. І. Словник українських псевдонімів і криптонімів (XVI—XX ст.) — К., 1969. — С. 124.
- ³⁹ Див. про це: Культура і життя. — 1990. — 2 верес.



НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

СЛІДАМИ ЧОРНОБИЛЬСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ: ЕКСПЕДИЦІЙНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ КІЇВСЬКОГО ПОЛІССЯ *

Чорнобильська аварія завдала величезної шкоди не тільки природному середовищу України, а й багатьом галузям традиційної культури і побуту. Найбільше постраждали поліські райони Київщини та Житомирщини. Крім відселення ще в 1986 році жителів колишнього Чорнобильського району, не менше збитків зазнав Поліський район, який безпосередньо прилягає до 30-кілометрової зони відчуження. Зокрема, після катастрофи тут було відселено 10 населених пунктів, а пізніше — ще майже два десятки. Більшість місцевих переселенців проживає нині у південних районах столичної області.

Такий стан вимагав нагального дослідження районів саме цього краю. Адже зазначений вище фактор, а також підвищена смертність серед населення, яке проживає в забруднених районах, неспроможність його скористатися плодами власної праці, складний процес адаптації переселенців у нових місцях проживання тощо посилили тенденцію швидкого відмирання, а то й безслідного зникнення набутих поліщуками впродовж тисячоліть народних знань, звичаїв та обрядів, багатошого виробничо-гospодарського досвіду, скарбів усної поетичної і музичної творчості, домашніх промислів та ремесел, народного мистецтва та ін., що для національної культури і науки становить особливу цінність.

Саме з цих міркувань 29 червня 1994 р. вперше в постчорнобильський період Інститут народознавства НАН України в особі директора Степана Павлюка, з однієї сторони, і Мінчорнобіль України в особі міністра, нині вже покійного Георгія Готовчиця — з другої, уклали договір на виконання широкомасштабної теми “Комплексне історико-етнографічне дослідження та фіксація матеріальної і духовної культури радіоактивно забруднених зон Полісся”. Враховуючи загальний стан дослідження традиційної культури і побуту поліщуків, ступінь поширення негативних явищ, інші об’єктивні чинники, основним об’єктом експедиційного обстеження було обрано саме Київське Полісся, а для виконання теми сформовано три творчих колективи з умовними назвами: “Поліське”, “Переселенці”, “Зона” (керівник канд. іст. наук Ю. Шилов).

Найбільш відповідальнє і складнє завдання стояло перед членами творчого колективу (ТК) “Поліське” — виявити і максимально достовірно та повно зафіксувати найцінніші елементи і явища матеріальної та духовної культури автохтонів Поліського району. Складність виконання цього завдання зумовлювалася кількома об’єктивними і суб’єктивними факторами. По-перше, безпосереднє прилягання цього району до 30-кілометрової зони відчуження викликало в науковців труднощі психологічного плану, які необхідно було подолати в оптимально короткі

* Основою публікації послужили звіти науковців експедиційного загону “Поліське”.

строки. По-друге, підвищена радіоактивна забрудненість досліджуваної території ускладнювала опрацювання об'єктів матеріальної культури (житла, господарських будівель, знарядь праці, виробів народних промислів і ремесел, транспортних засобів та інших), яке вимагало постійного контакту з ними. По-третє, проведення науково-пошукової роботи у багатьох селах, які повністю або частково були відселені до початку проведення експедицій. По-четверте, побоювання членів творчого колективу за те, чи вдається в екстремальних умовах налагодити доброзичливий діловий контакт з місцевими жителями як інформаторами. Нарешті, значна чисельність експедиційного загону, що обмежувала його маневреність та оперативність у праці, а також ускладнювало побутове облаштування.

Сьогодні можна з упевненістю констатувати, що всі труднощі були успішно подолані, а члени ТК сповна підтвердили свою громадянську зрілість і високий професіоналізм.

Члени творчого колективу здійснили два виїзди для пошукової роботи в Поліському районі, кожний з яких тривав 18 днів: 11—28 серпня і 11—28 вересня 1994 р. В обох експедиціях побувало десять науковців: Михайло Глушко, Ярослав Тарас, Раїса Чугай, Роман Сілецький, Корнелій Кутельмах, Стефа Гвоздевич, Людмила Булгакова, Микола Гладкий, Роман Радович та Андрій Шкарбан. Решта членів експедиційного загону провели науково-пошукову роботу впродовж одного з етапів.

За 36 днів польової роботи було обстежено 46 сіл Поліського району, зокрема: Красятичі, Володарку, Залишани, Вересню, Городешину, Міхіївщину, Вовчків, Дубову, Максимовичі, Чапаєве, Стешину, Катинівку, Орджонікідзе, Черемошну, Військове, Шкневу, Млачівку, Радинку, Нівецьке, Омелянівку, Буду Вовчківську, Федорівку, Буду Радинську, Денисовичі, Стару Марківку, Нову Марківку, Стовпне, Зелену Поляну, Мар'янівку, Мартиновичі, Червону Зірку, Рагівку, Луговики, Новий Мир, Буду Варовичі, Вільчу, Діброву, Тараси, Котовське, Жовтневе, Грэзло, Рудню Грэзлянську, Поліське, Королівку, Дубову Вовчківську, Пухове. Значна частина з них (15) знаходиться в другій зоні радіоактивного забруднення, у зв'язку з чим вони були вже відселені або мали бути повністю відселені до жовтня 1994 р. Це, зокрема, Буда Варовичі, Вільча, Резля, Денисовичі, Діброва, Жовтневе, Королівка, Котовське, Мартиновичі, Нова Марківка, Новий Мир, Поліське, Пухове, Рудня Грэзлянська, Тараси. Зазначимо, що під час проведення польових експедиційних робіт у деяких з них проживало по кілька осіб: у Буді Варовичі — 1, в Денисівичах — 6, Короліві — 5, Новій Марківці — 5, Новому Мирі — 6, хоча до Чорнобильської аварії кожне з названих сіл було значним поселенням, де мешкало не менше 250 чоловік.

Крім того, для порівняння і зіставлення зібраного документального матеріалу, встановлення районів розповсюдження і меж поширення цітих комплексів чи окремих елементів матеріальної культури, ремесел і промислів, усної поетичної і музичної творчості, зразків народного мистецтва тощо, наукові етнографічно-фольклористичні дослідження були поширені також на територію сусіднього району — Іванківського, який знаходиться в третьій зоні радіоактивного забруднення і межує з відчуженими землями. Такі пошуки проведено в шести населених пунктах: Мусійках, Обуховичах, Болотні, Ораному, Коленцях та Іванкові. Фрагментарно матеріал зафіксовано в Красилівці, Макарівці та Потешівці того ж району. Паралельно уточнювався стан досліджуваного об'єкту чи явищ народної культури, ступінь побутування кожного його виду в сусідніх поселеннях, а при фіксації в інформаторів, що народились і вросли в інших областях, також з місця їх попереднього проживання. Все це позитивно вплинуло на кінцеві результати праці творчого колективу "Поліське".

Високу продуктивність і професіоналізм його членів промовисто підтверджують бодай такі загальні цифри. За 36 днів експедиційної

роботи виявлений науковцями польовий документальний матеріал зафіковано на шести відеокасетах і 93 аудіокасетах. Відзнято на фотоплівку більше тисячі об'єктів матеріальної культури, фрагментів загального вигляду населених пунктів і краєвидів, селянських садіб, місцевих жителів, умов проживання і побуту. Крім того, замальовано та описано від руки не менше елементів знарядь праці і житла, одягу і народних промислів тощо. Нарешті, для майбутнього музею, який презентував радіоактивно забруднені райони Київської області, зібрано понад 500 експонатів — хліборобські знаряддя праці і рибальські снасті, посуд для переробки і зберігання харчових продуктів, бондарні і гончарні вироби, ткацький, столярний і ковальський інструментарій, зразки народного одягу, вишивки, ткацтва та інші. Основу музейної збірки становлять предмети і речі з давніх і в минулому великих населених пунктів, які тепер спорожніли — Нового Миру, Мартинович та Діброви, куди організовувались для цієї мети спеціальні експедиційні виїзди. Найбільший внесок зробили для даної важливої справи Р. Омеляшко, М. Глушко, Л. Булгакова, С. Гвоздевич, Р. Чутай.

Щодо цінності і якості виявленого та зафікованого документального матеріалу, то він ще вагоміший. Так, під час експедицій достовірно встановлено, що в господарстві населення Поліського й Іванківського районів головне місце посідали землеробство і тваринництво, які суттєво доповнювали рибальство, бджільництво, збиральництво та мисливство. Щоправда, через примусову колективізацію в 30-х роках ХХ ст. та відлучення селян від основних засобів виробництва більшість компонентів традиційного хліборобства і тваринництва до нашого часу не збереглася. Серед знарядь праці в основному побутують звичайні лопати, сапки, вилта та інші, а також модифіковані плуги і борони. Втрачено народні способи обробки землі та догляду за врожаем, хліборобську обрядовість. Фрагменти останньої найчастіше фіксував К. Кутельмах, вивчаючи календарну обрядовість, осکільки в минулому вирощування хліба на Поліссі, як і в Україні в цілому, тісно перепліталися, з одного боку, з традиційним світоглядом, з другого — з обрядами та звичаями річного циклу.

Зникло багато елементів традиційного придомного тваринництва, що зумовлено усуненням робочої худоби в 30-х роках. Стадо домашніх тварин складалося з великої рогатої худоби, овець та свиней. Кіз тримали дуже рідко. Досліднюючи способи розведення худоби, догляд за нею, використання продуктів тваринництва та інші аспекти цього заняття, М. Гладкий все ж зібрав цінні дані про структуру і співвідношення домашнього стада наприкінці XIX—XX ст., організацію одноосібного і колективного випасу худоби, утримування її в зимовий період, переробку молока, обробку шкіри і рогу. Встановлено, що до 20-х років важливу роль в господарстві місцевих селян відігравали воли як товар і тяглови сила. Якщо коня запрягали переважно для виїзду або в “грабарку”, то орати і перевозити важкі вантажі намагалися насамперед волами. Не випадково у довіснній період і в колективних господарствах велику увагу приділяли саме волам. Дослідник зафіксував також цікаві відомості про народні способи розведення худоби і визначення часу отілу корів, наймання пастихів та розрахунок з ними за працю впродовж весняно-осіннього сезону (так звані “вигонщина”, “виборщина” і “дяковщина”), господарські споруди і заготівлю кормів, замовляння проти “зліх очей” і ветеринарні рецепти, гру пастихів на “рогу”, скотарську обрядовість на Святвечір, Благовіщення, Юрія, Зелені Свята тощо.

Вагомі відомості зафіковано про народні способи відлову риби і приготування з неї страв (М. Глушко). На досліджуваній території, як і в інших районах Полісся, використовували всі основні способи рибальства: “на посвіт”, глушіння, перекриття боліт і рукавів річок, зимовий підлідний тощо. Також описано та відзнято на фотоплівку значну кількість риболовних снастей — “неводів”, “кошів”, “волоків”, “топтух”,

“остей”, “скрипок”, “нерет” (“нарет”) та інші, які використовувалися для ловлі в юнів, плотви, щук, сомів, карасів тощо. Хоча після відселення більшості прирічкових поселень басейну Ужа вони також швидко зникають, а про побутування деяких з них у минулому засвідчують хіба що традиційні назви. Це, зокрема, “ніти” (“ворота”), “перемет”, “крига”, “гірі”, “жаки”. Загалом, рибальство займало у господарській діяльності поліщуків Кіївщини досить вагоме місце. Достатньо вказати, що без рибних страв (“холодного”, смаженої риби) не відбувалась жодна значна подія родинного життя — народини, весілля, похорони. Значну кількість риби заготовляли для споживання взимку — в’ялену і сушену. Натомість, за розповідями старожилів, у минулому її майже не засолювали. Жителі сіл Мартиновичів і Дібрів нерідко продавали рибу на місцевих ринках, а окрім з них торгували навіть у Києві.

Фактичного матеріалу про інші види допоміжних занять (збиральнictво, мисливство і бджільництво) зафіксовано дещо менше. Члени експедиції звертали увагу насамперед на способи збирання ягід і грибів, горіхів і “вересу” тощо, які були невід’ємною частиною повсякденного харчування тутешніх жителів. Мисливством займалися не тільки чоловіки, а спорадично й жінки.

З бджільництва увагу етнографів привернули борті (“довбанки”), які, на відміну від інших регіонів України, побувають тут до цього часу. Більше того, їх частіше доводилось бачити, ніж звичайні вулики, особливо у відселених населених пунктах, де вони залишалися ніими свілками давно забутого життя і процвітання.

Велика увага приділялась під час експедиції різноманітним промислам та ремеслам. Зокрема, зусиллями С. Гвоздевич, частково М. Глушка, зібрано величезний фактологічний матеріал про деревообробні промисли — бондарство, теслярство, столярство, колісництво, які інтенсивно розвивалися до 50-х років ХХ ст. в усіх населених пунктах краю. Масове розповсюдження мало плетіння з бересту, лози, соснового коріння і тонкої соснової дранки (“лапші”), рідше з очерету. Серед знахідок С. Гвоздевич найбагатшим і найцікавішим виявився асортимент дерев’яного посуду: великі (висотою до 2 м і діаметром 70—100 см) довбані “каловби” зі вставним дном (села Новий Мир, Городештина, Рагівка, Тараси, Федорівка, Мартиновичі) і бондарської роботи бочки (“бодні”, “сипанки”) для зберігання зерна, дерев’яні відра, “пікні діжки”, “маслобойки”, оригінальні “бодні” для зберігання одягу і сала, “ряжки”, “цебри” тощо. Зафіксовано також багатий бондарський, столярний і колісний інструментарій. Так, у с. Млачівці М. Глушко виявив цілий набір саморобних пристрій та інструментів (більше двох десятків) для виробництва коліс і транспортних засобів. На жаль, давно вийшли з ужитку стародавні пристрої — “колоди” для гнутия традиційним способом ободів, полозів і дуг. Відсутні також давні токарні станки і “парні”.

Не менш вагомі результати одержала Р. Чугай, частково також Л. Булгакова, при дослідженні вишивки, ткацтва і килимарства. Ними встановлено основні центри названих промислів і ремесел, імена провідних майстринь ХХ ст., типові техніки виготовлення та прийоми традиційного декорування виробів, межі її розповсюдження, локальні особливості тощо. Так, науковці відзначають, що поліські ткачі досконало володіли усіма основними техніками: чиноватим, килимово-закладним, перебірним, петельчастим, ажурним тканням під одну і дві дошки та іншими. Це ж лягло в основу місцевих назв тканіх виробів: “в решето”, “на дві і чотири ніти”, “на цуцики”, “перекладаннями” тощо. Назви тканіх виробів залежали також від змісту рослинного і геометричного орнаменту, домінуючих мотивів. За функціональним призначенням ткані вироби поділялися на рядна, килими, постільки, настольники, рушники, пілки, намітки, хустини, плахти.

Не менш багатими були вишивання, гончарство, плетіння. Так, у с. Млачівці як важливому центрі гончарства Р. Чугай досліджено види

керамічного виробництва, з'ясовано авторство гладушок, мисок, горщиків тощо.

Частково опрацьовано ковальське ремесло, яке вивчала С. Боньковська. Виявлено вплив умільців іноетнічного походження (німецьких і чеських колоністів, що проживали тут переважно з XIX ст.) на модернізацію окремих технологічних операцій ковальської справи та утвердження в ХХ ст. нових металевих елементів у виробничій сфері і домашньому побуті.

З серйозними труднощами зіткнувся М. Глущко при дослідженні традиційного транспорту, насамперед сухопутного. Більшість типових для Полісся моделей колісних і положних засобів пересування, як і традиційний однокінний запряг у хомут та дугу, вийшли вже з ужитку. Достатньо вказати, що за весь експедиційний час виявлено тільки один запряг коня в голоблі з дугою — у с. Макарівці. Конструктивні особливості та регіональну специфіку сухопутних засобів пересування можна реконструювати лише на основі окремих елементів і багатої народної транспортної термінології. Встановлено, що в минулому тут велике транспортне значення мали однокінна "грабарка", звичайний "віз" і "мажа". Якщо ходова частина цих транспортних засобів мала однакову конструкцію, то форми кузовів затежали од виду вантажу. "Грабаркою" найчастіше перевозили землю і пісок, особливо для будівництва заливниць і доріг. Не випадково десятки, сотні, якщо не тисячі селян краю в кінці XIX — на початку ХХ ст. займалися так званим "грабаруванням", у зв'язку з чим виїздили в Білорусь, Росію і навіть Австро-Угорщину. За кузов воза правили звичайні драбини, а за "межі" — ящик з драбинним каркасом. Першим транспортували сіно, збіожня з поля, другим — зерно, картоплю та інші силучі матеріали. Для виїзду слугував виготовлений з тоненьких соснових дощечок ("латші") детікатний ящик.

Конструктивна особливість поліського колісного транспорту полягала в тому, що поздовжня з'єднуюча лисиця ("тройня") кріпилася у поворотну подушку передка завжди нерухомо. "Шворінь" на передку утримував так званий "подгейстер". На початку ХХ ст. "подгейстер" частіше кріпили у поворотну подушку передка замість тройні, тоді як останню замінила окрема коротка вилка.

Саний транспорт також відрізнявся різновидністю. Найбільшого поширення набули господарські сани, які складалися з природних положів, трьох-чотирьох пар вертикальних стояків ("копитів") і трьох-чотирьох поперечин ("нарвін", "суголовашок", "оплєнів", "бабок"). Зверху на них накладали паралельні положам поздовжні планки ("наморожні"). У ХХ ст. набули поширення вантажні сани — "подсанки", ходова частина яких складається з двох коротких саней. Для виїзду використовувалися так звані "общитие сані" ("обшивані сані"). Взагалі тут до цього часу збереглося багато застарілих народних назв складових як санного, так і колісного транспорту, що дозволяє уточнювати еволюцію і генетичне походження засобів пересування в цілому.

Тяговою силою, як уже відзначалося вище, служили воли і коні. Під час експедиції виявлено і зафіксовано всі основні моделі парного шийного і одинарного шийного ярма, яке використовувалося для запрягу одного вола, так званого "бовкуна".

Справжньою несподіванкою для нас стало побутування до цього часу на території Київського Полісся всіх основних типів річкового транспорту: сушільних "човнів", сушільних довбаніх "човнів" з розвернутими бортами, "лодок" із соснової "шальовки". Крім них у минулому місцеві жителі постуровувалися також поромами ("паромами") і займалися сплавом лісу. Серед них першочергової уваги заслуговують давні за походженням і технологією виробництва "човни". Перший тип традиційного транспорту відомий населенню всього регіону. В окремих населених пунктах (Діброва, Мартиновичі Поліського району) довбані

“човни” використовуються й нині. В інших селах басейну р. Ужа (Фабриківка, Стеблі, Тараси, Грезтя, Руда Грезлянська, Федорівка) ними користувались ще в 50—60-х роках, після чого їх витіснили “лодки” з дошок. У прирічкових поселеннях басейну р. Тетерева такі човни побутували до початку ХХ ст. За повідомленнями репрезентантів, тут транспортним засобом частіше слугував довбаній “човен” з розвернутими бортами, окрім зразки якого збереглися і досі (села Оране і Богдані Іванківського району).

Зафіксовано технологічний цикл виготовлення човнів, які охоплювали п’ять послідовних операцій: 1) пілбір і заготівлю матеріалу; 2) попередню обробку матеріалу; 3) довбання човна; 4) розпарювання колоди і розвертання бортів; 5) закріплення бортів. Для виготовлення човна майстер користувався звичайними інструментами: грубшу чорнову роботу виконував “сокирою”, серцевину колоди виловбував за допомогою так званого “копила” (з прямим та із загнутим всередину жолобоподібним вістрям), днище і борти шліфував бандарською “склубкою” (“шкітубкою”). Дві останні технологічні операції застосовувались при виготовленні довбаніх човнів з розвернутими бортами.

Достіжженням встановлено, що втратили своє значення “плити”, хоча до початку 40-х років ХХ ст. основна частина поліського будівельного лісу і пиломатеріалів доставлялась у пункти призначення в плотах. Способи збивання “плита” базувалися на давніх народних традиціях, а його розміри залежали від досвіду сплавника (“плитовника”) та характеру русла ріки.

Особливо цінні зразки народної архітектури (житла і будівель господарського призначення — “хітів”, “стебок”, “маказинів” та інших) дослідив Р. Радович. Окрім з них (села Новий Мир, Максимовичі, Зелена Поляна, Діброва, Радинка, Рагівка Поліського, Обуховичі, Мусійки, Оране, Коліні Іванківського районів) належать до середини — другої половини ХХ ст. Дослідником встановлено, що основними будівельними породами були дуб, сосна, осика, вільха (“ільха”, “ольха”). Рідше для шеї мети вживали тополю, липу. Існували різноманітні методи визначення придатності деревини для будівництва, її заготівлі. З дуба робили “підвалини” (“підвали”, “пудвалини”), два-три нижні вінці зрубу.

Зруби жителі і господарських будівель складали з “кругляків”, півколод (“плах”, “плашок”, “обаполків”), рідше з “брusів”. Зафіксовано весь технологічний цикл зведення поліських споруд, горизонтальне планування, інші аспекти традиційного будівництва. Важливо, що дослідник підготував 70 зведених рисунків, обміряних під час експедиції споруд, окремих фрагментів і деталей народного житла. Притому окрім з них до цього часу не фіксувалися навіть найбільшими знавцями поліського житла, наприклад С. Таранушенком.

Це ж саме стосується багатої будівельної термінології, обрядовості і звичаїв, системи опалення поліського житла, що були в полі зору Р. Сілецького, а також частково Р. Радовича і Я. Тараса. Так, дані польських досліджень дозволяють реконструювати структуру будівельної обрядовості поліщуків Поліського і частково Іванківського районів. Зафіксований польовий матеріал поділяється на декілька умовних груп: 1) звичаї, прикмети та повір’я, що пов’язані із вибором будівельного матеріалу; 2) звичаї, прикмети та ворожіння, пов’язані з вибором місця для будівництва; 3) прикмети та повір’я стосовно визначення часу початку будівництва; 4) звичаї та обряди під час заснування житла (“закладчина”, “обкладчина”); 5) звичаї, повір’я та обряди, які стосуються зведення основних компонентів житла (“окнове”, “трамове”, “крокове”, “лімове” тощо); 6) прикмети та повір’я під час переробки існуючої будівлі; 7) вселення у нове житло (“уходини”, “входини”). Тільки перелік цих груп засвідчує, наскільки багатою була поліська будівельна обрядовість у минулому.

Заодно виявлений Р. Сілецьким та іншими дослідниками польовий матеріал засвічує втрату багатьох її компонентів. Зокрема, до рідкісних належать: ворожіння, пов'язане із обранням місця для хати (на дубових "штандарах" залишали на ніч хліб і сіль), зафіковане у с. Нівецькому, встановлення посеред заснованих підвальних "деревця" — вишневої гілки (с. Городештина), закликання на "входчинах" у нове житло домовика (с. Радинка), покладення будівельної жертви (жмутка шерсті) під праву "ушту" хтіва — с. Городештина тощо.

Не менш важливе значення мають польові етнографічні матеріали, що стосуються системи опалення поліського житла. Цей аспект народознавства перебував у полі зору Р. Сілецького. Дослідником встановлено, що на території Поліського та Іванківського районів опалення житла здійснювалося найчастіше за допомогою лише однієї печі, яка традиційно розташовувалася у кутку між сінешньою і напільною стінами. Усія печі виходило до довшої фасадної стіни кімнати. В цьому класичному варіанті опалення піч виконувала всі можливі функції: обігрівала житло, служила для приготування їжі, відпочинку, сну тощо. У перші десятиріччя ХХ ст. внаслідок розвитку горизонтального планування житла, зокрема поширення чотирикамерної хати, в якій дві житлові кімнати розташовувались анфітадою, набув поширення окремий опалювальний пристрій — "груба".

Розглядаючи систему опалення традиційного житла поліщуків Київщини в цілому, дослідник не міг не звернути увагу на одну її суттєву особливість. На відміну від інших регіонів України, тут сезонно опалювалася також "стебка", яка звичайно входила в комплекс житла і займала частину сіней. Використовувалася вона для зберігання в зимовий період овочів, зокрема картоплі.

Широкий спектр архітектурно-стильового оформлення житла і садиби поліщуків Київщини, внутрішнього інтер'єра хати виявив Я. Тарас. Це, зокрема, спорудження і форма воріт і тину, прикрашення огорожі, дверей і вікон, оформлення віконних прорізів, зразки хатніх меблів — стільців, лавок, поліль що тощо. Натомість майже безрезультатними стали пошуки об'єктів монументальної архітектури, абсолютна більшість яких (за винятком тільки поодиноких споруд — у с. Вовчкові Поліського, Мусійках і Коленцях Іванківського районів) було знищено в 30-х роках. Текстовий матеріал доповнюють виготовлені Я. Тарасом 60 зведених рисунків різних об'єктів екстер'єра та інтер'єра поліського житла, планів ушільтих будівель сакрального призначення.

Значних результатів досягла Л. Булгакова, досліджуючи традиційний одяг. Завдяки розповідям старожилів, а в окремих випадках безпосереднім спостереженням предметів і старих фотографій вдалося відтворити загальний вигляд найважливіших компонентів святкового і буденного типів костюма кінця ХІХ — початку ХХ ст. Обстежений район характеризується в минулому різноманітністю жіночого одягу. Це значною мірою було пов'язано із складною історією заселення та етнокультурними контактами в ХІХ — на початку ХХ ст. Зокрема, тут проживало чимало вихідців з Житомирської і південних районів Київської областей, переселенці з Німеччини, Чехії, Білорусі і навіть Росії.

В обстеженіх селях Л. Булгакова виявила два основні типи жіночої сорочки. Перший становила сорочка з прямими уставками, пришитими по пітканню, коміром-стійкою, пазушним розрізом, прикритим вузькою манишкою. Рукави сорочки на зап'ясті зібрани під манжет або мали випущену оборку. Сорочки цього типу були переважно дволітньі. Уставки, комір, рукави, манжети, манишка оздоблювалися вишивкою — хрестиками червоними і чорними нитками. В народі такі сорочки називали "чехтик". Сьогодні вони майже не збереглися. Лише в кількох жінок із сіл Луговиків, Максимовичів, Мартиновичів, Зеленої Поляни, Мусійок, Дібрів вдалося побачити їх наочно.

Побутуючою нині залишилася вишита сорочка другого типу — “з гесткою”. Ця сорочка з кокеткою і коміром-стійкою або неглибоким чотирикутним вирізом, з пазушним розрізом та манишкою або без нього; рукави внизу призібрани під манжет чи облямівку з випущеною оборкою. Використовувалася вона як святкова одяга немолодих жінок або як обрядова лівчата (на весіллі).

Наприкінці XIX — початку ХХ ст. поясним вбранням були дві домоткані запаски (передня і задня) у поперечні смужки або домоткані спідниця (“літник”), виткана з лляної або вовняної тонкої пряжі. Спідниці мали переважно смугасту або картату композицію малюнка. На початку ХХ ст. з розповсюдженням фабричної тканини найmodнішим святковим одягом стала спідниця з тонкої вовняної тканини зеленого, рожевого і вишневого кольорів.

Невід’ємною частиною жіночого костюма був фартушок. На початку ХХ ст. святкові фартухи шили з тонкого фабричного полотна, оздоблювали хрестиком або гладдю.

Головним убором жінки служила хустка. В будні її носили з домотканої лляної тканини або ситцеву. В дорогу одягали великі домоткані хустки з вовни (“напиночки”). Для свята використовували покупні хустки з тонкої вовняної тканини у квіти (“тернові хустки”). Старші жінки одягали під хустку так званий “каптур” — шапочку з тонкої фабричної тканини, під яку збирала волосся.

Давньою верхньою одяжиною була свита (“світа”) з доморобного сукна білого, сірого чи брунатного кольору. Шили її до таїш, а ззаду робили кілька складок. Взимку одягали кожухи з овечого хутра білого кольору. Ззаду їх притялювали, прошивали зборки. Пізніше (з початку ХХ ст.) почали шити прямі довгі кожухи жовтого кольору (“ту тути”).

Дослідницею також встановлено, що до 40-х років побутувала вишита чоловіча сорочка, яку використовували на свята та в родильній обрядовості. Шили її за традиційним кроєм: з коміром-стійкою, з прямими, внизу зібраними під манжет рукавами. Чоловіки одягали сорочку двома способами: поверх штанів, підперезуючи ремінцем або “очкуром”, чи заправляючи в штани. У повоєнний період вона повністю вийшла з ужитку. Те ж саме стосується верхнього плечового сукняного одягу — “бурки”, яку одягали в дорогу. Вона мала переважно плащеподібний вигляд.

У наш час з описаного комплексу вбрання побутує лише вишитий жіночий фартух. Як релікти збереглися жіночі вишиті сорочки. Інші компоненти народного костюма, на жаль, зустрічаються дуже рідко. Так, наприклад, “світу” зафіковано тільки у с. Максимовичах. І все ж основні комплекси традиційного вбрання поліщуків, що побутували наприкінці XIX — першій половині ХХ ст., дослідницею встановлено. Важливо, що текстову частину і таблиці супроводжують 99 рисунків основних складових та елементів поліського костюма, підготовлених Л. Булгаковою на основі виявленого документального матеріалу. Його суттєво доповнюють етнографічні дані з народного одягу, зібрани Р. Чугай під час пошуків давніх зразків народної вишивки і ткацтва.

Широке коло проблем цікавило В. Борисенко — приготування святкової і щоденної їжі, система народного харчування в минулому і в постчорнобильський період, календарна і сімейно-побутова (родильна і весільна) обрядовість. На жаль, народна система харчування в наш час уже зруйнована. Причиною тому стали примусова колективізація і розкуркулення в 30-х роках, голодокости 20—40-х років, війна. З цього приводу тут побутує таке прислів’я: “Що поймав, те й ум’яв”. Збереглися тільки окремі елементи обрядової їжі (кутя, сита паска, борщ, каша). Подекуди люди вже не готують обрядові страви на Святачі, а їдять те, що є. В щоденному побуті місцеві поліщушки обходяться їжею з продуктів, які вирощують самі. Це переважно картопля і картопляні супи. Мало вживають вони жирів, молочних продуктів, зовсім рідко

рибу і м'ясо. Овочі в дуже обмеженому асортименті. Збирають і споживають ягоди (чернило, готубину, брусничу, малину) і гриби. На жаль, як встановлено під час експедицій, вирощені та зібрани продукти харчування не проходять у більшості випадків жодного радіоактивного контролю. Виявлено також, що на досліджуваній території повністю зникли поширені в минулому олійниці, на яких били лляну олію. Причиною тому стало скорочення до мінімуму посівів льону, а в Поліському районі повне припинення його вирощування.

Негативний вплив зазначених вище та інших явищ минулого, зокрема знищення храмів і відлучення від релігії, на структуру сучасної сім'ї, внутрісімейні відносини, дотримання селянами норм традиційної моралі, сімейних і календарних звичаїв та обрядів тощо, вивчала О. Сапеляк. Як не прикро, але мусимо констатувати, що втрата духовних цінностей тисячолітньої давності та руйнування в ХХ ст. первісного сімейного укладу сприяли поширенню неповної сім'ї, частих розлучень, пияцтва та інших негативних тенденцій, що в 20—30-х роках важко було собі уявити.

Втрата сімейних традицій простежується у ставленні сучасників Київського Полісся до родильної обрядовості, яка в минулому відзначалася особливим багатством. Це засвідчують зафіковані С. Гвоздевич та В. Борисенко дії "баби" з "місцем", охоронні обряди для захисту немовляти в "руський тиждень", магічні дії народних лікарів-шептух та інші. Порушена також структура традиційного весільного обряду. Лише поодинокі інформатори пам'ятують своє весіття. Певною мірою збереглися весільні пісні, окремі обрядові дії: вигікання обрядового хліба, посад молодих, рядження.

І все ж морально здеградоване село частково почало оживати. Це явище мешканці Поліського району пов'язують з останніми політичними змінами (створенням самостійної України), відновленням дії церкви, а також із Чорнобильською катастрофою 1986 р. В села починає поверматися сімейна і календарна обрядовість, поновлюється обряд церковного хрещення новонароджених, скріплення шлюбу в церкві. Поховання відбувається також лише з участю священиків, незалежно від соціальної і партійної принадлежності. Дещо знизився рівень розлучень. Зросло зацікавлення християнською літературою, особливо в сім'ях інтелігенції і службовців.

Значних зусиль доклав К. Кутельмах при дослідженні календарно-побутової обрядовості. Незважаючи на те що тоталітарна державна машина понад 70 років намагалася усіма доступними способами знищити народну пам'ять, традиційну духовну культуру поліщуків, цього, на шастя, не вдалося їй зробити повністю. Основна частина традиційних календарних звичаїв та обрядів у більшій чи меншій мірі ще збереглася. З-поміж неї найкраще пам'ятують старожили ті обрядові дійства, які мають безпосереднє відношення до культу предків. Це, зокрема, "проводи", "гробки", проводи русалок або "розигри" ("розирги"). поминальні дні — так звані "весняні, літні й осінні деді".

Дослідником виявлено також надзвичайно цікаві в цьому плані обжинкові обряди. Якщо в науковій літературі часто згадується про "спасову бороду" як жниварський звичай (Д. Зеленін, Ю. Крутъ, С. Бистронь та ін.), то на території згаданих районів він побутував під іншою назвою, невідомою досі етнографам. У переважній більшості обстежених сіл його називали "дедом". Цей термін дає підстави для нового тлумачення не лише жниварських обрядів наших пращурів, а й календарної обрядовості в цілому. Адже встановлено, що для "деда", якого залишали в полі, спеціально робили солом'яну хатку. Крім того, в кожному випадку біля нього клали окраєм хліба, сіль, воду — своєрідну жертву.

На жаль, майже зовсім невідома місцевим жителям народна традиція виготовлення снопа — "дідуха" ("діда"). Забулися інші цікаві

звичаї і обряди, приурочені календарю річного циклу, які фіксували наприкінці XIX — початку XX ст. вітчизняні етнологи.

Значних успіхів досяг при дослідженнях народної медицини А. Шкарбан. Відзначимо, що одних тільки замовлянь дослідник записав більше 180 варіантів. Характерно, що і в наш час нерідко зустрічається в кожному селі кілька шептух: Залишани, Радинка, Федорівка, Марківка, Зелена Поляна, Грэзля, Обуховичі. Вони й досі користуються своїми знаннями як одним з основних способів народного лікування, відмовляючи різні народні хвороби — ляк, “крикси-плакси”, “подуманнє”, “вітер”, болячки, звих-удар, від укусу гадюки, пристріту. Шептухи часто лікували недуги іншими способами. Зокрема, кілька з них є костоправами, зільницями, повитухами. Під час експедиції А. Шкарбан зафіксував багато народних назв недуг, притому деякі з них дуже цікаві і важливі для науки (“заватки”, “дъогтерік”, “теменник” — хвороби горла; “водобоязьна болезнь” — сказ; “поднімок” — золотник), і лікуючих рослин: “бородач” — живокіст, “вередняк” — перстач гусечий, “заморняк” — розхідник, “довгий Іван” — петрові батоги, “голодняк” — гришки, “панни” — лепеха болотна. В с. Ораньому Іванківського району записано унікальні спогади про лікування сказу та почергнуто інформацію про інструментарій народного лікаря, а також цікавий рецепт подолання гангрени руки.

Заодно необхідно відзначити, що нині чітко простежується неухильне зменшення можливостей знахаря порівняно з попередніми поколіннями умільців і знавців. Пов’язане це насамперед із переслідуваннями їх властями в минулому, що привело до падіння престижу заняття, різким скороченням дітей у сім’ї та повної відсутності допомоги з боку держави. І все ж виявлений та зафіксований дослідником цілий комплекс народних способів подолання недуг, приготування оригінальних рецептів тощо є значним внеском і підґрунтам для подальшої науково-пошукової роботи, розширення нових знань про можливості поліщуків у царині народного лікування, використанням їх багатої досвіду на практиці. Необхідно також завважити, що десятки зразків магічних молитв і замовлянь записали й інші члени творчого колективу.

Серед різноманітних видів народних знань увагу дослідників найбільше привертали системи мір, метеорологія, світоглядні основи поліщуків. В кожній з них виявлено цінний польовий матеріал, який суттєво розширює відомості як про життя і побут поліщуків у минулому, так і про базову основу й походження традиційних знань.

Поліський фольклор (пісенний і прозовий) вивчали Я. Гарасим і В. Галайчук. Кожен з них записав десятки пісень різних жанрів — русальних, петрівчаних, весельних, ліро-епічних, соціально-побутових та інших, а також демологічні легенди і перекази, бувальшини і казки, прислів’я і приказки тощо. Серед виявленого різnobарв’я усної народної творчості на увагу заслуговують насамперед рілкісні колядки “Ой там у селі церкву робили”, “День добрий, пане хазяйну, хвалю тебе”; шедрівка “Ой у полі лужок плужить”; веснянки “Ой вже весна, ой вже весна”, “Пуд постом — риба з хвостом”; русальні “А в нашої русалочки”, “Ідуть, русалочки, в зелений бір”; козацькі “Із-за гор, вилета сокол”, “Смутен вечер, смутен ранок”, “Ой на горі огонь горить”, “Ой на горі, на горі гуляв козак доволі”; рекрутські “Йа в полі береза, йа в полі кудрава”, “А в неділю рано ще сонце не сходить” та багато інших. Найбагатшими за жанрами виявились весельні пісні, пісні про кохання і родинне життя, менше побутоють петрівчані, обжинкові, чумацькі пісні. Дослідникам вдалося записати також ряд сирітських, жартівливих, сороміцьких зразків пісенної творчості.

З прозового фольклору найбільших злобутків досяг В. Галайчук. Велику наукову і пізнавальну цінність мають казки про однооку бабу, лякаху (чорта), лісовика, тварин; бувальшини про нечисту силу, чарівну допо-

могу, русалок; перекази про знахарку, зміїв, походження населених пунктів та інші.

В багатьох зразках усної народної творчості поліщуків Київщини простежується стародавня народна символіка, що має важливе значення для аналізу першооснов їх походження, духовних джерел традиційної творчості.

Майже 200 зразків пісенного і музичного фольклору зафіксував Є. Єфремов зі своїми асистентами — Д. Лабінською, Т. Сопіткою та О. Тищенко. Музикологів цікавили насамперед мелодичні особливості пісенно-поетичних творів (колядок, шедрівок, веснянок, русальних, петрівчаних, жниварських, лісових та ін.), термін, стиль і склад їх виконання. Записано також награвання на музичних інструментах (скрипці, рогу, гармоні), танцювальну музику ("зайоньку", "карапет", "ойру", "ножиш", "ленцей" тощо). Група активно фіксувала інформацію хореографічного, етнографічного, історичного, культурологічного і соціологічного плану, тобто вивчала традиційне музичне мистецтво в комплексі. До речі, відповідні питання постійно були в полі зору всіх без винятку науковців експедиційного загону. Це дозволило зібрати цікавий матеріал історичного та соціально-економічного плану — про події воєнних літ (1914—1920 і 1941—1945 років), голод 1921, 1933 і 1947 років, розкуркулювання місцевих селян і становлення колективного господарства, трагічні події 1986 року та постчорнобильського часу.

Достовірність зібраного етнографічного, фольклорного, музичного і мистецтвознавчого польового матеріалу підтверджують відеозаписи М. Семинога, а також 2 тис. фотознімків, які паспортизували і систематизували їх автори — М. Глушко, Я. Тарас, Р. Радович, Р. Сілецький, С. Гвоздевич, М. Гладкий, С. Боньковська, М. Семиног. Вага останніх зростає ще й тому, що у відселених селах фіксацію виявлених зразків народної культури, насамперед матеріальної, через зрозумілі причини можна було здійснити лише шляхом відеозйомок та фотографування. Тобто джерельна база з традиційної культури і побуту поліщуків Київщини поповнилася новими унікальними даними, значення яких для вітчизняної науки важко переоцінити. Більше того, завдяки виконаній роботі Київське Полісся є в наш час чи не єдиним регіоном України, який обстежено суцільно, а зібраний польовий матеріал найбільш повно і всебічно охоплює всі сторони господарсько-виробничого і культурного життя місцевого населення.

Михайло ГЛУШКО

Львів

*Взірці перлин української поезії ХХ століття, приурочені до Великдня — свята Пасхи **

ХРИСТОС ВОСКРЕС, УКРАЇНО!

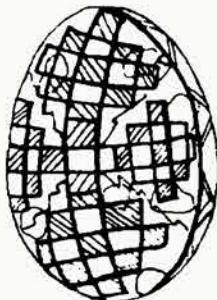
Христос воскрес, блакитна Україно,
Знедолений, чарівний краю мій,
Прадавнє мое племя рідне
І Києве, золотоверхий і святий!..

І вам, натрудженим селянам,
Робітникам, ученим, школярам,
Тобі, невтомна українська мамо, —
Христос воскрес! — вам сестрам і братам,

Степам, ланам, дібровам України,
Святим могилам, що кличуть до небес.
Я вірю, краю, ти встанеш із руїни!
Христос воскрес! Христос воскрес!

Наталя Турчманович

* Див. також с. 53, 58, 84, 119, 127.



**НАРОДОЗНАВЧІ
ПРАЦІ ВЧЕНИХ
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

**ТИСЯЧОЛІТНІ ЕТНОІСТОРИЧНІ ТРАДИЦІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ**

Одна з багатьох дефініцій Нашії визначає Націю як історичний витвір, що складається не тільки з живого покоління людей, зв'язаних між собою об'єктивними національними прикметами та волею належати до нашії, а й усіх поколінь, як тих, що жили в історичному минулому, так і тих, що народяться й житимуть у майбутньому, на зміну своїх батьків, лілів, праділів. Ця дефініція показує, яке важливе історичне, національне й правне значення для нації має повнота її національної структури, в першу чергу, її минулого покоління, що витворили історію народу, його культуру, мову, державні традиції, всі ті прикмети, які об'єднують людей в націю та на основі яких живе покоління нашії, виявляє волю належати до своєї нації, жити власним, самостійним, національним і державним життям.

Український народ, що силою несприятливих обставин не мав спроможності скріпити й поглибити відновлену 22 січня 1918 року свою самостійну державу — Українську Народну Республіку, все ще знаходиться в стані боротьби за своє не тільки державне, а й національне існування. Тож мусить він повсякчас пам'ятати про своє славне історичне минуле, з нього повчатись і сил набирати.

Український народ належить до націй, що мають давню тисячолітню історію. Історичні традиції української державності беруть свій початок в прадавній старовині, принаймні з VI в. по Христі. Науково-критичні досліди над давніми нашими літописами доводять, що перший наш літописець мусив переводити достіл над питанням: "Откуда есть пошта Русская Земля, кто в Киеве нача первой володіти?", бо це питання було вже для нього дуже дивним. Розв'язав він його на підставі давніх народних переказів — "преданий", — що як перша історична традиція передавалась в народі від покоління до покоління. Ця історична традиція зберегла в народній пам'яті спомини про власну "Руську" державу, про власних князів з рілної династії. То вже пізніше, за панування Ярослава, Володимирового сина, наш первісний літопис було перероблено в Новгороді для того, щоб висунути тогочасні династичні інтереси та примат Новгорода з варязькими князями. В кінці IX в. остаточно сформувалась велика Руська Київська держава з політичним і культурним центром у Києві, що об'єднала кілька сусідніх слов'янських земель в один спільній державний, етнічний, культурний, економічний організм із спільним почуттям національної єдності, спільною мовою й культурою. Вже за тих часів предки українського народу ясно почували свою національну відрізність від інших слов'янських земель і народів, іменували себе "русирами" або "русинами", ім'я, що залишилось і по цей день на деяких українських землях, а свою державу "Руською Землею". Вже тоді виникли всі прикмети модерного поняття нації, вже

про ті часи можна говорити як про добу народження української нації, що мала свою культуру, мову та інші об'єктивні прикмети та свою національну, суверенну державу. Національне почуття своєї відрубності від інших східнослов'янських племен і земель, почуття патріотизму та історична державна традиція вже за тих давніх часів були могутні й активні. Доказів тому можна знайти безліч в тогочасних пам'ятках історичних та літературних. В передмові до одного літопису з 1090 року читаємо: "Вас молю, стало Христове, з любовию: прихиліть вуха ваші й розважте, які то були старинні князі й мужі їх, які боронили Руську Землю й інші краї підбивали! Ті князі не збрали багаштва... А дружина їх билася і казала: "Братіє, потягнім за своїм князем та за Руську Землю" ... І розмежили Руську Землю!" (М. Грушевський. Історія української літератури. Т. II, с. 28). Давні літописці вихвалають князів і дружину їх і всіх тих, хто "страждав за Руську Землю", бився з невірними, обороняв Русь, служив Русі. Як вмирав такий князь-патріот, то "плакала се по нем уся Руська Земля". Або той великий патріот Данило, ігумен руський, що подорожував до Єрусалима на початку XII в., молився там за Руську землю та так просив Єрусалимського короля: "Господине княже, молю тебе ради Бога і князів руських. Хотів би я свою лампаду над гробом Господнім поставити за всіх князів наших і за всю Руську землю і всіх християн Руської землі".

Наводжу тут тільки оці класичні приклади, бо їх дуже багато, їх повно в давніх літописах та в інших історичних і літературних пам'ятках XI—XIII вв.

Ці перші століття української державності, доба великої Київської держави Володимира та сина його Ярослава, а пізніше доба Галицько-Волинської держави, що була спадкоємицею Київської, поклали тверді підвалини національного й культурного розвитку української нації, давши їй духовну й матеріальну культуру, мову, право, релігію, мистецтво, перетворивши в горнилі національно-державного життя окремі племена в єдину націю, зливши й з'явивши їх в одно національне тіло. Національні й культурні здобутки цієї доби так міцно, назавжди були засвоєні українським народом, так глибоко увійшли в духовне й побутове життя, заповнили його психіку, що їх не в стані були зламати й винищити наступні лихоліття й недолії українського народу. І коли й тепер ще, після найтяжчих страждань, що пережив і переживає наш народ, дослідників, як своїх, так і чужих, ливують висока культурність і витривалість нашого народу та його видатні духовні якості, то цим наш народ завдачує переважно давній добі нашої державності, що встигла на світанку нашої історії вщепити народові основи національної культури, яких ніщо не в силі подолати.

Напад на українську державу азійських орд, татарське лихоліття підпорвати економічне, а згодом і державне життя України. В XIV в. українські землі одна за одною добровільно приєднуються до Литовської держави, крім Галичини, яку захоплює Польща. Не дивлячись на втрату своєї державності, український народ займає в Литовській державі домінуюче становище, дякуючи своїй високій духовій і матеріальній культурі: він дав цій державі мову, право, культуру, перетворивши її з Литовської в Литовсько-Руську державу, яку її сучасники та й наші історики вважали за спадкоємницю Київської держави і яка при сприятливих політичних обставинах, певне, перетворилася б в чисту українську державу. Всесвітня історія знає небагато подібних прикладів, коли народ, що втратив свою державність, культурно підпорядковує собі державу чужого народу. Це яскравий доказ, на якому високому культурному рівні тоді був український народ. Але політичні обставини не сприяли нормальному розвитку Литовсько-Руської держави: династична унія з Польщею дала перевагу польським впливам, які через півтори сотні літ остаточно взяли перевагу над впливами українськими. Мало того, розпочалась боротьба з Польщею за національне й культурне існування українського народу на своїх історичних землях.

Під час цієї завзятої боротьби велику приступу українському народові виказала історична традиція української державності. Для оборони своїх прав, своєї нації, своєї релігії покликатись на історію України-Русі, підносити історичну традицію Київської держави, державну незалежність в минулому. Юрко Рогатинець, Зизаній, Потій, Смотрицький, Копистинський та багато інших письменників і полемістів того часу аргументували права українського народу його історичною традицією. “Всі, — пише Грушевський, — хто дорожив чимсь в своїй соціальній чи економічній позиції, старались підносити й скріпляти авторитет, святість, богоствановленість тих традицій права, релігії які дала Київсько-Галицька державність. Особливо тому, що доводилось того всього боронити перед чужою владою та її законами” (Історія укр. літер., т. IV, с. 12). “Стара державність віяла, як протекційний дух над цілим життям. Тисячними голосами сучасне відкликалось до старих імен і подій, будило й витягало їх із забуття в нових змінених, поетизованих, ідеалізованих формах, щоб поставити на сторожі своїх інтересів. Аргументували... посилкою на державну традицію, на походження, причетність свого роду до вікопомних героїв та героїчних діл, війн за Руську землю, на зв’язок з князями й боярами. Чисто так, як пізніше пунктом чести й права, була посилка на зв’язок з козаччиною, з Січю Запорозькою” (с. 13).

А коли в українського родовитого панства давня звичка до влади й привileйованого становища в державі перемогла зв’язок з своєю нацією та примусила перейти на бік чужої нації або вийти з боротьби, тоді їх місце зайняли дрібніші шляхетські верстви, духовенство, міщенство, братства, нарешті козацтво, що відродило в XVI в. ідеали давнього руського лицарства доби Київської; культ честі, лицарського слова, мужності в бою, служби Руській землі, гуманності, пошани до релігії й церкви, милосердя до вбогих. Козацтво, про яке в “Протесташі” 1621 р. митрополита Борецького та “всього духовенства й свіцького шляхецького й міського станів народу Руського, правоставного” написано так: “Що до козаків, то про цих лицарів знаємо, що вони роду нашого, брати наші й православні християни. Це бо те плем’я славного роду Руського з насіння Яфетового, що Грецьке царство на морі й суходолі воювало. Це з того покоління військо, що за Олега, монарха руського, в своїх моноксілях плавало по морю й по землі, приправивши до човнів колеса. Це ж вони за Володимира, святого монарха руського, воювали Грецію, Македонію, Іллірику. Це ж їх предки разом з Володимиром хрестилися, віру християнську від Константино-польської церкви приймали. Вважайте на їх релігійність: коли на море виходять, наперед всього моляться, засвідчуваючи, що за віру Христову йдуть невірних бити, невольників визволити. Здобич свою на церкви, монастирі, шпиталі, духовенство дають, за прошення своє невільників звільнюють, церкви нові й монастирі будують, мурують, багатять... Християнству, цілий світ про це знає після Бога, ніхто такої прислути не зробив, як греки окупами, еспанський король могутньою флотою, військо запорозьке відвагою та перемогами; що інші народи словами й промовами воюють, те козаки на ділі виконують. Сам Бог керує ними, один Він знає, нащо ті останки давньої Русі береже... правили їх кріпить і силу на морі й суходолі... і громи живі береже, щоб невірних татар і турків громили й страшили...” (П. Жукович. Статьї по славяноведенню. В. III. 1910).

Наведена художня, але історично вірна характеристика козацтва, складена від імені усіх станів народу, свідчить, наскільки живою й чинною була серед народу національна й державна традиція на початку XVII в. і як використовувано її в урочистих обов’язуючих актах, як ося “Протестація”, звернена до цілого світу.

Дякуючи козацтву і тим станам населення, що біля нього гуртувались, давня столиця наша Київ на початку XVII в. знов набуває важливого національного, культурного, а згодом і державного значення.

Національно-державний рух, що його підняло козацтво з гетьманом Богданом Хмельницьким на чолі 1648 р., завершився відновленням української державності у формі військового типу держави — Війська Запорозького, держави самостійної й незалежної. Це сталося після того, як, за висловом одного документа, “козаки при помочі Божої з гетьманом Б. Хмельницьким, кровю своєю звільнили Україну од ярма лядського і од держави польських королів”. Б. Хмельницький іменував відновлену державу українську “Князівством Руським”, а народ український — “народом Руським”.

Державний устрій Війська Запорозького було збудовано на давніх засадах київського державного устрою з певними змінами, що викликались потребами часу.

Давнє право Київське у формі правних стародавніх звичаїв та норм Литовського Статуту, який теж був пересякнутий давніми нормами Руської Правди, стало основою прав козацької держави. Стара Київська культура, мова, побут і т. д., все це збереглося по давньому і в новій державі. Давні історичні традиції були живі, мішні, домінуючі.

1654 року Б. Хмельницький, шукаючи допомоги проти Польщі, увійшов у союз і прийняв протекцію Московського царя. Цікаво за-значити, що історичні документи, які торкаються справ і договору 1654 р., ніде не говорять про етнічне споріднення чи близькість народу українського до московського: українці звуть себе “народом руським”, державу свою — “Рус’ю” або “Україною”, москалів і землю їх — “московським народом”, “Москою”, царя — “московським царем”, москалі ж звуть Україну — “Малой Рус’ю”, за прикладом духовенства, а народ український — “Черкаським народом” або “Черкасами”, якого мови й звичаїв не знають. В царських грамотах говорилось і про “прадітель-нуу отчину — Кіев”, але то були відгуки династичних претензій московськими “книжниками” теорії царського родоводу, причому не обійшлось без фальшування історичних документів, як то робили їх попередники — новгородці з київськими літописами. На цій самій підставі в титулі московського царя з 1654 р. було вставлено: цар “и Матые Росії”, “в к. Київський”, до того ж московські царі такого титулу не мали.

Тодішнє українське громадянство, не реагуючи на династичні претензії московських царів, вперто трималось давньої традиції української, не забувало свого походження, своєї нації, мови, своїх прав на вільне, незалежне життя. На договір 1654 р. дивились як на тимчасовий союзний договір у військових шляхах, завше і всюди виставляли, що Україна цей договір заключила добровільно, без жодного примусу.

Добу козацької держави, добу Гетьманщини деякі історики викла-дали так, що заповнювали її фактами й деталями більш-менш негативного характеру, пристосовуючи до подій і діячів цієї доби модерні “демократичні” погляди й ідеї: звертали більшу увагу на антагонізм станів населення, на беззвартисть або “московську службу” гетьманів, жалобу старшини до заможності, на сваволю козацтва, на нейтральність міщенства, запроданість духовенства, пригніченість селянських верств; не брали на увагу виявів високого патріотизму, любові до батьківщини, до свого народу, не добачали піднесення освіти й культури, недооцінювали боротьби з Москвою за стародавні права й вольності. Тому позитивний бік тодішнього життя в своїй державі було мало освітлено, більше притиску робилось на негативні вияви, які хоч і мали місце, але не в такій масі, і вони не заповнювали історичного життя цієї доби. Наприклад, добу, що наступила після смерті Б. Хмельницького та протяглася щось з 30 років, видатний наш історик Костомаров назвав “Руїною”, а сучасники висловлювались про неї як про “тяжко плакані времена”. Яка велика різниця психологічна між цими назвами: для історика це просто доба руйництва, а для сучасників це доба плачу й жалю за Україною, яку все тісніш і тісніш давив московський павук, яка тяжко стогнала й плакала.

Шоб схарактеризувати тодішні почуття й настрої в Україні, наведу тут хоч невеликий уривок з маловідомого документу доби "Руїн", з "Перестороги" українського шляхтича Т. Бобровича з 1668 р. Написана ця "Пересторога" після Андрушівського договору 1667 р., на підставі якого потайки було поділено Україну між Москвою й Польщею. Бобрович, що того часу приїхав в Україну як царський посланець та агітатор, повідомляв у своїй "Пересторозі" про Андрушівський мир, про події України, про "московську, гірше египетської, неволю", що готують Україні цар і король, та замісто того, щоб схиляти український народ до покори цареві, закликав до братської єдності й одностайності, а далі писав так: "Про таку для вас всіх і для мілої Отчизни уготовану загибель з біл'ю раненого серця кричу й віщую. Бо коли я замовчу, камені возопшуть! "Аще забуду Тебе, Єрусалиме". Ненько моя, мила Отчизно, бідна Україно, "забвенна буди правиша моя", якою добра твого ради оце пишу. "Прилипни язик мій до горла моого", яким Тобі і всім Твоїм митим синам, єдиноутробній братії, всьому християнському народові, в Україні сушому, оголошую! "Аще не помяну Тебе", не боячись, хоч би цей мій лист перестороги до рук монархів — царя й короля — дістався, готовий бо не тільки постраждати, але й померти! Бо ліште мені одному, що пересторогу подавши, за всіх вас зоровля, за вольності, церкви Божі й святощі життя покласти, ніж би вас всіх, несвідомих, в тяжку забравши неволю, мечем та огнем знишили!" (Акти ЮЗР, т. VII, ч. 32; т. VIII, ч. 12). Автор не був видатною особою, це звичайний середній шляхтич, якому освіта в київських школах та ширі побов до вільної колись, а тепер поневоленої батьківщини, дали таку силу переконання й красу вислову, що й тепер ще слова "Перестороги" нас хвілюють. Подібних виявів патріотизму було немало, та не всі вони попали на сторінки історичних документів, а ще менше на сторінки історичних праць. Навпаки, наші козацькі літописці — Величко, Самовидець, Грабянка, що близькі були до козацької доби, а то й самовидцями були, зберегли для нас більше дорогоцінних сторінок історії ще видатної доби, а що головне, вони яскравіше й вірніше, ніж історики XIX в., передають дух і настрої цієї доби, а це надає історичним постатям життя й чину.

Головним керуючим напрямом козацької доби була боротьба з Москвою за права й вольності України. Кожний з гетьманів, починаючи з Б. Хмельницького і кінчаючи Кирилом Розумовським, як би він не ставився до царської влади, тим чи іншим способом відстоював права України, за них боровся, а іноді й страждав, не кажучи вже про такі героїчні постаті української історії, як гетьмани — Б. Хмельницький, Іван Mazепа, Пилип Орлик. Характеристика, яку дав цар Петро I про гетьманів: всі, мовляв, гетьмани, до Б. Хмельницького включно, "суть изменники", з його погляду була правильною, але через це саме для українського народу стали вони героїчними оборонцями державних і національних прав України.

До речі навести тут приклад, як великий наш емігрант, гетьман Пилип Орлик, у своєму "Виводі прав України" боронив права її на самостійне державне життя перед державами Європи: "Після довгої кривавої війни, писав Орлик, високомужній вождь Богдан Хмельницький, несмертельної памяти, визволив з польського ярма поневолену козацьку нашю. Він підніс Україну до стану незалежного князівства, хоч сам задовольнився титулом гетьмана Запорозьких козаків. І син наслідував йому, і генеральні штати (так Орлик називає Генеральну Раду) цього князівства продовжували після його смерті вибирати своїх князів-вождів вільно й самостійно, і жодна держава не вважала за право до того мішатись".

Як вільна, незалежна держава Україна згадується в договорах з Кримом і Шведським королем Карлом X. Але найсильнішим аргументом і доказом суверенності України є урочистий союзний договір, складений 1654 р. між царем Олексієм Михайловичем та гетьманом

Б. Хмельницьким і Генералью Радою, підписаний уповноваженими з обох сторін. І хоч пізніше примушено було гетьмана Брюховецького зректися суверенності України, але це зречення не мало правної сили, бо ж гетьман не міг зректися того, що належало не йому, а цілому народові. “В таких випадках кожен народ має право протестувати й привернути свої давні права”. Далі Орлик аргументує суверенність України посиливо на договори гетьмана Мазепи з Карлом XII та закінчує “Вивіл прав” такими пророчими словами: “Коли всіх наведених тут аргументів не досить, то загальний інтерес зобов’язує всі європейські держави визволити Україну з Московського ярма і цим обмежити Московську державу, яка незабаром буде змагатись до повалення свободи цілої Європи. Треба сподіватись, що європейські держави зрозуміють загальну небезпеку від такої агресивної держави та переконаються, що загальна безпека й мир в значній мірі залежать від відновлення самостійності України”.

Доба Гетьманщини довгий час для українського народу і для передових його борців слугила за невичерпне джерело сили, завзятості, патріотизму.

І так само, як літописці, письменники й політичні діячі XVI—XVII вв. на доказ державної незалежності України посилались на історичну традицію української державності Київської доби, літописці, історики й політики XVIII й початку XIX в. посилались на традицію козацької доби, не забуваючи при цьому й давнішої доби, а навпаки — зв’язуючи обидві доби в одну неперервну історичну традицію українського народу.

Для освічених діячів кінця XVIII та першої половини XIX вв. ця традиція була так само близька, як і попереднім поколінням: вона була тим живим зв’язком, що в’язав думки й переконання літописця Нестора XI в., авторів “Протесташі” 1621 р., козацьких літописців, Гр. Полетику, діяча упадку Гетьманщини, автора “Історії Русів”, та Максимовича, Болянського, Костомарова, Шевченка й баг. інших.

Та вже в істориків і письменників другої половини XIX в. помітно дешо відмінне. В кінці XVIII і на початку XIX вв. до нас надійшли з Західу впливи романтизму, ідеї про народ, як про носія найвищих цінностей духа й свободи, ідеї соціальної рівності й справедливості. Вони знайшли родючий ґрунт в історичній традиції недавньої доби боротьби козацтва за народні права, свіжій ще в пам’яті народу, овіяній чарами народної поезії, оспіваний в тисячах народних дум і пісень. Наши історики починають заглиблюватись в етнографічні досліди, в студії над народними піснями, обрядами, звичаями; починають глибше роздумувати над історичними причинами економічної й соціальної недолі народних мас. Історичний інтерес починає звертатись на дослідження причин ще недолі, на історію народних рухів в минулому. Політичні ідеали й стремління до вілбудови власної держави, національно-культурні змагання в минулому потроху відходять на задній план перед інтересами до проявів революційних стремлень народних мас (Д. Дорошенко. Нарис історії України, I. — С. 9). Хоч і ці студії принесли велику користь для української науки, проте мимоволі вони надали історичним дослідам однобічного характеру. Серед української інтелігенції почали ширитись революційна ідеологія, негативне ставлення до Російської держави, а заразом і до держави взагалі, та легковаження державної організації для нації. Революційно-народницький напрям тягнув за собою занедбання української національно-державницької традиції.

А тим часом на залишенну й призабуту українцями давню, княжу добу нашої державності заявила права, як на своє власне добро, Росія. Ці претензії з’явились в кінці XVIII в. Московські історики й філологи утворили науково-образну теорію про спільну добу державності за Київських князів, зв’язати її вигадками московських книжників про династичні права панівної династії Романових та пустити в оборот не тільки в Росії, а й всюди за кордоном, теорію про “три ветви єдинаво

русково народу": великоросів, малоросів, білоросів, про початок московської державності за княжої доби, про "возсоєдинені отторгнутой прародительской отчны" 1654 р. за Б. Хмельницького.

Цими теоріями, що їм надано було офіційного, обов'язкового характеру, розвивалась цілість історичного процесу українського народу: Москва загарбала собі початкову добу нашої історії, бо про початок своєї московські вчені нічого не знають, і тим штучно продовжила своє історичне існування, та ще й на території, де її ніколи не було. Все це несприятливо відбилось на молодому поколінню українського народу, кому довелося жити, вчитись і діяти під натиском штучно утворених, але обов'язкових теорій. Історична державна традиція українського народу потроху забувалась, рвався зв'язок молодого покоління з поколіннями попередніми, в українські кола мимоволі проникала ота єретична концепція триединої Росії, триединого народу та етнічної й державної спільноти московського народу з народом українським.

Тільки аж на порозі ХХ в., напередодні великих подій, проф. Грушевський сміливо виступив з убийчою критикою російських псевдонаукових теорій та пригадав і довів історичну правду. Його статті, а ще більше монументальна "Історія України-Русі", на початку заборонена в Росії, знов воскресили серед молодої генерації нашої інтелігенції правдиву історичну традицію української державності. Та зусилля Грушевського, його учнів і однодумців прийшли трохи запізно, бо не встигли вони розповсюдитись серед заглути української інтелігенції і мало були відомі широким колам народу. Чого боявся Шевченко, те сталося: "Україну злі, лукаві люди приспали і в огні, окрадену, збудили". Збудили Україну, окрадену на історичні традиції її державності, та потягли в огонь революції на боротьбу за "соціалістическое атечество". Тому-то в день воскресіння України, 1917 р., не сталося одностайного, рішучого виявлення волі українського народу до державної самостійності. Провідники наші мусіли на якийсь час відкласти рішучий акт, поки національно-державне освідомлення обхопить народні маси.

Тому-то не в I, а тільки в IV Універсалі Центральної Ради було проголошено повну суверенність і самостійність Української Народної Республіки, а ще через рік — її соборність.

Недооцінюванням ваги й значення історичної традиції можна пояснити й те, що коли довелось обґруntовувати право українського народу на самостійне державне існування, то на перше місце виставили Вітсоновий принцип про самовизначення народів, так ніби наш народ вперше виходив на арену державності, а лехто виводив право України з факту зренчення царя Миколи II, повторюючи на лаві російської школи вивчену фальшиву теорію про династичну злуку України з Москвою 1654 р.

Відновлення самостійної Української держави 1918 р., кров, пролита тисячами й тисячами борців за цю державу в 1918—1921 рр., страждання під більшовицькою окупациєю, поневіряння на чужині розкрили очі українському народові на історичну правду і з повною силою воскресили в народній душі історичні традиції української державності, надавши їм реального, життєвого значення.

Але боротьба за українську державність і національну цілість продовжується, як там, на рідній землі, так і тут, за кордоном. Доводиться боротись проти московських істориків, що, загарбавши вже початкову добу нашої державності, хочуть тепер відібрati й козацьку добу та пишуть, що Україна за Б. Хмельницького не була самостійною державою, а що її відібрано від Польщі силою московського війська, причому московський цар став на місце польського короля, та й годі. Таким чином викреслюють з історії України добу самостійної козацької держави й перетворюють український народ в етнографічну масу, яка ніби то ніколи власної держави не мала. Це так пишуть москаї на еміграції, а там на окупованій Україні та в Москві й Петербурзі (Ленінграді) дано

наказ академіям та іншим науковим установам, письменникам і пресі замовчувати або калічти українську історію, науку, культуру, калічти мову, штучно наближаючи її до московської, взагалі забороняти найменші вияви національної відрубності українського народу та по-старому затягати на його ший петлю "общево атечества".

Отже, боротьба продовжується, і тому ми всі мусимо не тільки пам'ятати про славне минуле українського народу, а й проголошувати перед своїми й перед чужими, перед цілим світом, що Український Народ — то не якийсь новітній витвір сприятливих обставин, не етнографічна маса, що, згальванізована революційним рухом в Росії, проголосила свою державу, яку і втратила, як то твердять наші вороги. Ні, Український Народ — то велика історична державна Нація, яка тисячу літ тому перша на сході Європи створила велику соборну національну державу, що протягом століть була могутнім політичним і культурним осередком слов'янського Сходу і поважним чинником в Європі. Після того український народ ще двічі відновлював свою державність — 1648 р. і 1918 р., він бореться й буде боротись, аж поки не відновить втрете й назавше свою суверенну, вільну й самостійну Українську державу в Києві. Це повинні ми знати, проголошувати й здійснювати, всі одночасно й однодумно, без різниці політичних переконань, бо в цьому немає й не може бути різниці між українцями.

Запам'ятаймо назавше заклик шляхтича Бобровича: "Аще забуду Тебе, Єрусалиме, Ненько моя, мила Отчизно, бідна Україно, забвена буди правиця моя!"

Андрій ЯКОВЛІВ

Прага, січень 1937 р.

Коротко про автора

ЯКОВЛІВ АНДРІЙ (1872– 1955)

Український вчений-юрист, історик права, громадсько-політичний діяч. Народився 28 листопада 1872 р. у Чигирині, в сім'ї губернського секретаря.

Закінчивши Київську духовну семінарію, працював учителем у Черкасах. 1898 р. вступив на юридичний факультет Юр'євського (Тартуського) університету, був членом Української студентської громади, написав свою першу наукову працю "Черкаський повіт у XV—XVI ст." З 1903 р. А. І. Яковлів жив у Києві, працював юрисконсультом міської управи (1910– 1918), адвокатом судової палати (з 1913 р.), одночасно викладав основи права у Київській комерційній школі.

1917 р. був одним з організаторів Товариства українських адвокатів, Фундаторів Українського правничого товариства. У квітні того ж року обраний до складу Української Центральної ради, а в березні 1918 р. став директором її канцелярії. А. І. Яковлів був співавтором проекту Конституції УНР, першим послом незалежної України у Вільні (з 18 квітня 1918 р.).

За влади гетьмана П. Скоропадського працював у Міністерстві закордонних справ. А з січня 1919 р. очолював дипломатичну місію УНР в Голландії й Бельгії.

Пізніше А. І. Яковлів працював доцентом і професором Українського вільного університету у Празі (у 1944– 1945 рр. був його ректором), професором Української господарської академії в Подебрадах, директором Українського наукового інституту у Варшаві. Після Другої світової війни жив у Західній Німеччині, Бельгії і США, де продовжував наукову роботу. Перу А. І. Яковліва належать численні праці з проблем українського права, що видавались у різні роки як українською, так і російською, французькою, німецькою, англійською мовами. Чимало з них присвячено державно-правовим відносинам між Україною і Росією. Це праці: "Українсько-московські договори в XVII— XVIII віках" (1934), "Договір гетьмана Богдана Хмельницького з Московським царем Олексієм Михайловичем 1654 року" (1954), "Український кодекс 1743" (1949), "Основи Конституції УНР" (1935) та ін.

Помер А. І. Яковлів 14 травня 1955 р. у Нью-Йорку і там похований.

Геннадій СТРЕЛЬСЬКИЙ.

Анатолій ТРУБАЙЧУК

Київ

НАЦІОНАЛЬНО-ДЕРЖАВНА МОТИВАЦІЯ ТВОРЧОСТІ С. ЛЮДКЕВИЧА

*Вінний революціонер --
Дух, що тіло рве до боя,
Рве за поступ, щастя й волю, --
Він живе, він ще не мер?*

В нас розглядано й аналізовано вже інколи творчість поетів чи письменників у напрямі конструктивних думок та ідей, часом навіть вершинних всякінні власної державності. Це ж бо найвищий ідеал кожного поневоленого народу. Згадати хоч би в першій мірі Шевченка, Франка чи Лесю Українку, а дальше В. Пачовського (драми), О. Олеся, Е. Маланюка, чи вкінці В. Симоненка. Проте ніхто досі не взявся за діло, щоб розробити хоч би в загальному цю тему і в ділянці нашої музики. Статті автора цих рядків в часописі "Свобода" влітку 1979 року, в зв'язку зі смертю Людкевича, заторкували це вагоме питання, мабуть, уперше...

А важливі конструктивні ідеї, задуми, мотиви і теми про здобуття, відзискання і побудову рідної, незалежної держави в нашій національній музиці — це в дійсності хребет усієї її побудови і росту. Бо тільки національно волелюбні та державницькі задуми в музиці мають саме найбільшу цінність для нас. Вони бо впливають і формують у величній мірі свідомість, наставлення і психіку загату, виховуючи цілеспрямовано весь народ у національно-державному дусі...

Із нагоди пам'ятної дати ювілею 60-річчя Української Державності годилося б розглянути принаймні творчість не тільки нашого найбільшого композитора, а й нашого найвизначнішого музичного подвижника національно-патріотичних ідей української самостійності в його творах, а саме Станіслава Людкевича. Одна з найбільш життєвих і будуючих тем про музично-державні намірення та ідеї у творчості Людкевича віддавна аж напрошуvalась, хоча б в найголовніших обрисах, проаналізувати її. І оце буде, мабуть, перша скромна спроба розглянути музичну творчість найрепрезентативнішого носія і сіяча ідей усвідомлення українського народу своїми високомистецькими композиціями, в яких до висот пілнесена боротьба за нашу волю, відбудову омріяної державності та суверенності України.

Молоді формотворчі роки композитора

По програнім бою під Полтавою (1709 р.) і зруйнуванні Запорозької Січі (1775 р.) занепала національна свідомість, завмер український державний дух і, здавалось, що пропав поневолений і закріпачений Москвою український народ. Десять тільки серед темного люду ще животіли принишка рідна мова і народна пісня, що ще ледь-ледь жевріли, як іскра в попелі. Та душевний морок і національну темінь прошило, як громова бліскавка, віще і героїчне Шевченкове слово. Те його життєдайне слово підхопили композитори України. В першій мірі "батько української музики" Микола Лисенко на Східній Україні і священик Михайло Вербицький, а дещо пізніше під впливом і за вказівками Лисенка — Станіслав Людкевич на Західній Україні. І ось так, за зазивом Шевченкової національно-патріотичної поезії, починають загорятись спрокволи і в українській музиці початки самостійницько-державницьких ідей. Відкриваємо їх уперше в Лисенкових композиціях. Він бо, створюючи музику до безсмертних Шевченкових поезій, збуджує думки і почування тути за історично-світлим минулым, за боротьбою за волю та звільнення України. Найбільш запальними іскрами були його кантати і солоспіви до поезій з "Кобзаря", національно-релігійний гімн до слів О. Кониського "Боже великий, єдиний", а пізніше "Вічний

революціонер" і взагалі вся його творчість. Михайло Вербицький своєю музикою у Галичині, передусім величним Тарасовим "Заповітом" на два хори та піснею на слова Павла Чубинського, яка пізніше має честь стати гімном всеукраїнської батьківщини — "Ще не вмерла Україна", це якби безпосередній передвісник Людкевича. Ці саме музично-ідейні чинники вітчинили Людкевичеві навстіж двері до творчих хмаросягів прометеївських задумів із його одноразовим талантом, почерез усеньке його довге і трудолюбиве життя.

Це просто було, якби Боже призначення, що так проречисто закарбувало найбільш на захіл висунене пограниччя нашої рідної землі, як місце народження Людкевича в старому княжому городі Ярославі 24 січня 1879 року, де його батько, директор народної школи, разом із дружиною, себто матір'ю Станислава, учителював. Бувши ученицею М. Вербицького, музикальна мати доволі добре грала на фортепіані. Від 8-го року життя вона почала давати лекції гри на цьому інструменті синові-одинакові (в Людкевичів була ще і дочка). Матій хлопчина "Сясьо", як його звали, прислухується до задушевних народних пісень, а потім в гімназії зустрічається з відомими та виконуваними вже в Галичині піснями Лисенка. Він стає диригентом і душою гімназійного хору учнів. Людкевичу любов до України і патріотизм скріпили особливо полум'яні поезії Шевченка. Він пізніше заявляє широко, що якби не Шевченкові поезії, то з нього, найправдоподібніше, ніколи не вийшов би композитор.

В тому часі Людкевич береться опрацьовувати на хор деякі з народних пісень та пробує на 14-му році життя створити музику до Шевченкового "Гама-Ш" (1894 року). Зв'язавшись листовно з Лисенком, він одержує від композитора похвальну оцінку на його музичну спробу та захочуту до дальшої праці на музикотворчому полі. Варто звернути увагу на те, що вже це перше молодече намагання Людкевича компонувати заключало в собі, крім романтичного, світлий героїчний елемент з історичного минулого України. Крім хорів, пробує він теж силу у солових піснях та фортепіанових мініатюрах. І вже в цих перших музикотворчих спробах можна ствердити справжні творчі проблиски молодечого адеpta композиції, любов до свого поневоленого народу та зацікавлення героїкою. Ця національно-патріотична державницького на-пряму героїка стане з часом грандіозним лейтмотивом його творчості й піднебесним прапором його неповторного довголіття.

Людкевич поступає на філологічний факультет Львівського університету в 1897 році, де студіює на українському (проф. О. Колесса), на німецькому, а потім на класичному відділі філології. Під впливом свідомого українського національного довкілля він вклучається у лави борців проти поляків за український університет у Львові. Він належить до студентського товариства "Академічна громада". Свої початкові статті друкує в журналі тієї громади "Молода Україна". Саме під час його студій приходить до відомої сецесії 1901 року, де 440 українських студентів покидають Львівський університет.

Першою його статтею, якої слова стали немов моттом його діяльності, була стаття під заголовком: "Наши співаки і народна справа". В ній він каже: "І найбільших артистів ніхто не звільнив від того, щоб вони всі свої сили, все своє мистецтво присвятили своїй нації"². Пише це двадцятитрітній студент, якого національний світогляд і політична зрілість були не тільки на ті часи, але і кожночасно, гідні подиву. В тім самім журналі міститься Людкевич першу музичну-наукову статтю "Про основу і значення співности в поезії Тараса Шевченка". Там теж появляються його перші музичні рецензії. Його інтелігентність, талант і індивідуальність викликають признання.

І коли українська громада збирається у 1898 році влаштувати у Львові галицькому Каменяреві І. Франкові ювілей у 25-річчя його письменницької і суспільної праці, Людкевич стає саме одним із най-

важливіших організаторів цього свята. Він бере на себе обов'язок музичного референта імпрези. Самозрозуміло, що треба було виконати якісь твори Франка під музику. Але на той час не було майже жодної музики до поезій поета. Лисенко обіцяв прислати дещо зі своїх солоспівів. Самий же Людкевич узявся за компонування одноразового "Вічного революшонера" на чоловічий хор із симфонічним оркестром. Його друг і уродженець того ж Ярослава, пізніше загальновідомий адвокат Володимир Старосольський, намовляв його, щоб він узявся творити музику до Франкових "Каменярів". Однак Людкевич признається, що це ще було зарано для нього. Це завдання він виконав близьку значно пізніше. Що "Вічний революшонер" був прекрасним вибором для підложення музики під героїчну поезію нашого Каменяра, доказує її актуальність по сьогоднішній день. Вона ж бо й досі є невгласимим смолоскипом та дорожником українському народові до наміченої волі:

Сила родиться, і завзяття –
Не ридать, а здобувати
Хоч синам, як не собі,
Крашу долю в боротьбі.

Тією піснею-тімном, що постав у 1898 році, себто ще перед написанням музики Лисенком до цієї ж поезії, розпочав дев'ятнадцятилітній Людкевич свій високий лет найвизначнішого творця і представника української музики, якої найвищою щілью була боротьба за визволення народу і здобуття власної державності. Цей високий лет українського композитора-патріота, який опирався на ідеали героїчного змагу-боротьби рідного народу за суверенність, вицержив Людкевич аж до кінця свого напрочуд простолітнього життя, що його немов кodoю чи епіЛОГОМ була теж і його остання симфонічна поема "Подвиг", сповнена героїчної наснаги. Звичайно, коли йдеться про "Вічного революшонера" як композицію, то це не був уже зовсім довершений твір молодого митця. Тому пізніше Людкевич зредагував та поправив його, але задум твору — ідея боротьби за визволення — була і тоді зовсім повноцінна, а це його музичне кредо осталось повсякчасно тим самим і незмінним. Він бо розпочав і закінчив свою гіантичну творчість геройкою борця за свободу і державність свого народу.

Освіту композиції набуває Людкевич спочатку самотужки. Це ж була невідрадна традиція українського музичного життя. Тому пізніше він із таким завзяттям працює на виховно-шкільному полі. Він учає на концерти й опери, на університетські виклади історії музики та зазнайомлюється із теоретичними посібниками. Буває теж на музичних лекціях у польській музичній школі, де викладають такі композитори, як Ян Галь і Мечислав Солтис. Людкевич бере живу участь у хоровому русі Галичини. В 1897 році роз'їздить він під час вакацій з хором "Руської бесіди", а в 1899 році стає членом відомого хорового товариства "Боян" у Львові, з яким працював він потім та стояв у найтіснішому зв'язку понад 40 років. І ця, власне, практика та досвід із хоровими одиницями приносять багато користі молодому композиторові в його музичних стремліннях.

В 1901 році Людкевич кінчає університетські студії і йде відбувати військову службу. Щастливим збігом обставин відбуває він її в багатій на музику столиці Австрії, у Відні. Побут у Відні дає йому нагоду познайомитись із творчістю визначніших тогочасних композиторів, як А. Брукнер, Р. Штраус, Г. Малтер, а з італійських Р. Леонкавалто, П. Маскані та інші.

По відбутті військової служби Людкевич починає учителювати в гімназіях Львова та Перемишля. З повним розмахом молодечого запалу кидається він у вир музичного і громадського життя. В 1903 році відіграє Людкевич поважну роль у заснуванні "Союзу співашких і музичних товариств". А далі бере участь, як член Управи і вчитель, у заложенні

такої важливої виховно-культурної інституції, як Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові. Тоді-то він пише щінну статтю “Кілька слів про потребу заснування українсько-руської консерваторії у Львові”. Він переконується, що як українська національна свідомість, так і стан рілної музики вимагають неймовірно великих зусиль, щоб надігнати принаймні до деякої міри інші народи, які не були так довго гноблені і використовувані поневолювачами, як Україна. Молодий Людкевич просто підсвідомо бере на себе роль Франківського героя, вічного революціонера музично-супітнього та національно-патріотичного характеру.

По чотирьох літах, тобто від 1902—1906, розшифровування і редактування Людкевичем об’ємистого пісенного матеріалу, зібраного і записаного за поміччю фонографа Йосипом Роздольським, вийшов двотомник “Галицько-руських народних мелодій”. Включно з лемківськими піснями, було їх там упорядкованих 1526. Роздольський записав їх уже в 1900—1902 році. Сам збірник видато Наукове Товариство ім. Т. Шевченка у Львові, у віддліті Етнографічної комісії, в 1906—1907 роках. Була це затяжна, але дуже корисна праця, виконана взірцево Людкевичем, — а теж Роздольським, — в ділянці української фольклористики. В своїй передмові до первого тому Людкевич слушно гордиться, що навіть Америка, себто США, видати в себе з фонографічного запису збірку індіанських пісень, виготовлених пізніше від українських, бо щойно в 1905—1906 роках. Одною з найцінніших думок Людкевича в передмові — це висловлене ним переконання, що творення українських народних пісень не зникає, як лехто твердив, бо повсякчасно повстають і творяться нові пісні. Ось його власні свідчення, що і “форми народної музичної творчості невичерпні хоч би тому, що вони все живуть, розвиваються та переображенняються”³. Ця невмирущість української народної пісенності немов синхронізувалась із тягливістю і безперебійністю прямувань нашого народу різними шляхами, щоб утвердитись у своїй незалежності.

Поява цих пісень викликала відгомін серед українського передового світу. Особливо прихильно висловився про цей збірник Франко та відомий фольклорист Володимир Гнатюк. Бо ж оші пісні були, в дійсності, першою загальною науковою збіркою музичного західноукраїнського фольклору. Містились там пісні різноманітного характеру: від стародавніх до рекрутських і міських. Осібний відділ творили шкіаві лемківські пісні, які спроквола зачинали ставати відомими і популярними серед усього українського народу.

Пізніше почав Людкевич працю над іншим збірником: “Методій українських народних пісень з Поділля і Холмщини”. Та вибух Першої світової війни перервав його розпочату роботу. На щастя, збірник закінчив Філ. Колесса, і він був виданий у 1916 р. Навіть по цій праці над збірниками пісень із таких частин України, особливо з Лемківщини чи Холмщини, пізнаємо той всеукраїнський, всеобіймаючий державницький характер Людкевича. До цієї його всеукраїнської сукупності належать вже пізніші хорові обробки прекрасного циклу: “Пісні кубанських козаків”. Справді, ідея і праця за безсмертним моттом: “Від Кубані аж до Сяну річки — одна, нероздільна”. Нікому іншому із наших композиторів не спадало на думку кубанські пісні включити в українську музику.

Не скує душі живої
І слова живого.

Одночасно Людкевич працює також і в ділянці свого переднього покликання — в композиції. Ще в 1899 році, на взір народної пісні, пише він на хор ліричну “Закувала зозуленька”. 1901 року постає із дострієм фортепіано на чоловічий хор драматично-трагічний “Косар”, що є одним із найбільш відомих творів нашого композитора. Обидві пісні написані до слів Шевченка. Він творить і декілька сольних пісень, як: “Там далеко на Підгіррю” (слова І. Гаврилюка), “Чи тямиш ще?” (слова

В. Старосольського) та "Черемоше, брате мій" (сл. Б. Лепкого). Остання пісня — це один із його найбільш бліскучих творів малих форм, бо найбільш безпосередній. Славетний співак, оперовий тенор Модест Меншінський спопуляризував цю пісню так на концертах, як і на платівці до легендарності. За хорову "Вечір у хаті" і "Черемоше" одержує Людкевич на конкурсі "Львівського Бояна" в 1903 році нагороду.

Вже в 1902 році розпочав Людкевич кропітку працю над своїм найбільшим твором — кантатою-симфонією до тексту славнозвісної Шевченкової поеми "Кавказ"⁴. Він вибирає із поеми найшенніші стрічки, щоб на їхній основі побудувати чотиричастинний, монументальний, оркестрово-хоровий твір. Перша частина "Кавказу" зветься "Прометей", а друга — "Молитва". (Цей заголовок совети змінили на "Не нам на прю".) Третя частина — "Хортам і гончим слава", а четверта — "Боритеся — поборете". Людкевич, як відомо, має дуже багато обов'язків і праці, крім компонування, тому кінчить "Кавказ" шойно в 1913 році.

В 1904 році постає з нагоди ювілею М. Павлика на мішаний хор із фортепіаном "Урочиста кантата" на власний текст, з присвятою 30-літтю літературної і громадської діяльності одного з найвизначніших наших супільників.

Людкевич, між іншим, мав і поетичний хист. Деякі з його віршів були опубліковані. І так у журналі "Молода Україна" в 1902 році був надрукований один із його віршів "Гряде пора і слінний час", що з'явився без підпису автора. По довгих літах, бо аж у 1951 році, в п'ятитомнику Лесі Українки цей вірш був вміщений як один із творів поетеси. Це для Людкевича знаменитий комплімент. В тому патріотичному творі автор ставить питання, хто поведе народ до бою, щоб "зтамати... судьби проклін". Особливу роль відіграють у цій композиції часто уживані унісони хору, що скріплюють драматизм твору. В тому самому році компонує Людкевич славетну і, може, найбільш відому і співану його хорову пісню — "Хор підземних ковалів" до стів великого і гарячого українського державника Василя Пачовського. Знов і цей твір не має жодного відношення до російської революції 1905 року, як це дехто з більшовицьких пропагандистів бажав би підказувати. Коли ж йдеться про музичний характер твору, то тут можна дошукуватись далікого відтуння радше Р. Вагнера. Задум-замір композитора і поета Пачовського зродився, щоб створити рідну містерію — "Сон української ночі", куди, між іншими, мав входити цей хоровий твір. Тому і якраз навпаки, цей твір гордиться найвиразнішим протимосковським визовом:

Україна звалить царя,
Як блисне їй свята зоря.

Крім тієї розмашино-крицької пісні до запланованої, але не здійсненої пізніше містерії, існує ще і сольна річ релігійного характеру, т. зв. великопосна пісня "Нині миру єсть спасення". В цій стилевій, сповненій релігійного настрою пісні співається про те, як Христос, ідучи на муки —

Янголів післав трубіти,
Своїх вірних побудити:
Не спіть люди, уставайте;
Царство Боже зустрічайте!

Як янголи вірних, так поети і композитори мають збудити український народ до нового національного життя.

У 1905 році почав появлятись у Перемишлі, а відтак у Львові під редакцією відомого маляра Івана Труша і Людкевича цікавий журнал — "Артистичний вісник", присвячений образотворчому мистецтву і музичним справам. Крім цікавих і актуальних статей А. Вахнянина, Філ. Колесси, І. Франка та інших, годиться звернути увагу на одну статтю Людкевича, що — як на ті часи — видається майже неймовірністю. Це ж бо часи пропагованого повною силою соціалізму на Східній, як і на Західній Україні. А стаття Людкевича написана "Про націоналізм в

музиці”⁴. Він переконливо доводить, що кожен народ намагався створити свій національний стиль у музичі та що всі великі композитори були завжди найкращими представниками своїх народів. А дальше, що існують поважні різниці між українськими і російськими піснями. Наши пісні не мають російського скам'янілого діатонізму: наші пісні сприймають хроматизм, вони м'якші в рисунку мелодії та визначаються більшим симетричним складом. І цим самим вони радше наближаються до сербських, аніж до російських пісень. Оці погляди і переконання Людкевича належать до вирішальних чинників у його творчості.

В своїй “Історії української музики” з 1922 року, виданій в Києві (перевиданою Українським музичним інститутом у Нью-Йорку, 1961 р.) історик музики Микола Грінченко не може висловлюватись уже про національно-патріотичні напрямки Людкевичової музики. Тому він мусить обмежитись до заключень тільки музично-мистецьких, коли про творчість Людкевича каже: “Гарні, оригінальні теми, їх уміле і тонко-художнє проведення в найкращій музичній одежі, де гармонійні фарби так художньо переплітаються з контрапунктичними візерунками метолії. Це збудоване так, щоб у музичі дати рельєфне враження цілого матюнка, або навіть картини, згрупувавши для цього всі музичні засоби в стрійну колоритну музичну форму”. Проте відразу можна ствердити, вже хоч би з самих заголовків, що Людкевичеві композиції — це твори боротьби, драматизму й героїки за піднесення національної свідомості, за єдність і волю України.

Людкевич не занедбує ніколи і публіцистично-громадського сектора. Як рецензент, критик і музикознавець він виступає з рядом статей на різні національно-музичні проблеми, як ось хоч би “Про композиції до слів Шевченка”, “Відродження бандури” і т. д., а рівночасно пише оцінки на різні музичні концерти і виступи. Він продовжує цю широко закроєну працю залюбки аж до 1939 року, себто аж до приходу більшовиків.

Людкевич як молодий композитор відчуває потребу поглибити своє музично-теоретичне знання і тому 1907 року виїздить на дальші студії до одного із найбільших музичних центрів світу — до столиці Австрії, до Відня, він студіює композицію в О. Цемлінського, в якого — до речі — вчився і А. Шенберг, а контрапункт у Г. Греденера. На музикознавчому факультеті Віденського університету слухає він відомого історика музики Г. Алтера. З музикології зумів Людкевич в короткому часі написати дисертацію на тему програмової музики під заголовком “Дві проблеми звукозображеності”, якою він здобув звання доктора музикознавства Віденського університету в 1908 році. В цьому Союзі був Людкевич, наїправдоподібніше, єдиною людиною із докторатом музикознавства цього престижного університету. Жадний знання молодий Людкевич їде ще і до Мюнхену та Лейпцигу, щоб поступати викладів славного німецького музиколога Г. Рімана. І хоча подався він туди для поглиблення студій уже сформованим композитором, проте його мистецька індивідуальність значно скріпилася поширенням набутого знання у світових музично-культурних осередках.

На музичній і громадській ниві

Повернувшись до Львова, Людкевич перестає учителювати в Академічній гімназії і віддається всеціло музичній творчості та національно-громадській праці. Може, він дешо і забагато тієї праці жертвуєвав для суспільної потреби, через що композиторська творчість, а за тим і українська культура, втрачали, без сумніву, не один цінний музичний твір. Та цього вимагали від нього як суспільника невідрядні обставини і конечність культурно-освітнього поступу рідного громадського життя, пов’язаного з музичним званням. Бо як мало хто, він глибоко розуміє справу культурного поступу і музичної освіти для розвитку української

культури. Тому він пише статті про конечність заложення власної музичної школи. А по відчиненні Вишого Муз. інст. ім. Лисенка у Львові і праці кількох літ Людкевич знову підносить свій голос, щоб піднести рівень науки в цій школі. Його стаття “Кілька заміток до реформи у Вишім музичнім інституті ім. Лисенка у Львові”⁵ точно подає потреби школи. Він був не тільки за професіоналізацію музики, але він розумів і знав добре, які саме реформи зближають нас до державних народів.

Багато часу віддає Людкевич тоді диригентурі та продовжує композиторську творчість. Він створює сольні пісні в 1910 році — такі, як “Я не жалую” (слова А. Кримського), “Піду від вас” (сл. П. Карманського); це лірично-задумливі пісні особистих почувань, які так рідкісно появляються у його композиціях, бо на них не було просто в нього часу. Зате “Ой вербо, вербо” до поезії В. Пачовського своєю народнопісенною інтонацією із глибоким проникненням у людські почування про поневолення України здатна глибоко зворушити серце кожного. І акомпанемент, що своїм фортепіановим построєнням стойть між арфою і бандурою, поглиблює драматично-зворушливе враження.

Людкевич кожнотако працював і над обробками наших народних пісень. З тих часів походить історична “За Дорошенка нашого пана” і одна з його найкраших — “Ой Морозе, Морозенку” на мішаний хор із фортепіаном. Пізніше, по Першій світовій війні, опрацював він цю пісню на чоловічий хор, як похоронний марш, що його затобки виконували у Львові на Зелені свята, в дорозі на могили упавших за волю України.

В століття народження поета М. Шашкевича він створює хорові пісні: лірико-епічну “Підлісся”, сусільно-патріотичну “Дайте руки, юні друзі” та на триголосий жіночий хор “Дністрованку” в 1911 році. Всі три пісні на слова поета; перша — на мішаний хор, друга — на чоловічий. По цих піснях зауважимо пошану нашого композитора не лише до Шевченка і Франка, але до священика-пробудителя Галицької землі. “Дайте руки, юні друзі” завзвичає до єдності і праці для народу.

Українська суспільність Галичини відчула і пережила болочу втрату М. Лисенка, який помер у Києві 1912 року. Людкевич жалується у своїх писаннях, що він ніколи не мав щастя зустрітись особисто із Лисенком, хоч і переписувались вони. Він зорганізував делегацію і на її чолі поїхав до Києва на похорони Лисенка. Так-то найповажніший музичний представник Західної України презентував гідно її народ на похоронах Батька української музики.

У 1913 році українці в США були особливо радісно схвильовані, коли адвокат Семен Демидчук привіз зі Львова нашим емігрантам “Гімн американських українців”, чи “Далека Ти, а близька нам”, на слова поета Василя Шурата і саме з музикою Людкевича. Це, як відомо, настроєвобойова, міцна і особливо патріотична пісня про нашу еміграцію і Україну:

Як штахи ті, що їх пожар прогнав з-під рідних стріх,
На перший поклик, хоча з-під хмар, ми злинемо до них.
Поклич нас, вітчизно, поклич, кохана Україно,
Ми злетимо, як козацтво у Січ, у слушну годину;
У бій, у бій, за світлий прапор твій, за Тебе, Україно!⁶

Ціла еміграція заворушилась: всі з запалом вивчали і всюди виконували цей будуючий і бальорий гімн. Цю пісню створив гарячий український патріот, композитор С. Людкевич, для заокеанських українців, щоб скріпити їхню національну свідомість та тримати їх у зв’язку з рідним краєм.

Пристрась до національної тематики

Вже від самих початків цікавим і просто виїмковим явищем у творчості Людкевича являються схильність і пристрась до національно-суспільної, а даліше до самостійницько-державної тематики. Характер його музики вольовий і переважно драматично-оптимістичний у сполучі з націо-

нальним героїзмом, виповнює великі композиційні полотна його музичної творчості. Одним із найпотужніших його замірів у напрямі створення композиції великої форми був уже згаданий задум написання кантати-симфонії "Кавказ" на основі одноїменної Шевченкової поеми. Як сказано, другу частину "Молитву" створив він уже в 1902 році. Першу "Прометей" в 1904, а третю "Хортам і гончим слава" та четверту "Борітесь — поборете" в 1913 році. "Кавказ" — це корона Людкевичевої творчості. Відомо, що під аллегорією Прометея розуміємо український народ. Під орлом-хижаком, що "довбе ребра" нашії наші, розпізнаємо Росію з її урядом, який би там він і не був, що гнобить і поневолює Україну. Джерела інтонаційних первінів у музиці випливають у більшості з народнопісенних жанрів. Сама побудова кантати-симфонії опирається на музично-психологічному драматизмі народу поневоленого і народу поневолювача.

В першій частині чуємо короткий вступ-музику гір, і чоловічий хор підхоплює в унісон лаконічно саме цю тему, яка знов прозвучить у цілості на початку третьої частини твору. У вступі маємо ще одну тему, і вони, ці теми, виникають пізніше в розвитку всіх 4 частин "Кавказу", пов'язуючи композицію в одну компактну і мистецьку цілість. Відрадно, що по похмурім, суровім матонку трагедії Прометея дзвенить бальбо життєтворче запевнення:

Та не вип'є живущої крові.

З цього місця починає народ-Прометей набирати потуги-сил. Попередньо ясний, весняний епізод жіночого хору "Воно знову оживає", мов пов'язання із початком нашого національного гімну "Ще не вмерла Україна", це крицевий впад басів; "Не вмирає душа наша". З особливою могутністю вийшов у композитора кінець першої частини "Кавказу" в формі величної фуги, що пов'язана тісно з Шевченковським текстом: "Не скує душі живої і слова живого". Кода чи закінчення першої частини твору ззвучить як усперемагаючий гімн побіди українського народу.

Друга частина "Кавказу" — це "Молитва", чи по-sovєтські називається — "Не нам на прою". Тут Людкевич, як релігійна людина, снує на канві тонусу, сповненого молитовної настроєності, скорбні картини переживань нашого народу. Барви інструментів збагачують і наголошують благально-болячу атмосферу. Однак наш народ вірить у Бога, і тому живе в ньому певність, що одного дня "Встане правда! Встане воля!", хоч ще і досі, як стверджує хор, "кати знушаються над нами". Проте дальше несеється повне віри у Божу Всемогучість:

І Тобі одному помоляться всі язики
Во віки і віки.

Проте все-таки саме закінчення цієї частини завершується розпаčливим побиванням, бо ж: "А покищо течуть крові, криваві ріки". І музика передає це віймково з глубиною переконтрівістю.

Третя частина, по початковій темі терплячого нашого народу-Прометея, вирізняється своїм саркастично-гротесковим характером на сміх і глуму над російськими царями чи керівниками народу-гнобителя.

В четвертій частині кантати-симфонії "Борітесь — поборете!" Людкевич звертається уклінно до "лицарів великих" українського народу, що борються за свободу і його визволення. Тут ще раз почуємо в оркестрі мотив гір, а дальше йде динамічне нарощання у потузі розбудови кінцевого образу велично-драматичної героїки. У фінальній частині з'являється із повнотою переконтрівості головна ідея твору. Зазив до боротьби за волю України:

Борітесь — поборете,
Вам Бог помагає!
За вас правда, за вас слава
І воля свята.

Акорди і пасаж: оркестри підпирають заклики хору, які повторюються у форте багатократно; чим раз то частіше, чим раз то вище. Вся монументально розмащна музика набирає характеру переможного маршугімну в До мажор, що кінчиться останнім, самопевним: "Поборете!" "Кавказ" — це величний твір, найбільша композиція ще молодечого Людкевича. Він стверджує незламну віру в невмиручість української людини, а тим самим нації, в неминуче визволення та світле майбутнє України...

Найцікавіше, а заразом і найприкріше, що музикознавці на батьківщині — а вони ж українці — обговорюючи кантату докладно так із музичного боку, як і з національно-сусільної сторінки, круться і вертяться, коли приходять до національно-патріотичного питання, в безвихідному, блудному і трагічному колі. Вони весь час пишуть про капосного царя, самодержавство, уярмлений і терплячий народ, навіть згідно з запевненнями "поборете", про волю. Однак хто саме цей поневолений народ, чий дійсно і який він цей цар, коли йдеться про український народ, що воно оте самодержавство, за чию, власне, волю борються борці із кантати, то не тільки чужинець, але і наша молодь, необізнана зі справжніми діями української історії та докладніше зі самою темою, не багато з іхніх писань потрапить зрозуміти. В суті речі, справа ідейно правдивої інтерпретації "Кавказу" виглядає так, було б все, про що ці пропагандисти пишуть, відбувалось чи належало до лесь там якоїсь далекої, чужої нам і невідомої більче планети. Музичне розглянення — це тільки досить об'єктивна обсервація, ствердження музичних прийомів, проте без жодного яснішого відношення до нас, українців, як національно-політичного фактора твору чи безпосереднього розкриття істоти визволення України, що є аксіомою "Кавказу".

Зі створенням "Кавказу" маємо особливий і рідкісний для нас випадок. Людкевич винайшов в історії розвою музики вперше новий рід композиції, а саме — кантату-симфонію, яка до того часу не існувала. Кантата-симфонія — це твір, де побіч ролі симфонічного оркестру, хор має рівнорядну роль від початку до кінця композиції. "Кавказ", як музичний твір, стоїть на рівні з найбільшими композиціями світу. Самозрозуміло, що коли б ми були нині державним народом, то він давно був би виконуваний на великих світових сценах...

В тім самім році, коли Людкевич закінчує "Кавказ", він, немов для психічної відпруги, створює високо патріотичну, але лагідної і філософічної відпруги кантату з симфонічного оркестру на мішаний хор, з панівним сопрановим солом, на слова свого колишнього професора Олександра Колесси — "Вільний Україні". Це погідна, сонячна музика, яка надає хорові, хоч і не народнопісенного, проте оригінального, самобутнього і дуже принадного звучання. По приході більшовиків до Львова в 1939 році іхні цензори поробили в цій кантаті деякі текстові зміни. Бож іншою мусіла бути їхня "вільна" Україна. Та без сумніву, народ наш поверне колись до оригінального тексту цього розмрійного твору. Зрештою, кантата є добре стереофонічно награна на платівці, зі знаменито виконанням сопрановим солом невідомої більче співачки з Львівського симфонічного оркестру і хором "Трембіта", під диригуванням талановитого Дем'яна Пелехатого.

Людкевич у полоні, революція 1917 р., дальша праця

З вибухом Першої світової війни Людкевича покликають до військової служби. Він попадає у російський полон і перебуває в Азії, в місті Провську і Ташкенті. Там, очевидно, не могла продовжуватись його драматично-бойова творчість. Проте він не перестає продовжувати композиторську діяльність. Тоді постають такі фортепіанові твори, як прекрасна і одноразова "Елегія"⁷. Точніше, це варіації на тему старогалицької пісні "Там де Чорногора", "Баркарола" і мініатюри "Пісня до схід сонця" та "Листок з альбому". "Елегія" — твір оригінальний і дуже

цікавий; своєю мистецькою проникливістю у тему пісні композитор входить такою мірою, що нічого подібного не зустрічаємо і в світовій фортепіановій літературі. Там Людкевич створює ще одну з найбільш мальовничих і глибоких своїх пісень на мішаний хор до слів Шевченка — “Сонце заходить”. Виспівав він у цій пісні всю свою туту і журбу про долю далекої України.

Революція у Росії в 1917 році і відродження Української державності застає Людкевича в полоні, де він, при найскрутіших відомостях, з найбільшим хвилюванням і радістю переживає велику історичну подію. Однак йому шойно в 1919 році влається з тяжкими перешкодами дістатись до Львова. І він зразу знову кидається у вир музичної і відповільної, перерваної війною праці, у Вишому музичному інституті ім. Лисенка.

Без підтримки західного світу, під напором переважаючих і добре озброєних сил противників, по упадку нашої короткотривалої державності Людкевич здає собі ясно справу з політичного положення. Він вірить, що тільки краще національне освідомлення та піднесення духу патріотизму нашої суспільності, поглиблення і розповсюдження одного з найважніших чинників культури — музики, може в майбутньому принести замітну поміч народові всягненні і здобутті повної і непроминаючої незалежності. До помочі в праці стають йому такі молоді музичні сили, як піаніст і композитор Василь Барвінський, піаніст Тарас Шухевич, композитор Нестор Нижанківський, скрипаль Остап Москвичів, піаністка Галія Левицька, вчителька співу Дарія Бандрівська та ін. Всі вони беруться до праці, щоб розбудувати українське шкільництво так у Львові, як і на провінції, закладаючи філії Вишого музичного інституту ім. Лисенка у Львові. Так постають з часом музичні філії їхніх інституцій у більших містах Галичини, як Станіславів (тепер Івано-Франківськ), Дрогобич, Борислав, Тернопіль, Коломия, Яворів і Золочів. В Перемишлі існувала музична школа вже давніше. Школи ці несуть музично-професійне знання і національну свідомість та культуру нашій молоді. Самозрозуміло, що найважніша роля у тій праці припадає Людкевичу. Він виконує її із найбільшою самовідданістю, знаючи добре, що це справа не тільки самої музики, а й підстави існування народу, культури, яка саме творить найбільшу щіність кожного, а особливо недержавного народу.

Час від часу в своїй нелегкій професії українського музичного вчителя і композитора Людкевич, немов на момент, для передишки творчого урізноманітнення, облишає героїчну тематику боротьби за визволення, проте і тоді не відходить він далеко від суспільності. Деякі з його композицій порушують питання вітнносин і становища між митцем і громадою. Цей вагомий і вічний жанр опрацьовує Людкевич у симфонічній поемі “Меланхолійний вальс”⁸ із 1920 року, яка основується на новелі О. Кобилянської цього ж заголовку. Героїня новели, Софія, бажає стати піаністкою, проте через недостачу фінансових засобів її шлях до мистецької кар'єри обривається. Ціле життя її з великими мріями і поривами, це якби одна руйна. Вона створює тоді фортепіановий твір “Меланхолійний вальс”. Цю тематику переконливими барвами втілює у симфонічний твір композитор. Два провідні протиставлені мотиви чергуються тут: перший — напружений, драматичний, другий — ніжний, співний, ліричний. Варіантом цього твору пізніше вважатимемо фортепіановий квінтет.

Теодор ТЕРЕН-ЮСЬКІВ

Нью-Йорк

¹ Ця публікація становить першу частину дослідження Теодора Терена-Юськіва “Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича”, що опублікована окремою книжкою у Лондоні 1984 року. В одному з найближчих номерів журналу подамо її продовження.

² Людкевич С.: “Дослідження, статті, рецензії”.

- ³ З передмови до "Галицько-руські народні мелодії" (ХХІ т. "Етнографічного збірника" НТШ), 1906 р.
- ⁴ Людкевич С. Кантати на слова Т. Шевченка, клавір. (К.: Музична Україна, 1960) і платівка "Кавказ", хор "Трембіта" та орк. Львівськ. філар.
- ⁵ Діло. — 1910. — Ч. 172.
- ⁶ 200 українських народних пісень. — Нью-Йорк: Сурма, 1943.
- ⁷ Людкевич С. Елегія — теми з варіаціями для форт. — К.: Музична Україна, 1975.
- ⁸ Плашин С. Станіслав Людкевич. — К.: Музична Україна, 1974.

Нотатки автора про відвідини України і свій життєвий шлях

Довгі роки, понад дві генерації, довелося мені дожидати побачення з омріяною батьківчиною, яка врешті-решт таки стала "у народів вольних колі". Кожен із нас мусить бути сповнений якогось просто містичного ентузіазму, а також мимоволі і якимись непевностями, коли єде тепер перший раз в Україну. Все-таки ви сповнені патріотичними ідеями та корисними замірами, а мається буцім-то ще і... доганяти літа молодії, як у пісні наспівуються.

Коли ж ви вкінці опинились на летовищі в Нью-Йорку і зачуєте з гучномовця повідомлення, що літак до Києва вирушить в дорогу аж за дві години пізніше, як було намічено, то це не викличе поникнення вашого настрою. Треба себе порадувати, що це тільки випадок...

А вранці буйнозелений Київ в обрамуванні соняшного сяйва постане перед вами у глибоко хвилюючій, просто неперевершенній панорамі краси. Глядячи на Дніпро, вам нена роком зрине в пам'яті зустріч з цією святою рікою України П. Конашевича-Сагайдачного з повісті А. Чайковського "Побрратими". Молодий Конашевич в екстазіні подиві молиться Дніпрові, бо історія цієї ріки на віки пов'язана з долею України. І вам стає на душі про менисто, молитовно, велично.

За два перші дні відвідин у Києві належить побачитися з друзями, відвідати редакції, побувати в державній радіостанції "Україна". На оглянення музеїв і пам'ятників не залишиться багато часу. Проте св. Софію годиться подивитися найперше. Все бо тут сповнене найціннішої історичної вартості, що спонукує до глибокого хвилювання. Особливо фрески, теж мозаїки. А від архітектурної принади біло-блакитної вежі не можна відірвати очей. Краса її залишається в душі назавжди.

Згідно з планом, з Києва треба іхати до Львова, де перебування мало б тривати сім діб. В цьому часі можна буде оглянути докладніше місто моєї безповоротної юності та відвідати чари промайнулих років. А є що пригадувати, є що відсвіжувати. Я ж закінчував тут гімназію, т. зв. "Філію". Це була школа-світило, так патріотичне, як і наукове (проф. Ф. Колесса, д-р Ст. Балей, проф. Я. Білецький та ін.). Мене потягнуло на давню вул. Рутовського, щоб поклонитися будівлі Народного дому, де знаходилась ота неповторна наша "буда". Дивлячись розчленено на історичний будинок, мимоволі ніби вчулась десь із четвертого поверху козацька: "Ой сів путач на могилі та й крикнув він пути, Чи недасть Бог ко заченькам хоч тепер потугу". Так колись хвашко співали старші учні цієї школи. А пісня неслася понад деревами, повз Промисловий музей (тепер Національний), аж до стін Великого театру. Прохожі на хіднику приставали, наслухали...

У Львові студіював я також право. Одергав я і дві співочі стипендії: одну в Музичному інституті Лисенка, а другу в світовій славі баса Адама Дідура, який приїхав до Львова з Нью-Йорку 1936 р., на жаль, до польської консерваторії. Тут, у Львові довелось любити в опері "Фаворита" 1937 р. Тут же на конкурсі Молодих співаків одержав я І-шу нагороду в червні 1939 р.

В мареві спогадів годилось піти і до відновленої, досконалої будівлі опери, яка на фоні інебесної блакиті пишасті своєю красою на весь обшир. Цікаво було пройти і позв недавній монумент Тараса Шевченка, а далі І. Підкови. Ще належало відвідати щойно побудований симпатичний пам'ятник М. Грушевському. За часів Польщі безнадійно виглядала опущена і занехаяна ратуша Львова, але нині вона — це найелегантніший і найрепрезентативніший осередок міста...

Коли ж зайдете до Національного музею, то почуваетесь, немов у себе вдома. Тут знайомі імена митців і атмосфера душевного піднесення, а то й одушевлення. Зразу можна й заважити знаменитий, молодечий автопортрет Любомира Кузми з 1941 р. Автор же в США нічогісінько про це не знає. От буде радість, як сповіщу його про таке "відкриття". Є, хоч лише фотографія, славна картина М. Дмитренка "Пісня". Та навіть із чорно-білої копії б'є на глядача молодечий розмах і екстаз. Скульптурна голова О. Новаківського у

вичаруванні митця Павлося — це пам'ятна краса. В другім домі Національного музею ще чи не більше красоти. Тут же і Устінович, і Труш, і Івасюк, Новаківський. Мороз і інші натхненники, що своїми репрезентативними творами приваблюють до себе магічною наснагою своїх талантів. Тут якраз відбувається і виставка нашого сьогодення, скульптури відомого митця Е. Миська та вернісаж оригінального мальяра з Канади М. Бідняка. Обидві виставки мають помітний успіх у глядачів. Творчість Бідняка правдоподібно огляdatимемо і в Нью-Йорку...

В редакціях газет "Шлях перемоги" і "Світ літератури" (пригадуєте давнього Гаранька?) цікаво і справді ділово. Всі працюють заповзято. Що можна попаднати успішно, те чинимо, а з чим треба підложати — відкладаємо. Редактор Я. Сватко працює, так би мовити, з годинником у руці. Казали, що редактор фотожурналу "Світло й тінь" В. Пилип'юк десь аж у Словаччині. Значить, ми не зустрілися.

Обов'язково треба відвідати моого шкільного товариша Ореста Березовського, що давніше був віолончелістом в оркестрі Львівської опери (і на сибирському засланні, як Барвінський). Орест стояв близько до великого Людкевича, має навіть деякі фільми з останніх днів нашого композитора. Хоч фільми аматорські, проте важливі своєю документальною цінністю. Орест каже, що захоплений моєю розвідкою "Національно-державна мотивація творчості Людкевича", яка видана 10 років тому і яку він щойно аж тепер прочитав. Він відписує собі з плівки й мій концерт пісень Людкевича з 1969 р., в Нью Йорку. І ще раз Орестове одушевлення. В цій нашій радісно гомінікій зустрічі бере участь і наш спільній друг, ще й досі недостатньо оцінений композитор і диригент, представник Лемківщини, Іван Майчик.

Щоб дістати адресу і число телефону пані Зені Штундер-Людкевич (дружина композитора), треба було податися аж до славної Львівської консерваторії. Там з приємністю запізнав я здібного музиколога, проректора Ярему Якуб'яка, який, як виявляється, є сином моого шкільного товариша, диригента Василя Якуб'яка з Печенижина. Інший диригент, який побував давніше і в Нью-Йорку, симпатичний В. Луців знайшов мені адресу пані Людкевич. Проте мимо найширіших замірів цим разом мені таки не пощастило побачитись і порозмовіти з великою шановою панею, талановитим музикологом З. Штундер-Людкевич. Треба буде здійснити це іншим разом. Бож ішеться про невіправдане занедбання Україною репрезентативної музичної творчості Людкевича. Яка безмежна школа для рідної музики й українського імені!

Зі Львова мушу поспішати на день-два до моого рідного села Івано-Франківської області Поточища, що біля Городенки. З Коломиї треба залишити потяг, щоб на авто іхати далі. Тут Гуцульський музей щадності, що була і є концертною і театральною залою міста. В цій залі чарували мене колись як хлопчику своїми голосами тенор М. Менцинський та С. Крушельницька. Про рідні театри вже й не загадуватиму. В залі була низка портретів німецьких музикантів, яких тепер замінили, як і треба, українські композитори. На жаль, славетного Людкевича змалював хтось блондином. А він же всенік життя, аж до посивіння, був брюнетом. Як це могло статися? В Коломії?

За годину і 15 хвилин знаходжуся уже в моєму дорожному Поточищі. Зразу треба скласти, що в цьому ж селі прийшов на світ і виростав прославлений, невтомний борець до загину за українську державність, Михайло Колодзінський. Він, відомо, як шеф штабу Січовиків на Закарпатті, загинув там смертю героя. Село з його "духа печаттю" йшло і прямує цим самим шляхом дальше. Тут не було і релігійних спорів. В селі живе ще лехто з моїх рідних, а саме мій сестрінок Богдан Савчинський. Брат погиб на війні, моя сестра (Богданова мама) померла у львівській тюрмі 1947 р. і не знати де похоронена. Я приїхав до Богдана, який із дружиною теж відбули заслання у Сибіру (10 літ). Поточище вписало і свою належну сторінку в боротьбі УПА за визволення України. Вигляд села з бігом літ змінився до невідіннання. Зникли тини і солом'яні стріхи. Пам'ятник Франкові був тут побудований уже перед війною. Тепер, крім традиційної Могили Героям, красується перед просторою концертовою залою пам'ятник Шевченкові. Є ще менші пам'ятники.

В Поточищі на початку 30 років пощастило мені заснувати при читальні "Просвіти" мішаний, а дальше і чоловічий хор. Він начислював до 50 хористів. При наполегливій праці хор досягнув значного мистецького рівня. А виявилось це на концертах, де хористи конкурували з іншими гуртами. Хор спромігся давати і власні концерти, де програма була з двох частин — мішаної і чоловічої. Багато пісень складалося із репертуару неповторного хору Д. Котка, який вчинив революцію в галицьким способі хорового співу. Сенсацією хору Поточища був контрабас, чабан Роман Парчевський. З того хору залишилось ще в живих 6 жінок і 2 чоловіки. Звичайно, існує тепер новий хор у селі, проте мистецький рівень його не дуже задовільний. Справа тут у талановитості диригента.

Мій сестрінок сказав, що вирішено дати концерт з нагоди моого прибуття. Я думав піти на концерт, а як зі сцени мене привітають, подякувати, і на тому кінець. Однак діло

малося дещо інакше. До зали, як слухача, мене членко не впустили. Треба було податися під пам'ятник Шевченка. До мене від сторони зали підійшли старша жінка з хлібом і сілью та двоє лівчаток з квітами. По привітальним слові пішли ми спроквола до зали, на сцену, де вже був хор, а з боку теж співаки-емерити з давнього хору. Село називало це святкування 60-літнім Ювілеєм заснування хору. Через мікрофон закликано до слова чоловіка, що співав у давнім хорі. Він, очевидно, говорив про красу й успіхи попереднього гурту. Згадав він ще і про цікавий випадок, коли, будучи на сибірському засланні, він якось знайшовся у тому ж місті, де був засланий і наш композитор мученик Василь Барвінський. І одного дня, коли вони розмовляли про хор із Поточиця, Барвінський запитав про ім'я диригента того хору. Коли почув моє прізвище, тоді сказав: "О, він уже оперовий співак". Потім були сліви і ще 11 коротких промов-привітань та 11 букетів, 2 вишивані рушники, сорочка-вишивана, як подарунки. Промовиз і місцевий представник президента С. Максимчук та вручив мені грамоту за ширення українського імені та культури. Прийшла теж черга і мені сказати дещо про власне життя-буття та про працю поса селом. Знайшовся тут і кореспондент районної газети "Край". Був і фотограф, що добре напрацювався. Закінчився вечір, як звичайно, многоліттям (аж о год. 12-тій ночі). Була це подія, не очікувана мною, а яку я із віяльністю згадуватиму.

Належало поспішати через Львів до Києва, бо два тижні відвідин добігали кінця. А в Києві бажалось і дальше запізнаватися з красою столиці, оглядати старовинність церков, багатство музеїв, оригінальність пам'ятників, хоч би найвизначніших, як св. Володимира, Б. Хмельницького, Т. Шевченка чи М. Лисенка...

Посеред церков зовсім виняткове місце займає старозна Києво-Печерська Лавра зі своєю унікальною низкою храмів і печер. Лавра справляє на глядача колosalне враження. Тут якось з'явиться у вас десь і настрій до роздумів, і подив до старовини, і настороженість релігійна та віра, що Україні таки призначена Богом віковічність. Про невмирущість Лаври розсіває золоту славу далеко навколо велика дзвіниця...

Теодор ТЕРЕН-ЮСЬКІВ

Нью-Йорк

* Текст подано (дещо скорочено) за виданням: Визвольний шлях. — 1995. — № 1. — С. 109—112.

ВЕЛИКДЕНЬ

Дзвонять дзвони, гомін лінє
Ген, високо до небес...
Бо сьогодні День Великий —
Нам з мертвих Христос воскрес!

Дзвонять дзвони в храмах Божих:
Чудо — чудо всіх чудес...
Вже співають разом вірні
"Істинно, Христос воскрес!"

І гріха зірвав окови,
І готовить для нас рай...
Із неволі, Христе Боже,
Увільни й наш Рідний Край!..

Встав із гроба, як в пророчих
Книгах сказано було.
І серця розбиті людські
Поєднав Він ув одно.

Шоб і там дзвонили дзвони,
В храмах Божих спів лунав,
Шоб раділа Україна,
Шоб Воскресний День настав.

Ярослава Боженська



ВЕЛИКОДНЯ МРІЯ

В небі тоне пісня дзвонів,
За овіди б'є луна.
У полоні дивних тонів
Віє рідна сторона.
Сонце втіху шле з небес:
Христос воскрес!
День погінний в краю ріднім,
Замали квіти знов.
Поєднали люд привітність,

Віра, злагода й любов.
Гомонить наш край увесь:
Христос воскрес!
Розквітає в серці щастя,
Моя гаївка-хоровод,
Що никому вже не вдається
Роз'єднати наш народ;
Лід на людських душах скрес.
Христос воскрес!

Василь Саечук



ЗАРУБІЖНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УСНО-ФОРМУЛЬНА ТЕОРІЯ ТА ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДУМ

Альберт Бейтс Лорд (1912—1991) — американський філолог-славіст, професор Гарвардського університету, знаний у світі дослідник епічної традиції. З його ім'ям пов'язується розвиток ідей так званої “формульної” теорії, початки якої були закладені його вчителем — Мітменом Перрі. Оскільки основою теорії є розуміння усної природи фольклорної творчості в її відмінностях від професійної, більш точно визначати її як “усно-формульну теорію” чи “усну теорію”, під такою назвою вона й утвердилася в працях послідовників¹. Дослідження А. Лорда “Епічний співець” (The Singer of Tales)², де викладено результати багаторічних досліджень у царині південнослов'янської епічної традиції та основи запропонованої вченим теорії, стало етапним, оскільки заклали підвалини розгляду творчих процесів у епосі та техніки епічного виконавства. В цьому сенсі одним з основних питань, що постало перед дослідником, було те, чи відбувається запам'ятовування творів епічними співцями, чи вони щоразу творять їх у процесі виконання.

Для підготовки монографії протягом 1930-х та 1950-х років вченим було здійснено ряд експедиційних досліджень у Югославії, результатом яких стала майже 13-тисячна колекція записів, серед яких понад 3500 фонографікацій³. У пошуках відповіді на численні питання, пов'язані з таємницями творчості Гомера, М. Перрі та А. Лорд вдалися до експериментальної роботи з епічними виконавцями, що дозволило їм повніше зрозуміти природу фольклорної творчості та висловити притушення про те, що поява “Іліади” та “Одіссеї” значною мірою спричинена усним за природою творчим процесом. Суть концепції вченого можна визначити його афористичним висловом “composition in refiguring”, що підкреслює єдність процесів творення й відтворення у фольклорі. При цьому, на його думку, епічне виконавство є творчим процесом, який точніше можна визначати як “усну композицію”.

Характеризуючи теорію Лорда, А. Дандис відзначав, що вона виникла у ХХ сторіччі, тому як і інші модерні теорії та на відміну від теорій ХІХ сторіччя, тяжіла до розгляду явищ у синхронії, а не в діахронії. Отже питання про те, чим є фольклорне явище та які особливості його функціонування, постало перед дослідниками натомість питання про можливі джерела його виникнення. Це ставить теорію в широкий контекст формальної та структурної інтелектуальної парадигми⁴. Характерною її рисою є інтерес до вивчення живого фольклорного процесу, спостереження над фольклорною текстологією не за матеріалами публікацій та архівних джерел, а за результатами дослідження актуального виконавства.

В процесі осмислення техніки епічного виконавства М. Перрі та А. Лорд звернулися до понять “формула” та “тема”. У визначеній фор-

мули передусім підкреслювалися такі її особливості, як змістова повторюваність, зв'язок з певними метричними умовами функціонування та роль у побудові віршової матерії, а у визначенні теми — типовий характер цього елемента сюжетної стереотипії та роль у побудові епічної пісні. Перше з цих понять привернуло значний інтерес науковців і навіть відбилося у назві теорії, друге ж певною мірою залишилося поза увагою.

Концепція викликала значний інтерес науковців, проте має й багато опонентів⁵. Авторам закидали перебільшення ролі імпровізаційного начала в традиційній творчості, формалізм та механістичність трактування творчих процесів, неможливість поширення отриманих результатів на інші національні традиції, а тим більше на фольклор в цілому. Ідеї А. Лорда не були одностайно прийняті й у середовищі класичних філологів. Передусім це стосувалося висновків щодо усності походження поем⁶. Частина цих заперечень, на наш погляд, є результатом полемічного загострення певних дискусійних положень як з боку авторів теорії, так і з боку її опонентів. Водночас ряд вистовтінів А. Лордом міркувань та спостережень спонукає до подальших пошукув. Це, зокрема, стосується заперечення ролі пам'яті на текст та виконання завченого тексту. Уявлення про текст, що успадковується поколіннями епічних співців, він вважав помилковим, натомість наполягав на спадкоємності епічного знання. Остаточне вирішення цього дискусійного питання можливе лише за умови подальших глибоких аналітичних розвідок у царині усної традиційної творчості, включення до сфери розгляду не лише епосу, а й більш широкого кола явищ. Тут можна цілком приєднатись до Б. Путитова, який нарікає, що висловтіній В. Жирмунським заклик до глибокого осмислення динаміки творчих процесів у епосі через багаторазові експериментальні записи “виконання одного й того ж сюжету різними виконавцями та одного й того ж тексту тим же виконавцем у різний час та за різних умов” не було втілено в життя⁷. Приметно, що й за такої постановки питання методика аналізу, запропонована М. Перрі та А. Лордом, не може не бути визнана піддою. Тому основний пафос концепції, її спрямованість на розгляд живого творчого процесу фольклорного виконавства, закладені вченими основи польової експериментальної роботи з носіями, безумовно, належать до значних здобутків світової науки. Саме ці аспекти теорії особливо імпонують українській фольклористиці, в якій особа виконавця завжди привертала належну увагу збирачів та науковців, через це вони й мають стати тими продуктивними імпульсами, що спонукатимуть до подальших глибоких досліджень природи фольклорної творчості.

Пропонована увазі читачів розвідка А. Лорда, присвячена розгляду вступних епізодів двох українських дум (“Про козака Голоту” та “Про Хвеська Ганджу Андібера”), наочно демонструє особливості концепції автора. Тим-то вона показова не лише як свідчення інтересу світової науки до визначних надбань української епічної традиції, але і як спроба застосування усної теорії для осмислення особливостей творчого процесу в національній традиції. Статтю було надруковано англійською мовою у збірці “Harvard Ukrainian Studies Eucharisterion: Essays Presented to Omeljan Pritsak on His Sixtieth Birthday by His Colleagues and Students” (Harvard University Press. Cambridge (Mass.), Vol. III—IV Part 2, 1979—1980). — Р. 569—594. Публікація українського перекладу статті пов’язана також із підготовкою до проведення у Києві у серпні — вересні конференції, присвяченої дослідженню усної епіки та виконавства — питанням, які займали чільне місце у творчій спадщині А. Лорда.

При перекладі виникали окремі ускладнення термінологічного характеру: автор нерідко вживає термін “пісня” на означення думи. В цьому разі перекладачем застосовано визначення “епічна пісня” або поняття твір. Як відповідник виразу “set piece” вжито “усталений фрагмент”, а поняття “idea” перекладається у відповідності до контексту як “думка”. Згідно з концепцією усної композиції, А. Лорд уникав

вживання терміну “варіант”, проте в окремих контекстах все ж вдається до нього, тому й при перекладі він використовується як відповідник у ряді зворотів зі стилістичною метою. Цитати, що в публікації англійською були наведені у перекладі, подано за українськими оригіналами, а виділення курсивом понять “дума”, “козаченько” і т. ін. не збережено. Переклад з англійської здійснила І. Головаха, фахову редакцію — О. Брицина.

Олеся БРИЦІНА,
Інна ГОЛОВАХА

Kiieв

- 1 John Miles Foley. *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 1988.
- 2 Albert B. Lord. *The Singer of Tales*. Harvard University Press. Cambridge (Mass.), 1960. (Рос. пер.: *Лорд А. Б. Сказитель* / Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. Послесл. Б. Н. Путилова. Статьи А. И. Зайцева, Ю. А. Клейнера. — М., 1994).
- 3 1953 року розпочата публікація колекції у Белграді та Кембріджі (*“Serbocroation Heroic Songs*, ed. by M. Parry and A. B. Lord” (Cambridge, Mass. and Belgrade, 1954) та відповідно: *“Srpskohrvatske junacke pjesme. Skupio M. Parry. Uredio A. B. Lord”*. Т. 2 (Beograd i Kembridz, 1953).
- 4 Alan Dundes. Editor's Foreword. In: John Miles Foley. *The Theory of Oral Composition*. — Р. IX.
- 5 Див.: Землянова Л. М. Современная американская фольклористика. — Л., 1975; Серебряный С. Д. Формулы и повторы в “Рамаяне” Тулсидаса (К постановке проблемы) // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. — М., 1973. — С. 130—139. J. M. Foley. The Oral Theory in Context. In: Oral Traditional Literature: A Firstschrift for Albert B. Lord. — Р. 60—79. Гацак В. М. Основы устной эпической поэтики славян (Антитеза “формульной” теории) // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. IX международный съезд славистов. Киев, сентябрь 1983 г. Доклады советской делегации. — М., 1983. — С. 184—196.
- 6 Див.: Зайцев А. И. Книга А. Б. Лорда “Сказитель” и гомеровский эпос // Лорд А. Б. Сказитель. — С. 346.
- 7 Див.: Путилов Б. Н. Послесловие // Лорд А. Б. Сказитель. — С. 333. За цим же джерелом подано й цитування В. Жирмунського.

Альберт Лорд

ВСТУПНІ ЕПІЗОДИ ДУМ ПРО ГОЛОТУ ТА АНДИБЕРА: ВИВЧЕННЯ ТЕХНІКИ УСНОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ОПОВІДІ *

Одна з найбільш актуальних та важливих проблем у вивченні усної літератури — роль пам'яті в її творенні та передачі. Безперечно, невеликі жанрові форми, такі як прислів'я, загадки, замовляння, навіть ліричні та молитовні пісні запам'ятовуються легше, особливо ж, коли метою є запам'ятування фіксованого тексту. Думка, що всі тексти літературної природи — незмінні сутності, настільки закорінена в літературних дослідженнях, що коли вчені стикаються з традиційними усними текстами в декількох варіантах, вони намагаються пояснити варіації зміною “оригіналу” в процесі усної трансмісії. Прихильники цієї концепції вважають, що усна трансмісія починається з передачі стабільного оригінату, який запам'ятовується більш чи менш добре; обстоюється думка, що оригінальний текст інколи видозмінюється, бо інакше неможливо було б пояснити наявність багатьох варіантів. Більше того, вважається, що описаний процес деякою мірою дозволяє і творчі вправи з боку передавача.

Такий тип усної трансмісії практично не відрізняється від процесу трансмісії рукописів. На мою думку, це не пояснює варіацій, які віднаходимо у насправді усних традиційних текстах однієї й тієї ж пісні.

Пам'ять, здається, функціонує по-різному в наративних (оповідних — прим. перекладача) та ненаративних жанрах. Йдеться про те, що ком-

* Хочу висловити глибоке захоплення ерудицією та ширу подяку за допомогу та консультацію Омелянові Пріщакові.

позиційні одиниці, що запам'ятовуються, мають різну довжину та відрізняються за природою. Як правило, в жанрах, яким не властива наративність, композиційні одиниці чи важливі ідеї мають тенденцію до лаконізму і не пов'язані між собою або мають афористичну чи ліричну природу.

У наративах істотним є сюжет (або частина сюжету), окрім одиниці якого значно варіюють за довжиною.

Композиція та процес трансмісії строфічної поезії може відрізнятися від цих же рис поезії нестрофічної. Те, що властиве баладам, може бути не характерним для епічних творів. Українські думи, на відміну від більшості балад, мають станси різної довжини. Правильніше називати їх строфами*. Вони подібні до *laisses* у старих французьких *changons de geste*¹; а в слов'янській літературі до них найближчий болгарський епос² та румунські балади³. Ці три традиції фактично формують ізоглосу даної риси від України до Болгарії. Думи дають надзвичайно цікавий матеріал для вивчення композиційної структури та трансмісії усних традиційних строфічних епічних пісень.

В даній статті ми пропонуємо аналіз варіантів частин двох дум з метою визначення ступеня їх текстуальної відповідності. В процесі аналізу ми ставимо запитання: чи якийсь із цих варіантів виник як наслідок запам'ятовування іншого? Або навпаки, чи обидва варіанти є результатом запам'ятовування певного оригіналу? І, якщо ці твердження не відповідають дійсності, то, які ж взаємини між цими варіантами?

Дума "Козак Голота" (№ 14 в класичній колекції Катерини Грушевської⁴) представлена у п'яти варіантах **. Якщо порівняти вступні рядки цих варіантів і запитати, де "оригінал", що підлягав передачі, ми не знайдемо відповіді. Можливо лише охарактеризувати зміст та загальну думку вступних рядків оригінального тексту, але неможливо їх навести.

Найдовший варіант (Г), зафіксований у 1852 та надрукований 1856 року, має 99 рядків. Найдавніший варіант (А) походить з третьої чверті XVII сторіччя і має 46 рядків; це найдавніший зафіксований текст думи, що є у нашому розпорядженні. У 1874 році П. Кулішем був виданий складений текст, в якому використані частини з варіантів Г, В, та Б, але оскільки для багатьох дослідницьких завдань цей текст непридатний, бо був сформований Кулішем, а не традиційним виконавцем, я не брав його до уваги.

Як підкреслювала Грушевська, варіанти різняться настільки значно, що важко визначити "власну фізіономію" думи. Цей висновок уточнюється, якщо порівняти уривки з А (рядки 1—22), Б (рядки 1—24), В (рядки 1—21), Г (рядки 1—18) та Г' (рядки 1—59), стає очевидним, що висновок Грушевської є певним перебільшенням. При зіставленні текстів одразу вражає, що чотири з п'яти варіантів приблизно однакові за обсягом, тоді як п'ятий майже вдвічі довший. Жоден з них не є копією чи результатом прямого запам'ятовування іншого, але вони всі — одна й та сама пісня (ідеється не про текст, а загальний зміст оповіді).

Крім вступних рядків, у наведених уривках присутні два "усталені фрагменти". Перший — це опис козака [А (рядки 1—7), Б (рядки 15—23), В — втрачені; Г (рядки 3—7), Г' (рядки 6—19)], другий — розмова між татарами та козаком [А (рядки 10—23), Б (рядки 12—23), В (рядки 8—?), Г (втрачені); та Г' (рядки 46—59)]. Кожен з них пропущений принаймні в одному варіанті, а другий навряд чи присутній у варіанті В. Коротко кажучи, не лише тексти варіантів нестабільні, але й тематична сутність також може варіюватися; проте пісня залишається тією самою.

Опис козака з'являється у А, Г та Г' як другий фрагмент пісні, відразу же після згадки про подорож козака полем Килимським. У цих трьох варіантах опис козака супроводжується картиною появи татарина. Варі-

* В українській фольклористиці утверджився термін "уступи" (прим. перекладача).

** Чрез значний обсяг додатків видрукувати їх не було можливості, тому подаємо посилання на видання К. Грушевської (прим. ред.).

ант Б має деякі відмінності. Перші чотири рядки зображають козаченька, який шукає, та не знаходить ніякого дива, і, звертаючись до долини Ялинки, скажеться на свої марні привалі пошуки. Цей уривок не має ніяких аналогій в інших варіантах. У Б після цього опису йде загадка про Килимське поле, з чого починаються А, В та Г, та за допомогою запечатленого порівняння вводиться образ козака Голоти: "в чистім полі не орел літає, то козак Голота добрим конем гуляє". Татарин наближається до нього, і Голота запитує, чого він хоче — його шлик, його чоботи та ін. — тут з'являється опис козака. У А — це також козак (безіменний, хоча у першому рядку він характеризується як *нетяга*), який відразу починає розмову (але це вже початок другого "усталеного фрагменту"). Деякі моменти опису козака у Б починаються сполучником "чи", так само, як і звертання козака до татарина у А та Г. Згадування деталей одягу козака у розмові між козаком та татарином у Б цілком прийнятне, але воно видозмінює пісню, чи, принаймні, одну з її частин, на гумористичну. Варіант Б закінчується двома рядками, які кореспонduють з чотирма вступними: герой звертається до Савур-могили та каже, якого добра він набрав, маючи на увазі, зрозуміло, татарина. Ця версія, яка датується 1836 роком, — справжня усна традиційна форма основного сюжету боротьби між бідним козаком та татарином, в якому татарина взято козаком у полон. Перший усталений фрагмент — (опис козака) не лише наявний в даному варіанті, але й відіграє подвійну роль: він одночасно репрезентує другий "усталений фрагмент" (чи його частину, оскільки цей текст фрагментарний), до складу якого входить перша частина розмови між козаком і татарином.

(Продовження у наступному номері)

- 1 Дискусію щодо природи старих французьких *laisse* див.: Jean Rychner. *La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*. — Geneva — Lille. 1955.
- 2 Назважуючи на те, що болгарські епічні пісні надруковані в нестрофічній формі, в дійсності вони співались як станси різної довжини.
- 3 Тексти румунських балад в строфічному розмірі, так, як вони виконувались, див.: AL. I. Amzulescu. *Cântece bătrânești*. — Bucharest, 1974.
- 4 Українські народні думи / Під ред. Катерини Грушевської. Том 2. — Харків — Київ, 1931. Ця робота необхідна при дослідженні дум. В ній не лише наведено варіанти, але й повна історія кожного з текстів. Я вдячний професору Пріщакові та Українському дослідницькому інституту Гарвардського університету за допомогу в отриманні копії цієї публікації.

СОНЯШНИЙ ВЕЛИКДЕНЬ

Зраділо серце, як Великденъ заспівав,
Його кришталі-зорі привітали,
Світання вчудо золоті слова:
"Сторожа ангольська при гробі стала,
Господъ кайдани смерти розірвав!"
Побліда смерть, бо силы в неї мало.
По світу ходить соняшний Великденъ.

Ivan Kmetta-Ichnianskyj

ВЕСНА — ЦЕ СОНЦЯ ПЕРЕМОГА

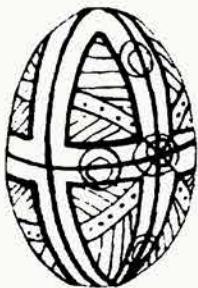
І знову все на повні груди
Дихнуло, збуджене життям
І кожне серце чує чудо,
І світ увесь, неначе храм.

Горять свічки, блищають ікони,
Земля в молитві до небес...
Христос воскрес! — лунають дзвони,
І спів — Воїстину воскрес!

І лине музика весіння,
Зрінає пісня в унісон:
Христос воскрес! Бо воскресіння
Природи вічної закон.

Весна — це сонця перемога
У великої світлій час:
Ми наближаемось до Бога,
Бог наближається до нас.

Oleksa Veretennchenko



ПУБЛІКАЦІЇ

ПІСНЯ, ЩО ВРЯТУВАЛА ЖИТТЯ (З життєпису роду Рильських)

Рильські належали до старого роду української шляхти, який колись значною мірою сполонізувався. Тільки батько поета Максима Рильського, відомий культурний діяч і етнограф Тадей Розславович Рильський (1841—1902 рр.) разом з своїми однодумцями, насамперед істориком Володимиром Антоновичем, з'ясував своє родове коріння, усвідомив свою належність до України і став у ряди борців за її крашу долю. Згадуючи про минуле свого роду, він видрукував на сторінках журн. "Київська старовина" статтю про чудесну пригоду, яка сталася з його прадідом Ромуальдом і яку зі стів останнього записав його син (дід Тадея Рильського) — Федір*.

Пррапраділ Максима Рильського — Ромуальд народився у с. Соколівці на Уманщині. Він навчався в Умані у школі уніатських ченців — василіян, співав у церковному хорі. Коли вибухнула 1768 року Коліївщина, під час якої хвиля народної помсти за гріхи польських панів та єврейських орендарів вдарила місцевих поляків та єреїв, не милуючи й багатьох українців, небезпіставна тривога охопила Умань. Не чекаючи, поки повстанці Максима Залізняка та Івана Гонти візьмуть Умань, 14-річний Ромуальд разом з своїм братом Антонієм тікають з міста. Та незабаром Ромуальда спіймали гайдамаки, посадили у льох, а потім повели на розстріл. Далі надаємо слово самому Ромуальду:

“...Мені зав’язали очі і прив’язали до стовпа. У цей час, коли у мене ще були вільні руки, я перехрестився, віддаючи душу мою Богу.

І дійсно, я відчув дію чудесного його заступництва.

“Чекайте, я вам щось скажу”, — закричав я.

Старший з козаків, наліючись, мабуть, що я відкрию який-небудь скарб, звелів розв’язати мені очі. Тоді, за натхненням Провидіння, я почав співати русинську пісню, котру я співав у церкві у василіян:



М. Т. Рильський. (19.III 1895—24.VII 1964)
Фото. 1960.

* Рильський Т. Р. Рассказ современника в приключениях с ним во время "Колиивщины" // Киевская старина. — 1887. — № 1. — С. 51—64.

“Пречистая Діво — Мати руського краю”. Я повторював її без перерви декілька разів. Пісня так зворушила старшого козака, що сльози в нього ринули з очей. Він звелів відв'язати мене від стовпа і сказав:

“Шкода його губити; візьмемо собі Його за дячка, нехай вам у церкві співає”.

Він звелів проспівати ще раз пісню, погладив мене по голові і рекомендував бути вірним. Я обішяв, дякуючи за помилування. Громада запитала козака, що робити з іншими, що залишилися у льоху... Тоді козак наказав всіх ув'язнених звільнити, сказавши при цьому: “Напились мо, вже доволі крові, пустити й тих, та нехай йому подякують, що піснею спас їх од смерті”.

Розповіль про це чудесне порятування з благоговінням передавалася з уст в уста Рильських. Батько поета видрукував спогади Ромуальда і подав до них текст і ноти пісні...

Працюючи у польських архівах нам вдалося виявити у Держархіві Кракова, у фонді відомого польського історика першої половини ХІХ ст. Амброжія Грабовського (№ Е. 122, арк. 240) ще один варіант цієї пісні. Сподіваємося, що нашим читачам буде цікаво прочитати обидва варіанти пісні, яка врятувала життя предку славетного поета.

Юрій МИЦІК

Київ

Варіант пісні у виданні Т. Р. Рильського

Пречистая Діво, Мати руського краю.
На небесі і на землі Тя величаю.
Ти грішників з тяжкої муки
Через свої збавляєш руки,
Не дай пропасті!
Тобі всі святі служать, родице Бога,
І ми грішні славим тебе всі якомога,
Цілім серцем. Нехай мило
Тобі служить душа, тіло,
Мати чиста!

Хто невдячен ласки твої, скажі который
З-під каміння для збавлення йдуть до гори?
Темних, хорих і ломних
Очищаеш там притомних —
Прошу ж, і мене
Май в бачності і милості вірного слугу,
Не дай мені упадати в велику тугу.
Скажи-ж тепер — коли б знати:
Що з грішником будеш ділати,
Пані ласкова!
Утікаючих к Тобі во всякой потребі
Знаєш і їх вспомагаєш, хотя й живеш у небі.
Не випускай же навікі
З Твоєй пресвятої опіки
Мене грішного!
Подай руку в тяжкій біді і уtrapеню,
Даруй ласку просящему мені ку збавленню.
Рятуй, всім нам оборона,
Просить тя наша корона,
Яко цариці!
З Сином Твоїм возлюбленним буди ласкова,
Которому нех з Тобою поклон, честь і слава
Во вік віків не перестане,
Поки цього світа стане —
Од всіх слуг твоїх!

Варіант пісні у записі А. Грабовського

Пречистая Діво, Мати Руського краю,
На небесі і на землі Тя величаю.
Ти грішника з тяжкої муки
Через свої збавляєш руки,
Не дай пропасті!
Тобі всі святі служать, родице Бога,
І ми грішні служим Тобі всі якомога,
Чистим серцем. Нехай мило

Тобі служить наше тіло,
Панно чистая!
Утікаючимся до тебе у всякій потребі
Знаю, що утвердиш нас, всіх вірних, яко у небі.
Не випускай нас навіки
З Твоєї пресвятої опіки
І мене грішного!
З Підкаменя для збавіння йдуть до гори.
Темних, хорих і уломних
Очищаеш там притомних
Прошу ж і мене!
Подай руку в тяжкій біді і утрепеню,
Даруй ласку просящему нам ку збавленю
Буди всім нам оборона [...]
З Сином Твоїм любимим буди ласкова,
Которому нех з тобою вся честь і слава.
[...]
Поки всього світа стане —
Од всіх слуг твоїх!

(Журн. "Кур'єр Кривбасу",
№ 29, 1995)

* * *

З скарбниці перлин української поезії ХХ століття, приурочених до свята св. Юрія (Георгія).*

СВЯТИЙ ЮРІЙ

Нациє, народжена з огня,
Нациє велика, молись, —
Яснозбройний Юрій, як колись,
Осідав могутнього коня.
Гурkit скель ляка малі серця,

Розбігається отрутина мла
Від проміння дивного лиця.
Нациє, народжена з огня,
Ось прийшов твій Юрій, мов воскрес,
Стримує могутнього коня,
Простягає руку до небес.

*Юрій Липа,
Львів*



СОБОР

Вірности аж до крові дав нам
примір святий Юрій Побідоносець.

Митрополит Андрей

Внизу біда яриться злом,
Торгується глупота і зрада,
Вгорі ж побідний Юр списом
Прохромлює в'юнкого гада.

Дарма. Над тишею склепінь,
Де вічність Божа тайно спіє,
Росте нестремно в височині
Панцероносний брат Софії.

I гал конеа і сичить,
I на той сик його безсилий
Нечиста сила верещить,
Розлочена нечиста сила.

Він стереже нагорний храм —
Ковчег невпинної обнови,
Твердиню вірности вікам,
Твердиню вірности до крові.

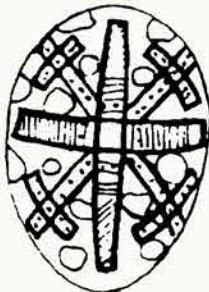
I знозв чайтесь до часу,
I знозв майструє маски й назви,
Щоб сяйвну затінити красу й
Стигматами розквітлі язви.

I ось кад суєтою днів,
Де марно колоточ ловити,
Горитъ любови ярий гнів,
I хрест меча, і меч молитви.

I в смуті лютої пори,
I в гострих близкавицях бурі —
Над містом тъмяним, угорі,
Пануе Переможець-Юрій.

1938. Євген Маланюк

* Весняне свято на вшанування св. Юрія (Георгія) переважна більшість християн в Україні урочисто відзначає 6 травня



ПАМ'ЯТІ ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ

ПРОРОК ВІДРОДЖЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

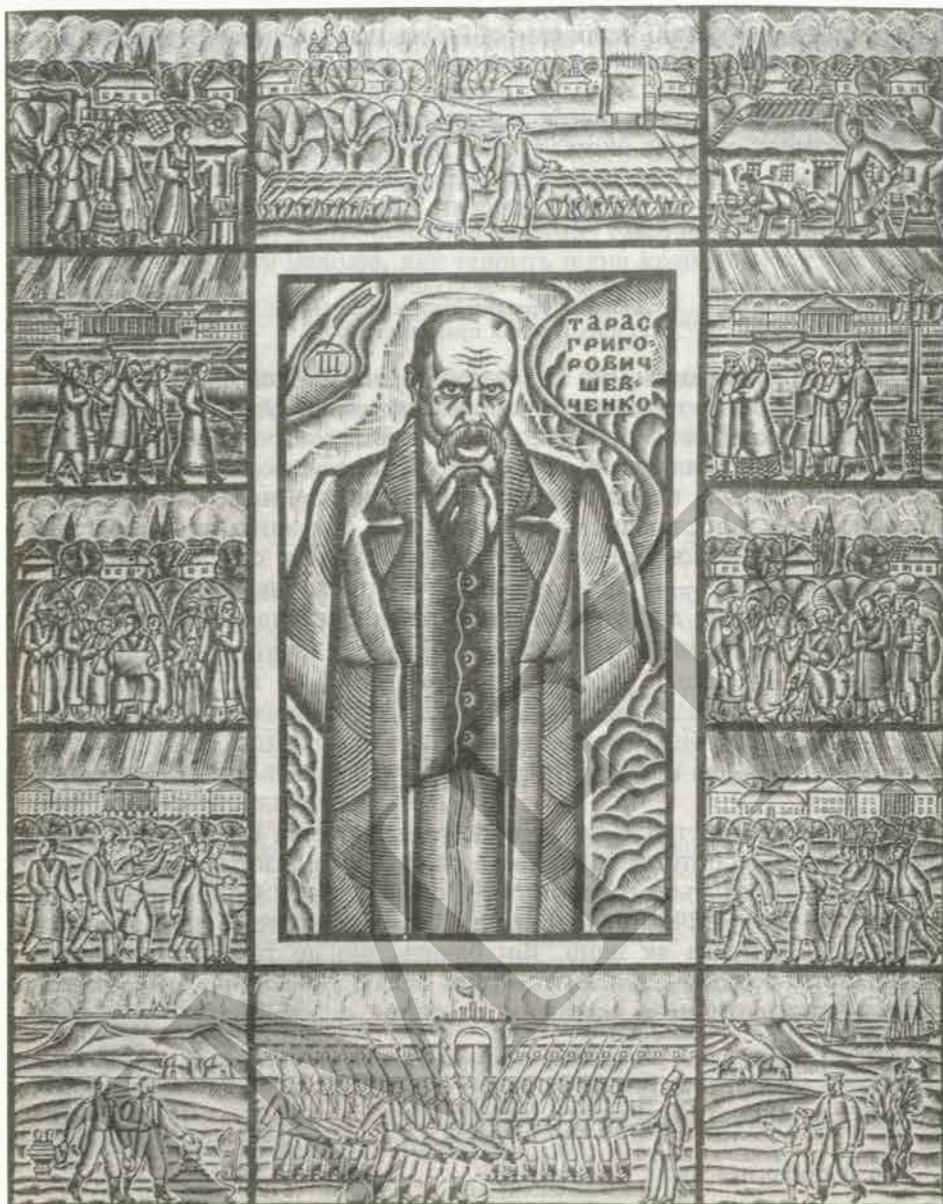
Які національні ідеали у Шевченка?

Насамперед мусимо застерегти читача. Ми цілком не згоджуємося з тією думкою, мовби в Шевченка, в його національних поглядах, можна відрізняти два періоди: період, коли український патріотизм був у нього, як каже д. Огоновський, з “старокозацькою закраскою”, і період, як він збувся тієї “закраски”, — себто “перенявшись живо гуманними ідеями товариства Кирило-Мефодіївського” (Огон.). Тільки тоді начебто з’явилася в нього думка: “Хто взяв волю України?” і тільки тоді витворився в ньому “антагонізм до царизму” та “правдивий патріотизм український”. Як ми вже казали, цілковита помилка є — вважати, що Костомаров та товариство Кирило-Мефодіївське відмінили погляди в Шевченка; по-друге: Шевченко справді відмінив свої погляди на старшину козацьку, на гетьманів (хоча і не всіх), але завжди був він прихильний до гетьманщини як до автономної форми політичного життя українського; а ще більш прихильний він був до народних козацьких рухів, хоча завжди розумів і все те зло, яке повставало з них (див. хоч “Гупалівщину” в “Гайдамаках”). Ні, Шевченко завжди був “козакофітом”, і це виразно доводиться тим, що він одного року поруч з “Дружнім посланням”, де зве ясновельможних гетьманів “варшавським сміттям, рабами, підніжками, гряззю Москви”, пише і до Основ’яненка, де каже:

Не вернуться сподівані (козаки),
Не вернеться воля,
Не вернеться козаччина,
Не вернеться запорожжі,
Не встануть гетьмани,

Не покриють Україну
Червоні жупани,
(І через те Україна) —
Обідрана, сиротою
Понад Дніпром плаче...

І потім Шевченко пише такі твори, як “Сон” (другий “Сон”, 1847 р.), де зве козацьку славу “великою славою”, “Чернець” (1848), “Не знаю, як тепер ляхи живуть” (1848), “Ой чого ти почорніло” (1849), “У неділеньку хмара” (1850), “Буває, в неволі іноді згадаю” (де каже, що вкупті з козаками лягла українська воля; 1850), — твори, що в них уславляє він ту ж таки козаччину. Таким побитом, Шевченко ніколи не зрікався своєї старовини, він своїм геніальним оком уздрів той пункт, з якого треба було дивитися на нашу минулість, і став на ньому. Його гений наштамповує ганебним клеймом тих, хто був “гряззю Москви” та “варшавським сміттям”, ганить людей, але він цілком обстає за загальним національним рухом, що мав своєю метою загальнолюдську та національно-українську волю. Він не продає цих святощів за “шмат гнилої ковбаси”, який здався декому “вищою культурою”; він виявів народної волі та національної самосвідомості (виявленої хоч би і в такій недосконалій формі, як гетьманщина, Січ) не зрікається задля руйнівничого деспотизму того “Первого” і тієї “Второї”, про яких він каже



Тарас Шевченко.
Графіка Василя Куля. Київ, 1986

у своїм "Сні" і по яких ми літ з десяток назад прочитали (ой сором!) пов'крайнському написані грубо-підlestливі оди, що нагадали нам старі панегірики українським панам або "Оду до князя Куракіна". Ні, Шевченко не відривається від нашого історичного ґрунту, бо знає, що цього не можна робити, бо бачить добре свій національний стяг тоді, як його ніхто ще не бачить; бо він, Шевченко, є фокус (світозбір), що в ньому зійшлися всі промені народного розуму, почування та сподівання; бо він є той, що сам один у своїй душі містив усе те, що містили мільйони намученого неволею українського народу, бо він є той, кого ми звемо — геній.

Ми ще раз і ще кажемо, що, незважаючи на дрібні вади в його творах* (у кого є твори без вад?), Шевченко своєю національною самосвідомістю є геній, а своєю незмірною вагою, значенням у справі національного відродження свого рідного краю є з'явищем феноменальним, єдиним, може, на світі. В той час, як його попередники ледве насміло-

вались у своїх творах згадувати про українську самостійність, а коли й згадували, то розуміли її не як самостійність нації, а як самостійність (дуже невелику) частини “єдиного и неделимого русского народа”, самостійність з ласки цього “єдиного” народу, чи тобто “старшого брата”, — Шевченко виразно становить у своїх творах самостійність нашу як нації.

Він спершу обнімає оком усі слов'янські народи і розуміє їх як одну сім'ю, народи ті вважає за братів і плаче гіркими слезами, бачачи, як вони роз'єднались, як “старих слав'ян діти впились кров'ю” (“Гайдамаки”). Він бажає,

Ішоб усі слав'яне стали
Добрими братами,
І синами сонця правди...

Нема чого доводити, що Шевченко визнає за кожним слов'янським народом право на цілковиту національну самостійність і насамперед визнає її за українсько-руським народом. Він гостро береже що самостійність од усяких заходів чи з польського, чи з московського боку і зовсім не спиняється перед марою того “єдиного неделимого”. Бувши прихильником цілості слов'янського єднання та братання, він скоро завбачає, що таке єднання з одним братом, з москалем, стає вже не братанням, а неволею, — зараз же повстає проти всяких “єдинств та неделимостей” і не вагається обвинуватити Богдана Хмельницького за те, що підхиливсь він під московську руку:

Ой Богдане, Богданочку,
(каже Україна)
Якби була знала, —
У колисці б придушила,
Під серцем приспала!

Поет гостро виступає проти всякого деспотства взагалі (див. “Царі” та ін.) і проти деспотства тодішнього російського режиму — зосібна. Він має нам образ цього деспотства в своїй поемі “Сон”, оповідає про старші кривди, які вчинено Вкраїні, і виразно бажає, щоб вернули їй природжені її права як нації. Він бачить, що до такого становища, в якому стоїть Україна, довели її власні ледачі проводирі, і не вагається здатися непатріотичним, сказавши землякам:

Все розберіть... та й спітайте
Тойді себе: що ми?..
Чи сини? яких батьків?
Ким? за що закуті?

То й побачите, що

...Ось що
Ваші славні Брути:
Раби, подножки, грязь Москви,
Варшавське сміття — ваші пани,
Ясновельможні гетьмані!

(“Посланіє ”)

Це однаке не перешкоджає йому заступатися за тих із цих гетьманів, у яких він бачив виразну думку про національну самостійність українську. Так, він уставляє за це Петра Дорошенка (“Заступила чорна хмара”). Але він небагато таких бачить, і та річ, що деякі з них уміли “ляхів трощити”, зовсім не веселить його так, як перших письменників. Зовсім не так, як Квітка або Гулак-Артемовський, радить він землякам не радіти з своєї начебто переваги над Польщею:

А чванитесь, що ми Польшу
Колись завалили!..
Правда ваша: Польща впала,
Та й вас роздавила!

(Зайдти ж)

Таким побитом, не радіти, а хіба сумувати треба з цього випадку, бо ані ляхам, ані українцям з нього користі не було і нема: обох це довело тільки до неволі національної:

Чого ж ви чванитеся, ви!
Сини сердшної України!
Що добре ходите в ярмі,
Ше лучче, як батьки ходили?

Сміливо зве поет своїх земляків рабами, сміливо обвинувачує їх, а не кого іншого, за ту недолю, яку терпить рідна країна:

Гірше ляха свої діти
Бі розпинають!

Поета не одуриш ніяким поверховим патріотизмом. Гатушковим патріотам, велико йому ненависним, він одмовляє гостро не один раз...

Ні, гатушкового патріотизму, того, що так багато було його в перших наших письменників, Шевченкові мало, навіть зовсім не треба, іншого вимагає він од українців:

Розкуйтесь! Братайтесь! —

каже він. “Розкуйтесь” — себто киньте бути “гряззю Москви” чи “варшавським сміттям”, дійдіть до свідомості, що ви є сини великої самостійної наші, не хиліться ні перед Москвою, ні перед Варшавою, дбайте про те, щоб досягти національної самостійності. А що таке національна самостійність? Шевченко розумів її цілком оригінально і — це найважливіше — не помилявся, так її розуміючи. Нація була в його розумінні сім’єю рівних людей-братьїв, і тільки тоді, коли всі люди (а не деякі тільки), будуть справді вільні, коли

Не верстовії,
А вольний, широкий
Скрізь шляхи сияні
Простеляться; і не найдуть
Шляхів тих владики,
А раби тими шляхами,

Без гвалту і крику,
Позіходяться докупи,
Раді та веселі.
І пустиню опанують
Веселі села, —

(“Радуйся, нащо... ”)

тільки тоді можна назвати націю вільною. Ось через вішо поет, закликаючи “не забувати Матері”, кличучи небесні кари на перекиньчиків, на тих, хто продає своїх дітей у різниці москалеві (“За думою дума”), — вкупі з тим повстає проти всіх вигаданих проміж людьми загородок та закликає панство:

Обніміте ж, брати мої,
Найменшого брата —
Нехай Мати усміхнеться.
Заплакана Мати!

(“Послані ”)

Тільки тоді, як не буде ні пана, ні мужика, а буде одна цілонародна освічена вкрайнська сім’я, тільки тоді можлива національна самостійність українська, тільки тоді:

Оживе добра слава,
Слава України

(“Послані ”)

Такий шлях показує поет своїм землякам до національної волі: широка реформа міжлюдських відносин — ось єдиний спосіб здобутися її. Помилкою буде думати, що Шевченко міг би вдовольнитися, наприклад, тільки визволенням з кріпацтва та що вищенаведені його слова не мають ширшого значення. Ні, він сміливо відкидає всі, і найсвятіші на погляд форми людської громадськості, скоро впевниться, що

вони не годяться з правдою та шкодять людям. І саме в тих формах, що досі існують на світі, він і не бачить правди:

Молітесь Богові одному,
Молітесь правді на землі,
А більше на землі ні кому
Не поклонітесь. Все брехня!

(“Нeofіпш”, VII)

Люди виростуть. Умрутъ	Врага не буде, супостата.
Ще незачатій царята...	А буде син, і буде мати.
І на оновленій землі	І будуть люди на землі!

Нішо не мусить спиняти таку реформу міжлюдських відносин на Україні, — навіть те, що найглибше завжди пускає своє коріння у народну душу, — церква мусить бути реорганізована...

Церковь-домовина
Розвалиться... і з-під неї
Встане Україна.
І розвіє тьму неволі,

Світ правди засвітить,
І помоляться на волі
Невольничі літі!..

І ось тільки тоді, коли люди зробляться вільними братами, коли неправда не пануватиме на нашій землі, коли пан та мужик зникнуть — тільки тоді й можлива національна воля на Україні. З цього, звісно, виразно виходило, що коли хочемо визволитись з національної неволі, то мусимо працювати на користь темного народу, притніченого лихою долею, а коли цього не робитимем, то з усієї нашої роботи нічого не вийде, oprіч порожнього галушкового патріотизму.

Такі, коротко кажучи, національні думки Шевченкові. Як бачимо, і в них нема національного шовінізму, нема галушкового патріотизму, але також нема і трішки того рабського духу, який добавали ми в його попередників. Завжди і скрізь у Шевченка український народ — самостійна вкраїнська нація, і він вимагає їй всіх тих прав, які звичайно належать кожній нації. І ось ця поетова самостійність, опя його ворожість до рабства примушує його ненавидити це рабство всюди, де він його бачить, — хоч би в рабстві був і його ворог. Тим у Шевченка нема й крихти національного ворогування ні до москалів як до наші, ні до ляхів. Він повстає проти московського гніту, але не проти московської наші. Він повстає проти польського гніту в минулості, але знов не проти польської нації. І вірші “Ляхам” він каже ляхові:

Подай же руку козакові
І серце чисте подай,
І знову іменем Христовим
Возобновим наш тихий рай!

Як це все далеко від диких поглядів на польську справу у Квітки або в Гулака-Артемовського!

Таким побитом, ми бачимо, що Шевченко перший виразно вистовив ідею повної незалежності української яко наші і вкупі з тим зостався завжди і всюди толерантним до інших наші — себто: вистовив дещо зовсім нове, зовсім нечуване з уст у його попередників, українських письменників. Своїм словом поет розвіяв ту темряву з усякої неправди, яка обіймала досі питання про нашу національність, і поставив замість тієї темряви своє світло. Він був перший українець з правдивою національною свідомістю, і ніхто не пособив так, як він, вироблятися доброму українському національному світоглядові. Яке велике є те діло, що він зробив, можна зрозуміти тільки тоді, коли ми зрозумімо, яка темрява царювала в нас до Шевченка. Те, що він казав про Шафарика, з далеко більшим правом можна сказати про нього самого. Він бо справді засвітив

Світло правди, волі,

він справді українців

...сім'ю велику
Во тьмі і неволі,
Перелішив до одного...
Перелішив трупи,

а не українців, — і став

Ієзекілем.
І — о диво! Трупи встали
І очі розкрили.

Шевченко з трупів поробив живих людей, бо що таке до нього були українські інтелігенти як українці, коли не трупи? За це ми й звемо його нашим національним пророком, тим ми й бачимо в нього феноменальне, може, єдине з'явище у всесвітній історії. Ми певні, що в українській літературі з'явиться ще багато діячів, рівних Шевченкові талантом, але не буде вже ні одного рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: будуть великі письменники, але не буде вже пророків.

Борис ГРІНЧЕНКО

- * Ця публікація становить уривок зі свого часу широковідомої (в першій чверті ХХ ст.) праці Б. Грінченка "Листи з України Наддніпрянської". Вона відіграла важливу роль у висвітленні духовних джерел сили поетичного слова Т. Г. Шевченка і, зокрема, його впливу на формування етнопсихології українства, на пробудження національної самосвідомості українського народу.

Як пише Аркадій Жуковський — автор вступної статті до не так давно перевиданих "Листів із України Наддніпрянської" — вони "допомогли кристалізації політичної думки в Україні на світанку творення українських політичних формacій, а згодом і української держави". У іншій статті — передмові до цього ж видання академік НАН України Павло Соханський пише, що Грінченко обґрунтував "оцінку Шевченка як провісника ідеї повної державної незалежності України". Можна навести ще ряд таких і подібних висловлювань про "Листи із України Наддніпрянської" і, зокрема, про ті з них, в яких йдеться про Т. Г. Шевченка як пророка національної незалежності України. На жаль, до останнього часу — впродовж більш як півстоліття — про вищезазвану працю в Україні добрим словом майже ніхто не згадував.

Текст подаємо (з певними скороченнями) за виданням: Грінченко Б., Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу. — К., 1994. — С. 64—70.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ТРАДИЦІЙНІ ХРИСТИЯНСЬКІ ВІРУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Визначний член Кирило-Мефодіївського Братства, таємної організації української молоді в Києві в 40-х рр. XIX сторіччя, письменник Пантелеїмон Куліш так засвідчив у спогадах про роль Шевченка в ньому:

"На Шевченка дивилася незв'язана нічим, oprіч дружби, братія, як на якийсь небесний світильник, і це був погляд праведний. Озираючись назад, можемо сказати без кощунства про його великого, хоч і пригашеного дечим духа: "Він був світильник, що горів і світив". Шевченко з'явився посеред нас, як видиме оправдання нашого надіннення звише...".

"Він був світильник, що горів і світив" — ці слова взяті Кулішем з Євангелії (Іоан V, 35); ними Ісус Христос означував роль в тодішньому громадянстві Свого Предтечі Й Пророка Іоана Хрестителя. Порівняння поетів з пророками і поетичного слова з словом пророчим взагалі було поширене в часах, коли творив Шевченко. Але ж у відношенні до його творчості — і по змісту до її і чисто по біблійній формі, — харак-

теризувати його, як пророка, буде "поглядом праведним", як висловився Куліш:

Неначе праведних дітей,
Господь, любя своїх дітей,
Послав на землю їм пророка —
Свою любов благовістить,
Святому розуму учить.

Неначе наш Дніпро широкий,
Слова його лились, текли,
І в серце падали глибоко,
І ніби тим огнем пекли
Холодні душі...

(“Пророк ”)

Споглядаючи всю творчість Шевченка, шлях страдницького життя його і ролю поета в народі його, ми з повним правом прикладаємо до нього самого цей його образ пророка — посланника Божого. Не був Шевченко пророком “кротким”, як сам привітав він письменничу Марка Вовчка: “Господь послав тебе нам, кроткого пророка...” “Він був палким пророком. Коли в українськім письменстві до Шевченківської доби вказують, як предтеч його, ченця XVII віку Івана Вишенського і філософа XVIII віку Григорія Сковороду, то паткою вдачею і святым гнівом проти неправди і насильства в світі Шевченко близчий до Івана Вишенського, ніж до “кроткого мораліста” Сковороди. Але всіх трьох споріднює християнський ідеалізм і на ньому оснований глибокий правдивий демократизм, любов до меншого брата, до всіх гноблених, вбогих, скривджених, поневолених... А найперше гаряча любов до зневолених мас свого рідного народу, що й природно є, за словами апостола, які ставить Шевченко епіграфом до відомого свого “Послання” землякам: “Коли хто скаже: я люблю Бога, а брата свого ненавидить, той єсть лжець, бо хто не любить брата свого, якого бачить, то Бога, Якого не бачив, як може любити?” (Іоан, IV, 20).

Моральний ідеї, моральна проповідь взагалі в історії людства пов’язані з релігією. Релігія для моралі те саме, що корінь для рослини і безрелігійна мораль є абсурдом!

“Умийтесь! Образ Божий багном не скверніте!” — кличе Шевченко в згаданім “Посланні” тих земляків своїх, які “людей запрягають в тяжкі ярма, оруть лихо, лихом засивають”...

“Людина — образ Божий”... — Та ж в цих трьох словах ціла християнсько-релігійна система, релігійна наука про походження і призначення людини в світі.

Більшовики чваняться тим, що твори Шевченка вони видали в кількості 6 мільйонів примірників і на 40 мовах радянських народів. Але ж як викривається ними самий образ української літератури, як брехливо освітлювалися погляди його учням у школі і поза школою! Звичайний засіб до цього: вихоплювалися окремі місця з творів поета та на них показувалося, що Шевченко був безбожник, лютий ненависник панів, вістун пролетарської революції, який ктікав: “Щоб збудити хиренну воно, треба миром, громадою обух статиль та добре вигострить сокиру”. Це улюблене місце з Шевченка в “совєтських” промовах про Шевченка. Чи такий образ Шевченка дає нам Куліш, коли Христовими словами називає його “світительником, що горів і світив”? І він дійсно є таким, коли беремо в цілому його політичне слово в “Кобзарі”, весь літературний спадок після нього в повістях, щоденнику, листуванні. “Я на сторожі коло їх (людей) поставлю слово”, говорить Господь у Шевченка. О, як глибоко розумів Шевченко цей Божий дар людини — слово! І з словом поета, що залишив його нам, стільки вистрадавши за нього, треба поводитися чесно!

Християнським світоглядом, вірою в Бога, в Христа, “Сина Божія во плоті” (“Неофіти”) — пройнята творчість Шевченка. Дайте собі труд, читаючи “Кобзаря”, скупчти свою увагу, скільки Шевченко присвячує місця молитві до Бога, і своїй і своїх героїв! Від кріпацького дитинства вдома, коли “я собі у бур’яні молюся Богу, і не знаю, чого маленькому мені тоді так приязно молилося”, через все життя, аж до останньої поезії

перед смертю в лютому 1861 року, де каже: "Нескверними устами помолись Богу, та й рушимо тихенько в далеку дорогу"... У світовій світській поезії ледве чи знайдеться у котрого поета стільки, як у Шевченка, звернень його почуття і думки до Господа. І нам лишив той же заповіт:

Любітесь, брати мої,
Україну любіте,
за неї, беззланну,
Господа моліте...

Є два моменти в творах Шевченка, з яких користають і безбожники, щоб до свого табору приписати великого Шевченка, і горді в своєму "правовірстві" різні ретрогради, що так само звуть Шевченка безбожним.

Перше, — це місця в його творах, де він нарікає на Бога, а в цих наріканнях доходить іноді до того, що каже: "я не знаю Бога" ("Заповіт"). Не з світогляду Шевченка виходили такі слова, а з палкого його почуття, як людини, що чуттєво сприймає, в обуренні безмірному, горе, стьозі людські від неправди, насильства в світі.

Чи Бог бачить із-за хмари
Наши сліози, горе?
Може й бачить, та помога...
Пошлем думу аж до Бога,

Його розпитати:
Чи довго ще на цим світі
Катам панувати?..
(“Сон”)

(“Сон”)

Подібні настрої переживали не раз і св. пророки, праведники, як бачимо з Св. Письма. “Праведним останеш Ти, Господи..., а все-таки буду я говорити до Тебе про правосуд: чому це щаститься безбожним на їхній дорозі, і добре діється зрадливим? Ти понасаджував їх, вони позакорінювались, ростуть і плодяться”, нарікає на Бога пророк Єремія (XII, 1–2). “Я скажу Богу: не обвинувачуй мене, а об’яви мені, за що мене так переслідуєш? Чи Тобі це добрим відиться, що так пригнічуєш мене, що байшуже Тобі діло рук Твоїх, а на раду безбожників посилаєш світло”, — говорить до Бога праведний Іов. (Іов. X, 2–4). Чи ж на підставі таких місць можна говорити про беззвірство пророка Єремії, або праведного Іова? Ні! Це є вирази почувань, а не поглядів, це часові настрої, при незрозумілості для людини шляхів Божого Провидіння...

Друге, — про безбожництво Шевченка говорять, посилаючись на ті його твори, або місця в творах, де він виступає з гнівними докорами церковний і світській владі за викривлення нею в історичному християнстві християнських ідей, євангелія правди і любові...

В часах Шевченка в офіційній Православній Церкві в Росії панувала, від Петра Першого, система цезарепатизму, коли головою Христової Церкви вважався цар, і офіційна Церква освячувала самодержавний лад у Росії і кріпактво народу. Союз Церкви з цим режимом викликав у Шевченка, як і взагалі в передовому громадянстві тих часів, велике обурення. Він гнівно докоряє князям Церкви за їх облуду:

“За кого ж Ти розпинався, Христе, Сине Божий?” Чи це питання не в стократ гостріше повстало б у Шевченка, якби жив він у наші часи?..

Напевно б він, як християнин, як апостол правди, волі і братерства, цих християнських ідеалів, яких не знає комуністична наука Маркса — Леніна — Сталіна, звернувся б ще з більшою силою в гарячій молитві до Бога:

Окрадені, замучені
В путах умираєм,
Не молимось чужим богам,
А Тебе благаєм:
Поможи нам, ізбави нас
Вражої наруті!

Поборов Ти першу силу,
Побори і другу,
Ше лютишь...
Смирилася душа наша...
Встань на катя знову!

(“Псальми Даудові”)

Іван ВЛАСОВСЬКИЙ*

* Текст подаємо за публікацією в "Календарі-альманасі Українського голосу" — Вінніпег, Канада: Вид. спілки "Тризуб", 1972. — С. 63–68.

¹ Власовський — один із найвідоміших істориків української церкви, визначний науково-

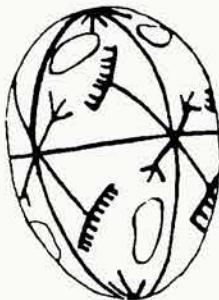
ПАМ'ЯТНИК ШЕВЧЕНКОВІ У ВІННІПЕЗІ

Німіє слово рідне у серцях знебулих
 з переситу лочасних благ і втіх,
 і тоне в чужині глибокому намулі
 на просторах розгублених доріг.
 А ви глядить на нас,
 як велетень незрушний,
 в обіймах творчої снаги чоло
 знов хоче розбудити збайдужілі душі.
 На камені пророче слово ожило!
 І, голосний, він думами в піснях іскриться,
 що з серця наболілого лились,
 що, наче блискавок вогненних громовин —
 всю безнадійно-хмарну розривали вись.
 І буде він так довго —
 голосом сумління,
 лягатиме на душі,
 мов тяжкий тягар,
 чиї ми діти
 свідчити незмінно,
 тривожити,
 судити,
 наче володар,
 аж внуки невмируще слово заповіту,
 могутнім чином понесуть на прaporах,
 і дух його спокійний —
 променистим світлом —
 засяє на безмежних небесах!

Олександр Черненко
*(Із зб.: "В дорозі до другого берега",
 Едмонтон, 1992, с. 21)*



весь у галузі богослов'я, церковний і громадський діяч. До революції працював як педагог на Полтавщині; в 20—30-х роках учасник українізації церковного життя на Волині, член комісії для перекладу богослужбових книг, активний діяч товариства "Просвіта". Після війни (з 1948 р.) жив і працював у Канаді. Професор Колегії св. Андрія, редактор журналу "Церква і народ", автор численних праць на церковно-історичні, теологічні й культурологічні теми. Найвідоміша його праця "Нарис історії української православної церкви", I—II (1955—56).



З РІДКІСНИХ ВИДАНЬ, ФОНДІВ, КОЛЕКЦІЙ

РЕПЛІКА

(З приводу висловлювань М. Хвильового про вплив
Т. Шевченка на формування психології українського народу)

Немає гірш, як інертність людської думки. Затаврується в людській уяві певний образ і от проходять роки, десятиліття — а він лишається фатально-непорушним, мертво-захололим, звикло-освоєним, так би мовити, “рідним”.

Провірити, засумніватися, зробити творче напруження, щоб зняти цей гіпноз — не дає ледача інертність...

* * *

Ось переді мною цитата з нового роману Миколи Хвильового “Вальшинги”, роману, очевидно дуже цікавого і гострого, бо по надрукованні лише ньої частини цього роману в харківськім журналі “Валліте”, журнал цей був російською владою притинений, роман знищений...

Особа автора надто незвичайна, щоб повз неї пройти байдуже, тим більше, що крізь цю цитату відчувається справжня пристрасть і справжній біль. Так ось герой роману, до речі дуже подібний до автора його, виголошує таку тираду:

“..Саме Шевченко каствував нашу інтелігенцію. Хіба це не він виховав цього дурноголового раба-просвітянина, що ім’я йому — легіон. Хіба це не Шевченко, — цей, можливо непоганий поет і на подив мало-культурна і безвольна людина, — хіба це не він навчив нас писати вірші, сентиментальніchatи “по катеринячі”, бунтувати “по гайдамачому”, безглаздо та безцільно, й дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсоложеного страшними фразами пасеїзму? Хіба це не він, цей кріпак, навчив нас лаяти пана, як то кажуть, за очі й пити з ним горілку та холуйствовати?

Саме цей іконописний “батько Тарас” затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитися в державну одиницю.

Дурачки думають, що коли б не було Шевченка, то не було б і України, а от я гадаю, що на чорта вона й здалася така, якою ми її бачимо аж досі... з своїми ідіотськими українізаціями...”

Отже маємо черговий бунт проти того, хто був, є й ще довго залишиться духовним Мойсеєм нашої нації.

Не перший і не останній це бунт проти нього. Бунтарські нотки ще за Шевченкової доби звучали в зигзагоподібних поглядах несамовитого Куліша. Зизооко дивилося на Шевченка покоління “Української Хати”, де молодий Євшан, з властивим його віку запалом, кидався з якимись вимогами на не дуже низенький п’єдестал національного пророка. Мое покоління зазнало крикливих, але цілком непідінших галасувань різних футуристичних невігласів, що з професійною запеклістю намагались, за

московськими взірцями, мовляв — “сбросіть с парахода современності” цього раніш “некультурного”, а пізніш “класово-несвідомого” — мужика. Зовсім недавно шевченкоборствува в у Львові часопис демобілізованих галицьких політиків.

Але недаремне!

Впертий мужик, як персоніфікований ним його залізний селянський клас, і досі тримає кермо нашої національної боротьби.

Очевидно, що й останній, може найбільш виразний і найбільш енергійний бунт Миколи Хвильового матиме подібну ж долю. І коли ми зупиняємося на нім, то лише тому, що причини цього бунту занадто глибокі й поважні, що крізь лешо вульгарний тон наведеної цитати дихає та мука і той відчай, що так характеризують напівздушене українське життя в сучасній советській імперії. Так. Саме відчай, саме розпуха могли продиктувати цю тираду, бо, перечитавши її уважно, приходиш до висновку, що твердження її стосується зовсім не до Шевченка, що адреса, на яку спрямовано ці страшні обвинувачення, зовсім невластива, що, нарешті, ім'я Шевченка тут притягнено тільки, як чисто літературний, стилізаційний засіб.

* * *

Між генієм і сучасністю завше колізія. Геній дає всього себе, але сучасність бере від нього те, що вона здужає взяти. Це стосується як окремих людей, так і поколінь, як суспільства, так і певної доби, її прагнень, її духу.

Несмертельні твори несмертельних творців, живучи у вікнах, перетрлюють у свідомості сучасників невпинну еволюцію.

Та чи ж винен Шевченко, що такий довгий і такий відповідальний час від нього бралися лише “Катерина” та “Салок вишневий”? Чи ж винен він, що з його напруженої, завше з затиснутими п'ястуками, завше гнівної постаті зроблено і канонізовано пісну ікону “кобзаря Тараса”? Хто винен, що для певної частини суспільства нашого — довгі часи існував “Кобзарь” психологічно в розмірі “дозволенного цензури”? В цім бо й полягала та пророча осторога Шевченка про збудження окраденими”. І коли сталося по слову його:

Аж зареве та загуде,
Козак безверхий упаде,
Розтрощить трон, порве порфири,

Роздавить вашого кумира,
Людські щашелі Няньки,
Дядьки “отечества” чужого, --

ряди тих, що вийшли на поле бою, не густіли кількістю: няньки й дядьки отечества чужого перефарбовувалися в які хоч кольори, від “незалежників” до “боротьбістів”, від “боротьбістів” до УКП, від УКП до КП(б)У.

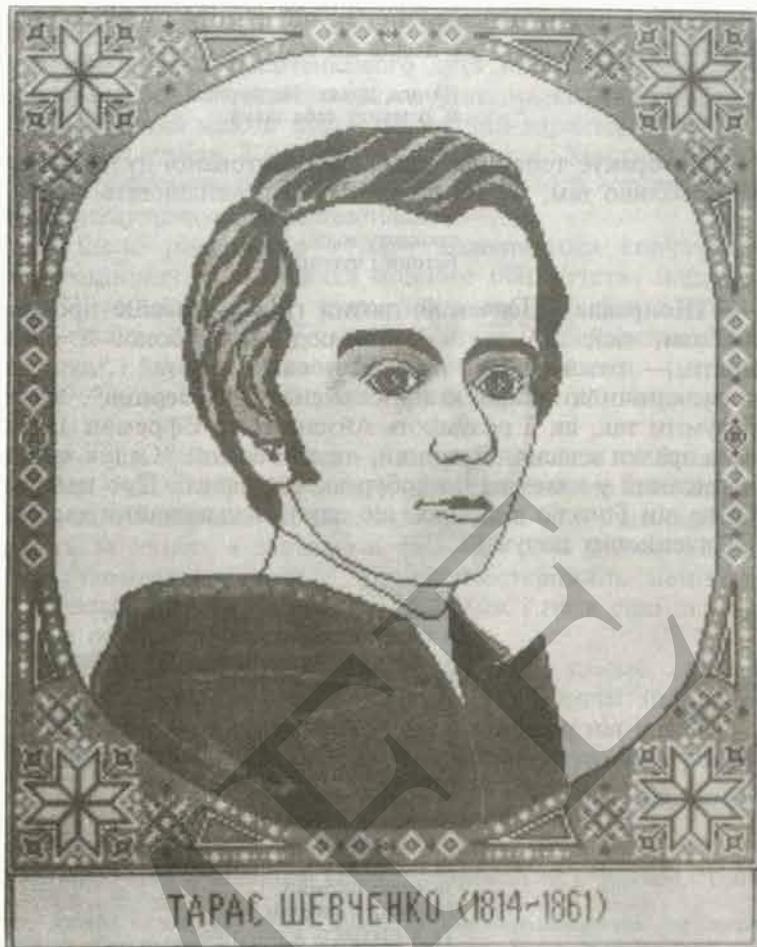
Пошо ж тепер ці запізнені риторичні звернення?

Не за адресою звернувся Хвильовий. Ці обвинувачення має він дістати відворотно, а з ним всі ті, що прогаяли десять років національної боротьби, а нині... з одчаю й розпуки посилають літературні прокльони, не спромігши хоч на мінімальнє зусилля, щоб побачити крізь ікону батька Тараса — живий образ Шевченка в полум’ї ще доби.

Він і досі для них залишився “непоганим поетом” і “наливо мало-культурною й безвольною людиною”.

“Малокультурна й безвольна” людина — це ті два кити, на яких побудовано отого лубочного, вмовленого ворогами й тими, що гірше ворогів, — Шевченка. І в цих двох забобонах вся безодня українського рабства, вся твердиня тієї тьми, з якою змагалися і змагатимуться воївники за українську культуру.

Вже з’ясовано, наскільки непростим є такий на позір “простий”, а для декого кострубатий і некультурний вірш Шевченка. Вже проаналізовано ту культурну атмосферу, в якій розвинувся і дав своє формулюван-



Молодий Тарас Шевченко.
Вишивка Л. Блажеївського.

ня в поемі “Марія” — “антропоцентричний” світогляд Шевченка. Давно відомо немалої обсяг його бібліотеки. О, цей “непоганий” поет не був такою малокультурною людиною, як здається Хвильовому. І не те важне, що вірш його складний з боку поетики, як і не те, що Шевченко йшов інтелектуально в первих рядах з мислителями свого часу, а надзвичайно важливе те, що вірш його є пам’ятником органічно-української культури, що він виростає з питомо національного ґрунту...

Такою є справжня культура, бо справжня культура завше органічна, завше виростає з національної суті, підіймаючись потім до вселюдських висот.

* * *

Що ж сказати про Шевченка — як “безвольну людину”? Про людину, що прожила не життя, а дійсно “житіє”, виконала дійсно подвиг великий, пройшовши, як “сквозь строй”, крізь страшну миколаївську добу, добу заслань, віддавань у солдати, палок і шпіртів, а головне, крізь заслання й атмосферу п’яніх унтерів — пронесла свою суцільну віру, свою єдину одержимість, свою побиту, зранену, скривавлену, але незломну і не упокорену душу:

..А я,
Неначе лютая змія,
Розгоптаня, в степу конає,
Заходу сонця дожидає, —

пише він в однім із моментів пекучої самоти і цілковитої відірваності на Кос-Аралі. Але зараз же додає до себе:

Нічого, друже! Не журися!
В дуlevину себе закуй.

Як бракує тепер цеї твердої, загартованої дуlevини нашій сучасності, особливо там, де, по слову Тичини, ненавидять —

прокляту міль,
Бетони і чутуни...

Щоправда, Шевченків лютий гнів був завше проявом його великої любові, тієї, що за неї він, людина глибокої й органічної релігійності, — готовий був “проклясти самого Бога” і “душу погубить”. Цію ж вулканічною любов’ю просякнена й “Катерина”, яку зовсім не треба розуміти так, як її розуміють Айзеншток і Єфремов. Ця любов породжувала зразки класичної лірики, як той самий “Садок вишневий”, до речі, написаний у казематі петербурзької цитаделі. Про цей “сентименталізм” пише він Гоголю в віршах, що дають надзвичайно характеристичну гаму Шевченкових почувань:

За думою дума роєм вилітає:
Одна давить серце, друга роздирає,
А третя тихо-тихесенько плаче
У самому серці — може й Бог не бачить.
Кому ж її покажу я?

І далі він розкриває що “сентиментальну думу”:

Не заревуть в Україні
Вольні гармати,
Не заріже батько сина,
Своєї дитини,
За честь, славу, за братерство,
За волю України.
Не заріже: викохає
Та й продаст в різницю
Москалеві... Себто бачиш,
Лепта удовиці —
Престолові, отечеству.

Від ліричного зітхання через епічно-мажорний образ аж до терпкого, такого питомого Шевченкові сарказму — і все це на протязі десятка рядків.

* * *

Але прийшла українська революція і заревли українські гармати, і, коли не батько сина, то, принаймні, брат брата “різали” —

За честь, славу, за братерство,
За волю України.

І весь запал, всю енергію, все напруження наша революція завдячує “малокультурній і безвольній людині”. Динамізм революції був даний Шевченком. Ту частину 40-мільйонового народу, що хопитися зброї, повела в бій його волева, його електризуюча поезія. Повела, дійсно, у всьому, до дрібниць. Навіть ті шлики й оселедці, ті гайдамацькі полки, ті старокозацькі й дещо театральні жести повстанських отаманів і молодих хорунжих, — це все було проявом сугестійної сили Шевченка, втіленої в бессмертних образах Гонти, Гамалії, Палія, Трясила і саме не історичних, а поетичних, бессмертних через поезію в образах, бо тільки ці образи живуть реальніш за дійсність. Тільки Шевченків Гonta живий, бо історичний давно вмер, як ніхто не сумнівається в реальності неісторичного Тараса Бульби.

Динамізм був даний. Психічна сила, що організує масову емоцію, у нас була і була значно більша за той хаотичний матеріал, який вона мала організувати і сформувати. Бо саме ті, хто посилає запізнілі самообвину-

вачення на адресу Шевченка, — залишилися глухими на його поетик, залишилися “серцем голі до гола”.

Грянув час матеріалізації Шевченкового духа й Шевченкової волі, але матеріалу забракло, бо — “ледача воля одурила маленьку душу”.

Бунти проти Шевченка мають завше підозрітій характер, навіть і в тих випадках, коли бунтував Куліш, а нині бунтує Хвильовий, хоч причини цих бунтів полягають не в поверховім снобізмі й естетуванні, а мають трагічне джерело однаю й мук безсила.

У Куліша це йшло рівнобіжно з його політичними корчами. У Хвильового ще страшніше — як ознака повного банкрутства нащадків другого Івана з “Великого Льоху” і як показник тієї психологічної кризи, що розгорнулася за останні часи на Україні. Показником цієї кризи є хвильовизм, варіант недавньої винниченківщини, рецилів історичних хвороб української психіки: анархічності й морального атеїзму.

Народжується, — і в це свято вірю, — вже не близнята з “Великого Льоху”, а рождається сущільна українська особистість вже не класова, не лише селянська, а єдина всенаціональна, інтегральна. Ті ж, що сьогодні можуть виступати за нашю, а завтра каються, що між двома, мовляв великий Богдан, рухомими стінами з жахом спостерігають неминучу свою загибель, словом усі ті, що знаходяться поміж і не в силі сказати так чи ні, — все це останні рештки хвороби.

Процес матеріалізації Шевченкової поезії потужно триває, і тільки коли він закінчиться власною державою, ми зможемо сказати, що сучасність доросла до Шевченка.

До того часу Шевченко завжди буде силою, що змушуватиме рости.

Святослав МАЛАНЮК*

1927

* Текст подано (дещо скорочено) за виданням: Книга спостережень. Т. І. Торонто, “Гомін України”, 1962.

Довідку про праці автора і, зокрема, про їх значення для народознавства див. журн. “Народна творчість та етнографія”, 1996, № 2—3.

Т. Г. ШЕВЧЕНКО І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ У ХХ СТ.

Термін “національна література” фактично вживается в різному сенсі. Первісно він означав літературу певної нації, протилежно до літератури будь-якого іншого — етнічного або й позаєтнічного культурного середовища. Ставити під сумнів правомірність і підіймість такого сенсу “національної літератури” — аж ніяк не доводиться; приміром, для зрозуміння історії арабської літератури має кардинальну важу той факт, що модерна новоарабська література є беззастережно національною, тим часом як середньоарабська література (доби халіфату та пізнішої тюркської гегемонії) ні в якому сенсі не є національна, а давньоарабська поезія передісламу та I-го віку گلжри (та, яку самі араби вважають за “класичну”) може зватись національною лише умовно, за методологічно більш-менш притущеною аналогією між максимальними культурно-етнічними середовищами давньосемітичного циклу і націями середньовічної та новітньої Європи...

Починаючи приблизно з середини минулого сторіччя, термін “національна література” дедалі систематичніше застосовується, як кажуть філософи, а ратіогі — не в сенсі фактичної належності до певного етнічно-національного чи мовно-національного середовища, а в сенсі оцінки й добору: “національна література” як специфічно національне в

літературі певної нації. "Специфічність", зрозуміла річ, теж можна розуміти по-різному — наприклад, як типове або характеристичне, як питоменне або традиційне, як провідне або конструктивне; проте в усіх своїх варіантах ця — на сьогодні панівна — концепція лишається принципово нормативною, збудованою на тій чи тій гієрархії національних вартостей, і тим самим зберігає свою методологічну єдність супроти обох попередніх описових чи фактографічних концепцій. Адже специфічно національне в літературі, за самим уже визначенням своїм, може бути лише частиною літератури певної нації...

Саме цьому нормативному розумінню національної літератури присвячена наша розвідка: під національною літературою розуміємо тут ту літературу, яка формує нашу духовно, тривало позначаючись на її ментальності...

Нормативна структура самого поняття національного письменства (як специфічно національного в письменстві даної нації) дозволяє пійти до естетичної конкретизації того поняття так само нормативно і поставити насамперед питання — якою повинна бути національна література з мистецького погляду? Провідні на сьогодні течії нашої літературної критики ставлять питання про нашу національну літературу саме в такий нормативний спосіб, а у відповіді своїй здебільшого збігаються на постулаті т.зв. великої літератури (в протилежність літературі побутової та регіональній). Досить драстичне визначення великої літератури містилось в основоположній декларації Об'єднання українських письменників МУР (Мистецький Український Рух), де йдеється про письменство, яке "у високомистецькій, досконалій формі служить своєму народові і тим самим завойовує собі голос та авторитет у світовому мистецтві" (Збірник МУР I, 3; пор. також У. Самчук: Велика література, там само, I, 38)...

Данте — великий поет, бо артистично досконалій. Разом з тим він — італійський національний поет і не має собі рівних в італійській національній літературі, бо своїм твором і впливом він більше за будь-кого іншого створив італійське письменство, а тим самим і італійську національну духовність. І це важить безмежно більше, ніж Дантоva теологічна ортодоксальність, ніж Дантові безкомпромісний щарепапізм, ніж щільна політична діяльність Дантоva, марно скерована на користь "священній римській імперії германської нації" та на боротьбу проти італійських міських республік. Бо хоч політика теж деякою мірою творить націю, проте переважно обмежується тим, що в громадсько-державному плані реалізує — або ж принаймні намагається реалізувати — ті національні чинники, які вже існують і є встановлені; а становити націю її духовність, творена митцями і, передусім, митцями духу — поетами й мислителями. *Отечество собі ґрунтуймо в ріднім слові!* (П. Куліш).

Тарас Шевченко — наш Данте. Як Данте, він спромігся на основоположні творення своєї нації (бо ж народ — це нація!) і національній літературі (бо ж Котляревський та Основ'яненко — не національна література, а типовий регіоналізм на зразок провансальських фелібрів) — він спромігся на це через своє рівногідне творче змагання з польською і російською фольклорно-романтичною поезією — так само, як Данте творчо змагався з середньовічно-латинським рештійним епосом і з провансальською та французькою любовною лірикою. Але не для того поклав був Шевченко фундамент української національної духовності, щоб згодом надуживали ім'я його і заперечували його ім'ям дальший розвиток тієї ж таки української національної духовності, позначений поетичними архітварами І. Франка, Лесі Українки, М. Зерова, М. Рильського, Є. Маланюка, О. Ольжича, або ж ішче гірше — щоб згодом робити з поезії Шевченкової якісь національний коран, святобожню, шукаючи в ній (немов середньовічний теолог у Біблії) заздалегідь

поданих відповідей на всі минулі, сучасні й майбутні проблеми та лукаво підпираючи її авторитетом усе, що завгодно — від українського волонтаризму аж до сьогоднішнього сюрреалізму та інфантілізму.

Володимир ДЕРЖАВИН*

* Текст подаємо за виданням "Українське слово", кн. III. — К., 1994.

В. Державин — відомий літературознавець, історик культури і критик, а також дослідник проблем загального мовознавства і класичної філології. З 1940 року професор Харківського університету. Після війни працював у Німеччині, в Українському вільному університеті. Один із провідних учасників дискусії (про майбутнє української літератури), що точилася між україністами діаспори в повоєнні роки.

ВЕЛИКА УКРАЇНСЬКА МІСТЕРІЯ (Біля святині соборної України під Каневом)

Кожного року в березневі річниці відбувається велика українська містерія. Люди збираються в святочно оздоблених залах, але їх уява, їхні думки линуть туди, до могили під Каневом над Дніпром. Там відбувається великий збір живих і мертвих. І байдуже, де знаходяться сьогодні українські душі... всі вони в ті дні кружляють довкола могил під Каневом над Дніпром. І немає таких кордонів, граничних сторож, залишних завіс, щоб спинити незримий лет українських скітальських душ у батьківщину на свято з'єднання з усім народом.

І стається друге чудо. Не тільки ламаються державні кордони, але розпадаються тяжкі, залишні засувки советських тюрем і концтаборів, і там, залишивши свої змаргані тіла, заживо погребені наші брати і сестри духом мчать на свято, під Канів над Дніпро.

І твориться третє чудо. Не кордони і залишна завіса розступаються, і не тільки безсилими стають кайдани і брами тюрем. Це отворяються гроби перед нашою уявою, живим поруч із нами стоїть оспіване Шевченком козацьке військо, що "як море червоне,

Перед бунчуками, бувало горить.
А ясновельможний на воронім коні
Блісне булавою — море закипить".

Із могил підводиться новітнє козацтво, що згідно з заповітом Шевченка продовжуючи славну традицію, своїм умом, своєю працею і кров'ю відбудувало нову українську державну сім'ю сорок років тому (сьогодні вже 80 років тому — приміт. редакції), і далі в вірності для неї боролось, страждаючи і вмирати...

І вкінці твориться останнє, найбільше чудо. Не тільки ламаються державні граници, не тільки розпадаються тюремні грани і наліткові плити. Це розточуються і розпливаються і ті внутрішні кордони, що потворились нашим покаліченим життям у душах наших.

В ті хвилини немає провінційних, віровизнаневих, партійних ворожеч. В ті хвилини є один український народ, що поклоняється із своєї власної душі народженому генієві. Це велика хвилина і хай ніяка брудна думка її не плямить. Хай хоч раз у рік соборне українство переживає свою єдність в обличчі свого духового провідника. Хай воно чистою й отвертою душою зучасняється в обряді тієї шорічної містерії.

(Уривок з книжки під заголовком "Верхи життя і творчості").



Пам'ятник Т. Г. Шевченку в Мориніцах. 1930 р.
Скульптор К. Терещенко (сидить перший зліва в групі селян с. Моринці).

НОВИЙ СУЧАСНИЙ ТИП ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ЛЮДИНИ

Українство після Другої світової війни набуло означення “Розгубленості української людини”... Знайшовшись серед темряви післявоєнної, ми не мали дороговказних зір. І тоді в розпуші поверталися ми до давніх пережитих етапів мислі. 40 роки — це постійні заклики назад. Ті роки переповнені такими назадницькими тенденціями: назад до Липинського! Назад до Хвильового! Назад до Донцова!..

...Це трагедія української людини... На перехресті доріг стоїть українська душа в латаній свитині, зшитій із поношених і подертих мислей. Зупинімось, не продовжуймо безнадійними манівцями. Що ж робити? Вийти з безнадійного бігу старими шляхами, старими думками! Почати новий рух!..

На пропорах нової української людини вилписане протилежне усім трьом попереднім гаслам: “Борітесь — поборете!”.. Отже, сучасна українська людина — це шевченківська людина. Вона перейняла репрезентацію сучасного українства. Нове суспільство і нова людина, оперті на знання і справедливість — це ідеал Шевченка і шевченківської людини.

Микола ШЛИМКЕВИЧ*

З книги “Загублена українська людина”,
вид. “Ключі” (США), 1954.

* Микола Шлимкевич (27.I.1894—14.II.1966) — видатний вчений і громадсько-політичний діяч української діаспори, член наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка і

ПАМ'ЯТНИК ТАРАСУ ШЕВЧЕНКУ В ТУЛУЗІ
(Франція)



Білим мармуром в Тулузі,
В Мірай-Бельфонтен,
Вріс наш велет там у лузі —
Муж благословен.

То Тарас Шевченко-Геній —
Крілкий, мов граніт,
Мостить шлях всій Україні
У широкий світ.

Син Тарас, Україна мати —
Цих два імена
Мають силу оживляти
Зболені серця.

Сяйво сонця весняного —
Душу веселить,
Після снігу зимового
Всюди цвіт пахтить.

Ждем ми лагідного літа,
Пребагатих жнів.
Молимось Творцеві світу,
Щоб благословив:

Волею усі народи,
Шастям всіх людей,
Шо так спраглі свободи
В нинішній ще день.

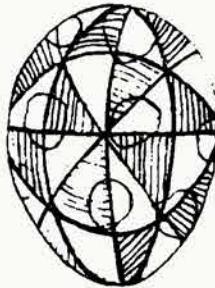
За яку боровсь Шевченко
Й Бога все благав,
Як ясного сонця зранку,
Волі виглядав.

I Йому усюди в світі,
З широї душі,
Пам'ятники на граніті —
Ми будуєм всі.

Дух його живе між нами,
Бальзорить серця.
Йде світами слово правди
Генія-борця.

Микола Галичко

Вільної Академії наук, філософ, культуролог, літературознавець, дослідник етнопсихології української нації. Основні праці: "Українська синтеза чи громадянська війна" (1948), "Загублена українська людина" (1959), "Галичанство" (1958) і "Верхи життя і творчості" (1958). Найціннішою з них, на думку авторитетних знавців, є остання. При цьому слід зазначити, що основна її частина присвячена висвітленню проблем "глибинних верств світогляду Т. Шевченка", що становить особливий інтерес, зокрема для українських етнопсихологів, етнопедагогів і широких кіл народознавців. Редакція журн. "Народна творчість та етнографія" планує в одному з найближчих чисел опублікувати статтю М. Шлиਮкевича "Душа і пісня". Там же передбачаємо подати і дещо ширшу довідку про автора та його праці.



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

КОРИФЕЙ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ

*(Спроба осмислення мистецтва Василя Авраменка
у науковій літературі)*

Доля українських митців, які опинилися в еміграції, була нелегкою у країнах поселення, де вони часто піддавалися переслідуванням (як, наприклад, у Польщі), а на рідній землі на їхні імена, їхню творчість на довгі десятиліття було накладено заборону. Цих митців витукали з національного мистецтва. Лише з утворенням незалежної України почався процес включення в материкову культуру творчих надбань української діаспори: літератури, музики, живопису та інших видів мистецтв. Після багаторічного забуття на рідній землі, спричиненого антинародною більшовицькою системою, ім'я В. Авраменка, його мистецтво танцю стає відомим в Україні. Зауважу, що до 1939 р., тобто до "визволення" західноукраїнських земель і включення їх у склад радянської України, В. Авраменко, тривалий час проживаючи в українських середовищах у Польщі та серед рідних братів у Галичині, мав помітний вплив на розвиток мистецького життя українців. Саме тут, у таборах інтернованих українських воїнів у Каліші, де він почав свою регулярну мистецьку кар'єру, під час артистичних гастролей по галицьких містечках В. Авраменко вперше здобув широке визнання як визначний майстер національного танку, творець самобутніх національно яскравих хореографічних композицій. У західноукраїнській пресі, зокрема у журналі "Театральне мистецтво", почав складатися його образ як неперевершеного творця нового напрямку в народнохореографічній культурі. Звідси, з Галичини, слава про В. Авраменка долетіла до українських середовищ у Чехії, де він, приїхавши до Подєбрад, заснував свою школу при Українській господарській академії. До речі, однією з його учениць була Олена Теліга, яка під впливом мистецтва В. Авраменка написала свій іскрометний вірш "Козачок".

Таким чином, можна стверджувати, що феноменальна постать великого танцюриста з яскраво вираженим національним обличчям почала виліпуватися на сторінках історії нашої культури вже у 20-і роки, у перший період його діяльності на еміграції. Ця діяльність була найтісніше пов'язана з широкою національно-культурною програмою, що реалізувалася в еміграційних українських центрах, у таборах військовополонених та інтернованих українських воїнів і мала на меті підтримати патріотичний дух борців за волю рідної землі. Танці В. Авраменка були фактом не лише культурного, а й політичного життя, сприяли зміщенню національних почуттів широких верств громадськості. Вони викликали упередженість, а то й заборону польських офіційних влад, які намагалися приборкати волелюбну натуру артиста. Про цей, ранній, період творчості В. Авраменка залишив свої шинці спостереження його побратим, учасник національно-визвольних змагань українського

народу 1917—1920 рр. письменник Іван Зубенко, який був світком зростання митця, формування його хореографічної школи.

Творчість В. Авраменка за океаном, у середовищі діаспори, становить новий, вищий етап його діяльності, набуває ширшого характеру. є важливим життєвірдним чинником духовного життя українців у Канаді та США. Саме в цих країнах вийшли друком наукові дослідження, присвячені великому маестро. Маємо на увазі книжки Ірени Книш “Жива душа народу” (Вінніпег, 1966) та Івана Пігуляка “Василь Авраменко” (Нью-Йорк, 1979), автори яких вписали митця не тільки в історію українського мистецтва, а й у духовне життя народу, розкрили його феноменальний характер, глибоке національне коріння. На сьогодні згадані дві книжки є основними джерелами для вивчення і осмислення життєвого й творчого шляху маестро, ролі і значення його діяльності у галузі національної хореографії.

Ірена Книш — громадсько-культурна діячка, літературознавець і мистецтвознавець, авторка досліджень про І. Франка, Н. Кобринську, У. Кравченко, М. Заньковецьку, М. Башкирцеву, революційну діячку О. Басараб — звернулася до висвітлення постаті В. Авраменка з нагоди сорокаріччя приїзду митця на американський континент і 45-річчя створення ним школи українського танку в таборі інтернованих воїнів українських армій у Каліші. Назва книжки “Жива душа народу” з глибокою проникливістю розкриває основну і визначальну рису роздумів авторки, яка розглядає мистецтво В. Авраменка як вияв сокровенних почуттів народу, багатство внутрішнього світу, воледобних поривів. Книш належить до того покоління українців, яке сприймало й переживало самовіддану творчу працю В. Авраменка як на рідних землях, так і в еміграції. Вона мала нагоду спілкуватися з митцем, брала в нього інтерв'ю для української преси в діаспорі, зібрала багатий фактичний матеріал з періодичних видань, мала змогу осмислити свідчення сучасників артиста, ознайомитися з документальними фотографіями. Авторка скромно констатує, що на зміст книжечки “склалися розповілі Ювілята (тобто В. Авраменка — Ф. П.) та матеріали з давніх річників канадської й іншої преси з різних українських видань, а й рукописів, досі не опублікованих”, тобто на перший план висуває мемуарно-документальні матеріали. Зі свого боку зауважимо, що дослідниця доклада чимало зусиль щодо згрупування й осмислення цього цінного фактажу, зробила вдалу спробу визначити характерні особливості таланту митця, висвітлення його ролі у становленні національної школи українського танцю. Дослідження І. Книш складається із шести науково-популярних нарисів, пов'язаних між собою хронологічною канвою життя В. Авраменка, в рамках яких авторка розглядає, спираючись на мемуари митця, матеріали преси, становлення і розвиток його як практика й теоретика української хореографії. Це такі розділи “Танок — душа народу” (тут викладено деякі з важливих засад розуміння авторкою народного мистецтва), “Крізь бурлацьку юність до рідних берегів”, “Коли на війні не вмовкати музи”, “За колючими дротами”, “У плині життя й вирі танцю”, “Духовна зброя нації”, “Перегони з часом і простором”. Життєва канва В. Авраменка, його прихід до національно-патріотичного табору української мистецької інтелігенції змальовані авторкою на тлі подій початку ХХ століття, у зв'язку з національно-визвольною боротьбою в Україні, становищем української еміграції, зокрема військової, плеканням рідної культури в діаспорі, з якою пов'язав свою долю митець-патріот. Введений у книжку меморіально-документальний матеріал підпорядкований прагненню авторки науково об'єктивно, спираючись не лише на свою думку, а й на свідчення інших сучасників, розкрити творчий шлях митця, охарактеризувати внесок в історію українського танцювального мистецтва. Безперечна заслуга дослідниці насамперед у тому, що вона зібрала, ввела до наукового вживання багатий фактичний матеріал (свідчення самого маестро, відгуки тодішньої пері-

одичної преси, оцінки журналістів, публіцистів, діячів культури), належним чином його згрупувала, осмислила, створивши на цій основі стислий літопис творчої діяльності В. Авраменка на сцені, унаочнила свою оповідь рідкісними фотодокументами, скоптеними з натури рисунками художника О. Карпенка. Водночас авторка робить певні узагальнюючі висновки, дає характеристику В. Авраменкові як майстріві українського танцю, прагне визначити його роль у духовному житті українців як на західних землях нашої Батьківщини, так і в еміграції. Вона констатує, що В. Авраменко та його мистецтво "виконали величезну національно-освітню та політично-пропагандистську працю. Вони разом із українським хоровим мистецтвом урятували для українства душу молодого покоління, що України ніколи не бачило й рідко про неї чуло, та ось тут уперше віч-на-віч стрілося з одним із найкращих і мальовничих виявів української народної культури того народу, що його почали забувати, що його часом, може, й соромилися перед своїм оточенням". Гастролі миття по містах США, стверджує І. Книш, перетворилися у "великий тріумфальний похід вздовж і впоперек американського континенту, похід українського національного танку, в барвистій народній ноші, під ритм легкої, чарівної, а водночас стихійної й пориваючої своїм темпом української танкової музики". Дослідниця цілком ступінчно наголошує, що у виконанні балетмейстера-новатора танок "раптом розквітнув чудодійним сяйвом і звитяжно пірнав усіх, як нечувана притягальна новість. Бо Авраменко зумів показати його з іншої зовсім сторони, без "ковбаси та чарки", без вигукувань і підсвистів сільського парубійки — і нагло перед зачудованими очима українців з'явився танок легкий, повний граші й поезії рухів, пориваючий настроєм української пісні, тужливої і пристрасної, танок, здатний задовільнити естетичні вимоги тонкого знавця, український танок у його артистичному виконанні". Цікавими є роздуми авторки над шедеврами мистецтва чарівника українського танцю "Чумаком", "Гонтою" та іншими. Перший із названих танців, вважає І. Книш, це "невпинний і непереборний його тріумф, це грайлива повість про радість. Це хвацький, запальний танець невичерпної волі, що жвавим гумором і сочношною веселістю зустрічає танець невичерпної волі. Життєві невдачі безрадісної чумацької долі. Вишукані жести і приваби, ритмічні шмагання й ляскання батіжком, поривчасті рвіння вгору, бліскавкові виплутування стіл із степового бур'яну, вихруваті, шаленіючі кружляння розповідали радісно про пристрасну любов до волі, про торжество перемоги молодості. Авраменко танцював свого "Чумака" завжди з особливим нервовим піднесенням і внутрішнім вогнем байдарості немов пісню волі для свого народу" (с. 63). Про інший мистецький витвір майстра оригінальних національних танців, навіяніх духом визвольної боротьби народу, авторка книжки говорить не менш проникливо, пілкrestлюючи характерні риси таланту великого майстра: "Велич і потугу козацького духу найяскравіше втілював Авраменко у своєму "Гонті". У цьому танці Авраменко виявив не тільки жар натхнення, а й жар трагічного пафосу. Проте його трагізм не антично-фаталістичний, він — оптимістичний. Напруга в небезпеці віщувала ворогові помstu й неминучість перемоги над ним. Авраменковий "Гонта" відкривав променисту далечінь творчого змагання, боротьби й перемоги" (с. 66).

Вводячи читачів у мистецький світ В. Авраменка, І. Книш називає лише народні танці, з якими він виступав, в тому числі монументальний "Гопак" (триста виконавців), а й танці його власної композиції, серед них "Запорозький герць", "Великодня гайка", "Гречаники", "Коломийка-сіянка", "Аркан коломийський", "Танок Довбуша", балетні спектаклі "За Україну", "Січ отамана Сірка", "Великден в Україні" та ін., що репрезентували різні регіони рідної землі, різні звичаї й традиції. "Цей регіоналізм у репертуарі Василя Авраменка, пише дослідниця, виступає одночасно як виразний чинник єдності й соборності

української нації” (с. 78). Одна з важливих і визначальних рис праці І. Книш — пов’язування мистецтва В. Авраменка з національно-візвольною боротьбою українського народу, вірним сином якого він був, поставивши йому на службу свій талант віртуоза-балетмейстера, вчителя і пропагандиста народної культури, зокрема танцювальної. Тому логічним і глибоко змістовним є узагальнючий висновок І. Книш про те, що в мистецтві В. Авраменка “торжествують жива народна душа, що розсвітила одвічну жарину, це любов до свого народу-творця мистецьких скарбів, це віра в остаточну перемогу української правди” (с. 78).

Дальшим кроком у висвітленні життєвого і творчого шляху В. Авраменка, в осмисленні таємниць його танцювального мистецтва є книжка-достілження Івана Пігуляка. Її назва “Василь Авраменко і відродження українського танку”. Вийшла з нагоди шістдесятиліття творчої праці митця на сцені як перша частина задуманої автором монографії. З’явилася вона накладом автора 1979 р. в Нью-Йорку як данина пошани І. Пігуляка своєму вчителеві, з яким він двадцять років працював як викладач, організатор і адміністратор у хореографічних школах майстра. Основна концепційна теза автора книжки задекларована у його вступному слові: “Він вивів український народний танець із глиняної долівки, зеленої толоки золотого Поділля, херсонських степів та карпатських полонин у своїй красі перед широким світом на блискучий паркет та омріяній для кожного Бродвей” (с. 5). Композиційно і перша, і друга книжки близькі між собою: І. Пігуляк теж дотримується хронології життя і творчості В. Авраменка, вишилючи його працю в таборах інтернованих українських воїнів, гастрольні подорожі по Західній Україні, але виразніше, ніж його попереднія прагне розкрити значення митця у справі відродження українського танку у різних культурних середовищах — між своїми і чужими.

І. Пігуляк у першій частині своєї праці розглядає діяльність В. Авраменка в сфері відродження українського танку протягом п’ятілітньої діяльності артиста, почавши від табору інтернованих військ Української Народної Республіки 1921 р. Він простежує формування національної програми митця та його школи, її реалізацію під час виступів у Галичині, на Волині, Холмщині, Підляшші, в Подібрадах (Чехія), в таборі галицьких січових стрільців у Юзефові (Чехія) та Дельменгорсті в Німеччині. На тлі стислого нарису розвитку українського танку, теорію і практику якого почав розробляти на початку 900-х років В. Верховинець, автор книжки вимальовує постать В. Авраменка, який, за його твердженням, “не лише відробив український танок, але й почав творити новий український народний балет...” (с. 15). Особливо наголошує він на значенні заснованої митцем в еміграції “Першої школи українського народного танку”, основу якої склали інтерновані козаки-воїни. З юнаків, у яких ворог вирвав з рук зброю, балетмейстер, в минулому теж воїн, почав “кувати нову зброю, нову силу — український танок, що сильніше від гармат заговорив про Україну, про український народ і його мистецтво по всьому світові” (с. 18). Акцентуючи на самобутності мистецтва В. Авраменка, автор книжки постійно наголошує на його національно-патріотичній спрямованості, великій естетично-виховній силі. Цей двоєдиний підхід до аналізу творчості митця реалізується як вдало підібраним архівно-документальним матеріалом, так і особистими спостереженнями автора — помічника і однодумця В. Авраменка у творчій праці. З цього погляду важливе значення має оцінка такого визначного знавця народної культури, зокрема пісенної, як О. Кошиць. “В кожному кроці, в кожній поставі, в кожному русі говорила історична традиція великого вільного гордого народу, такого завзятого в бою, такого ніжного, але бурхливого в коханні, такого веселого й гумористичного в своєму побуті... Через це у Авраменка все так суто національне, так конденсовано національне, так сміло й гордо зроблене, що коли дивишся... поневолі захоплення заставляє швидше прашовати серце, і почуваєш, що за плечима виростають якісь нові крила національної гордості...” (с. 21).

Вагомими є висловлювання І. Пігуляка про загальноукраїнське культурне значення діяльності В. Авраменка, творчість якого мала значний вплив на піднесення національної свідомості населення тих регіонів, де проходили його виступи, зокрема в Галичині. За короткий час свого побуту у Львові митець, за висловом автора книжки, "почав кидати здорове зерно між галицькими українцями... Авраменко прийшов з широких степів Великої України з-понад старого Дніпра й показав їм ту красу верховинських "коломийок" та старого "Аркана".

Дослідник розширив документальну базу вивчення мистецтва В. Авраменка, використавши раніше невідомі матеріали (свідчення очевидців, зафіковані в книгах військових таборів, відгуки-подяки учнів його школ, рецензії на концерти, грамоти-відзначення за творчу діяльність тощо). Ось відгук-подяка командира кінного полку ім. І. Мазепи, який від імені своїх військових побратимів разом з "цілою полковою сім'єю" дякував йому "за працю й натхнення на ґрунті національної ідеї". "Бажаємо аби той дух, та ширість і поривання й надалі не зменшувалися, а збільшувались у нашій ідеї", — писав він 30 серпня 1921 р. в місті Калаші, звідки розпочався тріумфальний виступ В. Авраменка.

Розпочате з широким розмахом дослідження І. Пігуляка-емігранта з Буковини, одного з авторів чернівецького журналу "Промінь", — розширило сферу роздумів над творчою працею митця, його не легкою долею скитаця, злагатило уявлення про наскрізь національний характер його танцювального мистецтва. Проте воно, на жаль, не було завершене, не дало цілісного уявлення про весь мистецький шлях майстра-артиста, якому доля судила відіграти таку важливу роль в історії рідної культури.

Розглянуті вище дослідження-нариси дають добру основу для продовження і поглиблення наукових студій над мистецтвом В. Авраменка-балетмейстера, для створення узагальнюючої монографії про його життєвий і творчий шлях. У зв'язку з передачею архіву митця в Україну, завдяки добрій волі і матеріальній допомозі спонсорів, створення такої монографії є річчю реальною і вкрай необхідною.

Київ

Федір ПОГРЕБЕННИК

ВОЗРАДУЙСЯ!

Возрадуйся, Христос воскрес!
Квітки розкрили очі:
П'ють сонця мед, блакить небес,
Життя хвалити хочуть.

Новий кільчиться урожай,
Чиєсь святі долоні
Збирають смуток і відчай.
І радість б'є у дзвони.

Христос воскрес! Радій, співай!
В думках, в душі — обнова:
Воскресне, встане рідний край
В багатстві, славі знову.

Не знищать леза блискавиць
Думки з любови куті, —
Встають, упавши вчора ниць,
Знедолені й забуті.

Весна шумить, весна гуде
У всій красі і сили:
— Христос іде! Христос іде! —
Шепочуть квіти білі.

Покинutий, забутий хтось,
Судом людей розп'ятий,
До нього теж іде Христос, —
Для всіх сьогодні свято!

Віра Ворсько





НОТАТКИ І МАТЕРІАЛИ

ШКОЛА НАРОДОЗНАВСТВА ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО

*З досвіду експедиційного вивчення
народного мистецтва Тернопільщини*

Ше донедавна жила між нас людина багатобічного талану — видатний мистецтвознавець, невтомний шукач і краєзнавець, з вродженим чуттям і Божої ласки музеєзнавець, який з наплічним мішком обійшов чи не всю Україну: Поділля, Полісся, Чернігівщину, Полтавщину, Київщину, Слобожанщину (та чи тільки Україну?). І помер у дорозі, далеко від рідної домівки, у черговому пошуку українських скарбів. Це — Павло Миколайович Жолтовський (1904 — 1986), доктор мистецтвознавства, багаторічний працівник Львівського музею народних промислів та етнографії.

Про Жолтовського та його феномен ще мусять бути написані монографії та серйозні дослідження. Я хочу лише поділитися враженнями, які виніс зі спільніх експедицій з ним по Тернопіллі, що відбулися в перелostannі (1984—1986) роки його життя. Правда, контакт з ученим Тернопільський краєзнавчий музей мав і раніше. 1967 р., наприклад, Жолтовський з працівниками музею обстежував та облікував безцінні мистецькі пам'ятки Почаївської лаври, а оскільки поза його увагою не залишалося буквально нічого, то по дорозі з цієї поїздки були виявлені на Збаражчині відомі збаразькі килими (один з них датований), багато прекрасних зразків барокої скульптури тощо, що знаходилося в нашому музеї.

Кінець 1970-х — початок 1980-х рр. були дуже інтенсивними для виникнення краєзнавчих музеїв на Тернопільщині. З ініціативи та за безпосередньою участю працівників Обласного краєзнавчого музею були створені Чортківський, Борщівський, Гусятинський, Збаразький, Бережанський та інші краєзнавчі музеї, що дістали статус державних і стали філіями обласного музею. В середині 1980-х років виникло питання побудови Музею народної архітектури Тернопільщини. На жаль, він не був створений, оскільки у суспільстві відбулися суттєві зміни і питання було відкладено, сподіваємося тимчасово. Саме в цей час П. М. Жолтовський працював над черговою монографією про іконопис і шукав давні ікони, виявляв пам'ятки мистецтва, котрі треба було рятувати, адже в закритих церквах все нишилося і гинуло. Пошукова робота привела його на Тернопілля, і, зокрема, до нашого Музею. Ми допомагали йому транспортом, у поїздах його супроводжували працівники Музею, адже був він у дуже поважному віці. Цікава деталь до образу вченого: він старався не користуватися послугами готелю, з ним завжди був спальний мішок і все необхідне для відпочинку в польових умовах, просив лише дозволити ночувати у Музеї.

В цей час зав'язалися між нами ширі стосунки, з'явилася взаємна повага і симпатія. Дуже часто нам не вистачало часу для творчих розмов, лише у вихідні дні, коли щоденні виробничі турботи трохи стихали, ми сідали у музеї, в робочому кабінеті, і П. Жолтовський давав глибокі й

вичергні пояснення на багато питань, що мене цікавили. Це, в основному, були питання, пов'язані з народною архітектурою та давнім українським мистецтвом.

Зрозуміло, що свої експедиції по виявленню пам'яток давньої архітектури ми поєднували з експедиціями вченого. За місяць-два він попереджував про точний час свого приїзду, аби могли підготуватися до спільніх поїздок. Кожна експедиція з П. Жолтовським — то був великий, ні з чим не зірваний урок, а ще, коли врахувати, що він ніколи не робив одної роботи. Від його пильного ока не сковалося нішо, що мало вартісне значення з погляду музеїного працівника. При цьому він не був просто знаючим спостерігачем, він був насамперед громадянином, який боліче переживав втрату національних скарбів України і робив все можливе, аби врятувати їх. Про громадянську позицію вченого засвідчує його лист до мене, датований 26.VI.1986 р. Наведу його повністю: “Шановний Венедикт Антонович! Весь час мене непокоїть доля церкви у Скориках. Написав листа про неї в Держбуд, П. Т. Тронькові. Могити обіцяв зробити її обмірі. Але поки все це матиме якийсь результат, церква може завалитися. У пожарному порядку треба рятувати її іконостас, поки це можливо зробити. Тут діло за Вашою ініціативою та енергією. Треба його вивезти зі Скориків. Мабуть, в усій Тернопільській області, нема такої другої пам'ятки живопису, як цей іконостас. З привітом Жолтовський”.

За час спільних експедицій було атрибутовано ряд творів мистецтва та об'єктів народної архітектури. Особливо велику допомогу подав нам учений по визначенняю окремих деталей та конструкцій будівель минулого. Записи, зроблені під час спільних експедицій з П. М. Жолтовським, не були використані, оскільки відпalo питання побудови музею під відкритим небом, призупинилося. Але вони, без сумніву, є цікавими для науки, тим більше, що пройшли уже роки і деякі з описаних нами об'єктів навряд чи збереглися до нинішнього дня.

Тому, аби притулитися до вшанування пам'яті великого ученого (дати віддаляють його від нас: 90-річчя від дня народження та 10-річчя з часу смерті) пропоную деякі із записів, зроблені за час спільних з ним експедицій.

У селі Колоднє¹ оглянули декілька житлових і господарських об'єктів. Хата Курила Микити Захаровича (1909 р. н.). За словами господаря, і це правдоподібно, побудована наприкінці 19 ст. Трикамерна, розміром 12×5 м, дерев'яна, між стовпами дильована і обмазана глиною. Середню частину займають сіни, які ділять хату на дві половини. У правій — є кімната і ванькир; у кімнаті три вікна — два на фасадній стіні й одне на причілковій. У ванькирі — одне вікно на тильній стіні. Ліва частина хати така ж як і права. Тут була комора, пізніше перероблена на кімнату, і ванькир (тут жила сестра господаря). Правда, у кімнаті лише одне вікно на фасадній стіні і у ванькирі одне на причілковій стіні. Комін на горищі, каркас дерев'яний, обмазаний глиною. Дах солом'яний чотирисхилий, тобто крайні пари кроков зліва і справа у верхній частині нахилені до других пар кроков і при такій конструкції причілкова частина даху теж повністю зашивается солом'яними спінками.

В цьому господарстві збереглася ще столола (ктуня) тієї ж давності, що й хата. Столола розміром 16×5 м, дерев'яна. Дубові стовпи встановлено на каміннях, для цього в камені видовбується невелика прямокутна заглибина, а на нижньому кінці стовпа робиться чопик по розміру і за формою заглибини в камені. Це не дає стовпові зсунутися з своєї опори. Між стовпами віддасть біля двох метрів і вона заповнюється ділями. Впродовж кожного стовпа видовбано канавку — паз, куди закладаються кінцями ділі. На окремих стовпах такі канавки утворено за рахунок набитих на стовпі двох рейок. Кутові й ше деякі стовпи зв'язані крижантом з платвою. Для цього в стовпові й платві зроблено відповід-

ні зрізи, куди вставляється крижбант. З обох боків його просвердлено діри, отвори, в які забито дерев'яні кілки-тиблі. Все це придає будівлі стійкості й міцності. Середня частина стодоли — тік (3,5 м і на ширину будівлі). Тут обмолочували снопи жита, пшениці, ячменю тощо. На тильній стіні з току влаштовано затилок — велике вікно, закрите дощатим шитом на завісах, що відкривалося, коли потрібно було провітрити приміщення під час робіт. Сюди ж направлявся потік полови при провіюванні зерна віялкою або млинком. По обидві сторони току — засторонки для складання снопів, околоту (вимолочених снопів), відділені від току дошатими простінками (перегородками) 50 см висотою. Над простінками є дві балки двопрольотні, посکільки їх кінці лежать на платвах, а по середині опираються на стовпи. Перекриття в стодолі немає. Коли необхідно було у верхній частині стодоли розмістити сіно, так щоб ним не прикладати снопів, на платви і балки густо клали лати і на них складали сіно.

Дах ктуні чотирискатний, покритий (пошигтий) сніпками, гребінь даху закріплений глинями або, як ще їх тут називають, коньками. Взагалі в цьому регіоні поширені ктуні більших, від описаної, розмірів, з великими двополими дверима. Ця ж має порівняно невеликі однopolі двері. Проте вона характерна для цього села.

Ми обстежили ще дві стодоли: у Демидець Степана Максимовича і Ганжі Марії. І обидві аналогічні до описаної вище. Потрібно підкреслити, що остання найдобротніша, побудована на початку нашого століття і добре збережена. Половина даху перекрита три року тому і тут добре простежується використання двох видів сніпків — пласкачів і стріхачів. Роги (кутові стики даху) прикрашені багатоступеневою викладкою із стріхачів.

В господарстві Маринишин Марії Петрівни зберігся хлів, побудований тоді ж і за таким принципом, як стодола Курило М. З. з тією лише різницею, що стовпи закопані в землю, а ділі обмазані глиною. В хліві є двоє дверей на відстані одного метра від кутових стовпів. Розмір хліва 8 м 30 см довжина і 4 м 80 см ширина. Характерним в їй будівлі, як для хліва, є те, що зовсім немає перекриття. Можливо, це була стодола, перероблена згодом на хлів.

Цікавими об'єктами архітектури в цьому селі виявилися церковні будівлі: церква, дзвіниця і хата священика. Церква (18 століття), побудована на зруб. Початково стіни і дах були покриті гонтою. Пізніше стіни обшили дошками, а дах перекрити бляхою. Баня перебудовувалася, можливо, теж була зроблена на зруб. Тепер її основу становить дерев'яний каркас, оббитий дошками. Будівля трилітня, віттарна частина п'ятигранна, при вході добудовано ганок, який використовувався тут як бабинець. Іконостас виготовлений в 19 ст. Проте його окремі деталі давнішого часу, зокрема, консолі (18 ст.), нагадують стиль рококо. Напевно, перенесені із старої церкви. В одному з кіотів колони теж давнішого часу, ніж він сам. Вони дерев'яні пустотілі, різьблені, ажурні, барокові. В цьому ж стилі виготовлений хрест напрестольний мідний посріблений. У віттарі на горному місці кіоту є ікона — образ Богородиці під чеканною шатою. Живопис невизначенено, шата з 18 ст., мідна посріблена.

Дзвіниця тодішня, що й церква. Окреме від церкви приміщення дзвіниці на товстих дубових стовпах, складної і цікавої конструкції каркас, обшита дошками, була під гонтою, перекрита бляхою. Стовпі і деталі каркасу використовуються вдруге, можливо, теж перенесені із старої дзвіниці, посکільки залишилися стілі попереднього використання: зарізи для кріплень, отвори для тиблів тощо. Будівля восьмитранна, дах триярусний, завершується куполом — ліхтариком і кованим залізним хрестом. Поруч з церквою і дзвіницю стоїть хата священика, побудована, як записано в “описании церков и приходов Волынской епархии” Теодоровича, в 1813 році. Будинок містечкової архітектури, мурований і

до тепер зберігся в доброму стані. Його довжина 17 м і ширина 10 м. Світла немає, повзловж всієї хати посередині змурована стіна, вона розділяє інтер'єр на дві частини і служить опорою для балків. Вхідні двері на середині фасадної стіни. Великі сіни, як і кімнати, розділені поздовжньою стіною, а посередині велике склепіння, на якому на рівні горища збудовано масивний, важкий комін, за склепінням невелика комірчина. Справа дві великі житі кімнати, зліва від сіней теж дві, перша велика, друга менша. В першій є первісна піч, але для кухні ця кімната завелика, тому можна припустити, що тут була і інша кімната. Балки знизу не підшліти, зверху на них покладено горище-стеля з дошок, що зі сторони кімнати добре пострубані й не потребували фарбування, згодом забілені вагном. Дах будинку двоскатний, так званої вальмової системи — лише верхня частина зроблена насік. Черепиця червона випалена.

На шляху до Кременя заїхали в Чернихівці² і оглянули стодолу в господарстві Касіян Марії Петрівни. Стодола — типова білнящка, з током і лише одним засторонком. Навіть затилок, або як називає сама господиня затильник, становить невеличке 90×70 см вікно, закрите таким же дерев'яним шитом. Каркас будівлі дерев'яний: стовпчи на каміннях, скріплени з платвами за допомогою крижбантиків, між стовпами пройоми до 2-х метрів. Стіни зроблені у вигляді плетня, вертикальні кілки переплетені хворостом і обмазані глиною, вимішаною з соломою. Дах чотирисхилий. З причітка, крім кутових, є ще дві крокви, сперті на крайній балок і нахилені верхом до другої пари кроков.

У цей же день у Вишнівці обстежили стару церкву замкову (тепер діюча) і палац Вишневецьких. Церква тридільна, з лодатковою камерою дзвіниці, мурівана з рваного каменю, а всі кути викладені з різаних великих кам'яних блоків. Всі склепіння цегляні, апсида п'ятигранна. Вікна високі, верх овальний. Центральна частина церкви відділена від бабинця аркою, теж мурівана з цегли. Початково дах був безкупольним, в 19 ст. зроблено надбудову бані над центральною частиною і дзвіниці. Надбудови з дерев'яного каркасу, обшальовані дошками (горизонтально) завершуються куполами і затізними кованими хрестами. Покрівля бляшана. Між приміщенням дзвіниці й бабинця є стіни і двері. Підлога в центральній частині й вівтарі дерев'яна, в бабинці з кам'яних плиток розміром 45 см×45 см. Верхній бік плиток штіфтований. Іконостас з 18 ст., пізніше бароко. Збереглися лише фрагменти балusters, що відділяли крило, теж 18 ст., рококо.

П. М. Жолтовський стверджує, що будівництво цієї церкви фундувало Раїна Могилянка, двоюрідна сестра Київського митрополита Петра Могили, мати князя Яреми Вишневецького.

Палац Вишневецьких. Будинок двоповерховий, в плані буквою П, причому крита порівняно короткі (не пропорційні до головної частини будинку). На фасадній стороні будинку є три портики: головний і два бокових. Крила будинку теж мають по одному портику. Над головним цікавий фронтон з рельєфним рисунком. В центрі рисунка два купідончики (путто) тримають герб Вишневецьких, навколо якого зображене військову атрибутику: знамена, алебарди, описи, булави, бунчуки, гармати, бочки для пороху і інші. У верхній частині композиції Фама (італійське) — алегорична фігура жінки, яка уособлює славу, в одній руці вона тримає вінок, в другій трубу (в даному випадку труба невиразна). Між головним і боковими портиками є два ризаліти, ризалітами закінчуються крила палацу. Кожний ризаліт має локальний переїомчастий двоярусний дах. Такий же дах є на кутових стиках між головною частиною будинку і крилами, хоч архітектурних виступів у фасаді будинку тут немає. Кути всіх ризалітів оздоблені рустами. Зверху над усіма портиками (5) є площацки — балкони, на яких збереглися шкаві затізні ковані огорожі — поручні.

Оздоблення інтер'єра не збереглися, за винятком кесонового перекриття між поверхами.

Двір палацу замкнутий, має дві брами. Одна з них навпроти головного входу до палацу, але вона не була центральною за призначенням. Парадною була брама справа, тобто та, що збоку міста, на протилежному від неї боці був вхід до парку. Такий двір називався кординер — двір гонору. Високопоставлені гости, в'їжджаючи в бічну (парадну) браму, робили почесне коло і тільки тоді під'їжджали до портика головного входу.

І така цікава (і жорстока) деталь з життя палацу. При вході з двору в парк, справа, був майданчик, висаджений деревами у формі шахової дошки. Збоку було підвищено місце, на якому сидти "шахматисти". Роль шахових фігур виконували кріпаки. Програна фігура переходила до нового власника.

Столода в господарстві Личко Текії Михайлівни (померла)³. Типова бідняцька столода, кінця 19 — початку 20 ст. Каркас (стовпи, платви, крижбанти) дерев'яний, стіни заплетені хворостом. Плетіння горизонтальне між встановленими вертикально кітками. Що відмінного від інших, описаних аналогічних будівель, так це те, що затильник становить собою двері, тобто зроблений отвір аж до землі. Під одним дахом з столодою є повітка. Це, фактично, частина столоди, але немає фасадної стіни. Стіни повітки вальковані. Для валькування виготовляється спеціальні подовжені вальки. Дві жмені простої (молоченої) шпом) житньої соломи розстеляти на землі так, щоб колоски одного пучка заходили на другий. Це забезпечувало між ними зв'язок, зверху на солому, по довжині обох пучків, накладалася глина, що обкочувалася соломою, і дві жінки руками втівкували її в глину, після чого получали довгий вальок. Ним, подібно як і хворостом, обплітали кітки, що ставилися вертикально по всій стіні від стовпа до стовпа. В даній повітці лише верхня частина причіткової стіни зроблена таким способом. Нижня частина була обплетена хворостом і обмазана глиною. До другої причіткової стіни прибудовано невеликий курник, давній, але пізнішого часу, ніж сама столода. Дах столоди чотирисхилий, під солому на гребені покладено глиш (тут їх називають певзені).

Хата Битковської Олени, початок 20 ст. Хата має сіни, переділені стіною, за якою є кухня. Справа і зліва великі житлові кімнати. Характерно, що вони не поділені на ванькир і кімнату, як це робиться в цій місцевості. В кухні є піч, але фактично в кухню виходить лише саме горнило, а піч вся в правій кімнаті, розмальована квадратиками під кафлі, у верхній частині є фриз з рельєфним зображенням грон і листків винограду. В усіх кімнатах долівка. На зовнішній частині хати є пілястри кутові, і біля вхідних дверей верхній фриз також рельєфно видалений на рівні пілястрів. Вікна асиметричні. Хата побудована на пілавах, що покладені на підмурівку з каменю. З цього можна зробити висновок, що господар був заможним. Дах чотирисхилий під соломою, високий.

У селі⁴ збереглося декілька житлових, господарських будинків і вцілому господарств, які будувалися в кінці минулого на початку нашого століття. Про таке датування можна судити і з виділу самих будівель, і з розповідей самих їх господарів. Принцип будівництва оглянутих об'єктів характерний для будівель, які ми вже бачили в інших селах центральної частини Тернопільської області, зокрема Теребовлянського та Тернопільського районів. Особливо вони подібні між собою в плані, конструктивній частині, використанні матеріалів. Різняться лише незначними елементами, на що буде звернуто увагу. Візьмемо, для прикладу, першу хату, яку обстежили. Це хата Салії Катерини (70 р.). Побудована на початку століття, трикамерна. Дві поперечні стіни ділять хату на сіни — середина, кухня — ліва частина і хата (світиця) — права. Сінешня розділена навпіл стіною, за якою влаштовано комору. На передньому фасаді є два триступкові вікна за формуою наближені до квадрата, крім того, в кухні є ще одне вікно, двоступкове на тильній стіні. У верхній частині стіни по периметру хати є рельєфний фриз, а по кутах такі ж пілястри, в

нижній — призьба. Портал поглиблений. Каркас хати дерев'яний. Стовпчи мають пази, куди закладаються дили, що валькуються глиною, вимішаною з соломою. Дах чотирисхилий. На відміну від інших, про які вже говорилося, дах покритий сніпками — стрічачами, що дає можливість зробити його багатоступеневим. Правда, так покрито лише фасадний схил, тильний же пласкачами. Кінці гребінів даху лешо виступають над причілковими схилами. Для того, щоб такі виступи трималися, верхні лати робляться довшими і випускаються за крайню крокву до 50—60 см.

В плані й будівельному відношенні подібна хата в Плекана Петра Степановича (розмір хати 10x4,5), побудована в 1902 р. Різниця лише та, що в тій частині, де, в попередньо описаній хаті, була комора, тут виходить отвір комина від печі, а звідси прямий вихід лиму вверх, на віддалі 50 см від вхідних дверей є пілястри, а по кутах немає. Характерним для цієї хати є те, що балки на стелі не виступають до середини кімнати, а рівні з стелею, тобто зроблені подібно до стіни: в одній балці є заглибини або дірки, а в другій — паз, куди закладаються дили, що обвальковані зверху і знизу, заглажені, після чого побілені.

Дах будинку теж такий, який ми бачили на хаті Салії Катерини, з тією лише різницею, що тут на схилі фасадної сторони є два стріпи — віконця для продування горища повітрям. Господар стверджує, що дах ніколи не перекривався, тобто первісний. Нинішні хліви у цьому господарстві раніше були стодолою і січкарнею (45x10 м) в одному будинку. В цьому і деяких сусідніх селах січкарнею називають те приміщення, де різали і зберігали січку. Стодола була з одним запіттям (застронком). Будинок має дерев'яний каркас, але проміжки між стовпами раніше були повністю заплетені (горизонтально) хворостом і обмазані глиною. Нині такі стіни пишилися лише в лівій частині, права перероблена, підмурювана цеглою. Дах чотирисхилий, зроблений з стрічачів і був багатоступеневий, тепер це мало помітно. Роги даху, зроблені значно пізніше, ніж увесь дах, теж з стрічачів і багатоступеневі. Розширені зверху до низу і в нижній частині стріхи мають 2,5 метри в продовжню і причілкову сторону. Впадало в очі також те, що до лъюхів, або як їх тут називають пивниць, вхідні двері низькі (1 м).

Цілком подібна до попередньої хати Музики Марії Миколаївни (1901 р. н.). Хата побудована в 1911 р., відрізняється лише тим, що кухня розміщена в середній частині хати, тобто в глибині сіней, а в сінях зліва є невеличка прибудова, що служить за комору. Хлівчик у цієї господині справді бідняцький, розміром 5,5x4,5 м, побудований в 1915 році, каркас дерев'яний, на підвалах обмазаний глиною, з одним входом по середині. Правда є одна внутрішня стіна зліва від дверей, що розділяє хлівчик на двоє. У фасадній стіні зліва і справа вмуровані в стіну невеличкі шибики — віконця.

Господиня пояснила, що батьки її були бідняки, мали лише 1,5 морга землі, а сама наймитувала в директора школи у своєму селі, потім у крамаря в Теребовлі. Тож і хлівчик побудований по можливості, а пізніше вона залишилась одна, і вік похилий, тож не було потреби будувати іншого.

Ще одна бідняцька господарка з кінця 19 ст. збереглась у Мизики Софії Василівни (тепер тут ніхто не живе). Хата двокамерна (сіни і кімната), каркас дерев'яний обвалькований. На фасадній стіні в кімнаті є вікно триступукове, на тильній стороні два вікна, в кімнаті і сінях, обидва невеличкі на чотири шибики. Поздовж хати покладено сволок, а на ньому лежать балки. В кімнаті є піч в одному масиві з плитою. Коли палилося в плиті, обігрівалась брайтура (духовка) і коцьолок (мабуть від польського), невеличка чугунна посудина місткістю до 15 літрів, в якій гріли воду. Під піччю і духовкою є кутики для дров, горщиків тощо, а між печею і стіною є куча для курчат. Бовбур (комін) печі має карніз внизу і багатоступеневий у верху (карніз тут називають запічок). Дах хати

солом'яний чотирисхилий, гребінь і роги викладені стріхачами, стріха двоступенева. Гребінь прикладений певзнями. Щікаво, що на гориши хати влаштовано вишки для курей. Для того на фасадній стороні на куті, збоку сіней, в підсобійці зроблено отвір, до нього приставлено драбинку, по якій ходити кури, там і неслись.

В цьому ж дворі є господарський невеликий бідняцький будиночок (7×4 м). В ньому розміщено стодолу (4 м), звичайно, з одним запіллям і різниця від хліва лише в тому, що немає стелі. Дах солом'яний, подібний до інших, про які уже говорилося.

В господарстві Стасишина Павла Тимофійовича (1904 р. н.) в одному будинку є п'ять хлівів у ряд, правда, один хлів, середній, раніше був повіткою, що траїється рідко. Повітки в більшості будувались з причілка. Каркас будинку дерев'яний, стовпги на каміннях, стіни дильовані і вальковані. В лівій частині (два хліви) будинок вужчий, ніж у правій на 80 см, але в частині даху з'єднано як одне ціле, хоч перелом замітний. Дах солом'яний чотирисхилий. В цьому господарстві є ще один господарський будинок, в якому розміщено стодолу з одним засторонком і січкарнею. Дах цього будинку солом'яний стрімкий чотирисхилий з гребенем, роги багатоступеневі, вироблені з стріхачів.

Венедикт ЛАВРЕНЮК

Тернопіль

- ¹ 29 червня 1985 р., субота. Село Колодне Збаразького району. Склад експедиції: Жолтовський П. М., доктор мистецтвознавства; Лавренюк В. А., директор Тернопільського обласного краєзнавчого музею; Тарноруда О. П., старший науковий працівник цього музею. Присутні працівники сільської Ради Сисак М. К.
- ² 8 липня 1985 р., понеділок. Село Черніхівці Збаразького району. Склад експедиції: Жолтовський П. М., Лавренюк В. А., Тарноруда О. П.
- ³ 12 липня 1985 р. Село Лучка Тернопільського району. Склад експедиції: Жолтовський П. М., Лавренюк В. А., Бучик М. І., старший науковий працівник Тернопільського краєзнавчого музею.
- ⁴ 4 серпня 1985 р., неділя. Село Романівка Теребовлянського району. Склад експедиції: Лавренюк В. А., Тарноруда О. П.

УКРАЇНСЬКЕ ХУДОЖНЕ СКЛО XVIII століття

Розквіт художнього скла на Україні припадає на кінець XVII і XVIII століття, що був викликаний великим попитом на скляну продукцію. Скляри підвищували якості скломаси, удосконалювали форми посуду та розширявали його асортимент, впроваджували різноманітні техніки художнього оздоблення. Гутна справа, хоча і була певною мірою відокремлена від суміжних видів художніх ремесел, виходячи із специфіки процесу виготовлення, але, існуючи в час панування стилю бароко, не могла не втілити його риси, зокрема у формотворенні, а найбільше в орнаментику. На українському ґрунті типові барокові риси скляного посуду Західної Європи і Росії зазнали суттєвої трансформації (в поєднанні з народною стилістикою, традиційністю та певною консервативністю місцевих естетичних вподобань), що сприяв виникненню досить своєрідного, самобутнього скла.

На відміну від Росії та Західної Європи, де типовою бароковою формою скляного посуду були бакал і кубок, в Україні — пляшка-штоф, збережені в музеїніх збірках і архівних матеріалах. В Україні штофи використовували в панському, козацькому, селянському побуті. За технікою виготовлення вони гутні. Первісна їх форма — призма з квадратною або прямокутною основою. Їхня варіантність форм досить обмежена. Можна визначити декілька основних типів, різних щодо пропорцій та розмірів. На Чернігівщині, Київщині, Волині домінували штофи у



*Штоф. Чернігівщина.
Кольорове скло видувне, 1796.
Розпис емаллю.*

XVIII-го віку (мається на увазі гутне скло) — усюди бачимо чи гарну лінію форми, чи справжню оздобу: поруч з практичною метою завше йде бажання краси”¹.

Форма штофів виявилася зручною щодо оздоблення. Вона обумовлювала художнє оформлення за композиційним принципом, наближенним до декорування хат та скринь. Кожна грань виробу трактувалася самостійно. Одна з широких площин була головною. Вузькі грані прикрашались окремими елементами основної композиції. Орнаментація штофів ґрунтувалася на архітектонічності форми та орієнтувалася на центральну побудову композиції, притаманну багатьом видам народного мистецтва. Штофи оздоблювали емалевим або олійним розписом, а також декорували техніками, що набули якісно нового значення в часи бароко — гравірування та гранування. Показово, що в оздобленні українського скла ці техніки практично ніколи не поєднувалися в одному виробі.

Штофи з олійним розписом були популярними у XVIII ст. завдяки невисокій вартості. Але техніка розпису скляного посуду не сприяла збереженню, тому і виробів зберігалося відносно мало. Головним мотивом орнаментації була велика квітка. Кожну матювали окремо і трактували площинно. Вони заповнювали усю поверхню штофа, плавно переходячи одна в одну. Вільне заповнення розписом усіх площин виробу наближалося до килимового принципу трактування композиції. Олійному розпису на склі властивий яскравий і насичений колорит.

Хоча олійний розпис на скляному посуді XVIII ст. був популярним, але панував — емалевий. Для нього, переважно, використовували штофи зеленого скла. Кольорове тло краще підкреслювало малюнок на кожній грани. Водночас, розпис приховував технологічні недоліки скломаси. Непрозорі емалеві фарби для розпису на склі мали обмежену кольорову гаму: білу, жовту, зелену, коричнево-червону, синю та чорну.

вигляді високої призми з основою наближеною до квадрата і підкресленою вертикальною формою. Кожен виріб виготовляли ручним способом, і, як унікальний витвір, мав трохи асиметричні грані, ледь помітну відмінність у товщині стінок. Штофи відрізнялися лешо розмірами, але пропорційні відношення частин були майже незмінними. Вироби західних земель мають більш видовжений прямо-кутник в основі. Під впливом стилю бароко українські штофи набули лешо складнішої форми: кути зрізуваються, утворюючи восьмикутник, висота зменшується. Вони мали більш приземкуватий вигляд.

Колористичну гаму штофів, як і всього старого українського скла, створювали як освітлені, так і відповідно забарвлені маси, зокрема, так звані кольори білої і зеленої води, золотисто-жовтий і жовто-зелений, бузкові відтінки та блакитний. Давні кольори не були різноманітні, але приваблюють своєю особливою красою. Їм не властивий чистий тон. Все варіювалось на нюансі кольору, що надавало виробу певної м'якості.

М. Біляшівський, один з перших дослідників українського гутного скла, звертає увагу саме на його внутрішню та зовнішню гармонійність: “...візьмем вироби



*Штоф. XVIII – поч. XIX ст.
Колючое скло видувне.
Розпис біллю емаллю.*

*Штоф. XVIII – поч. XIX ст.
Безбарвне скло видувне.
Розпис емаллю.*

В композиційних схемах декорування штофів домінував складний за формою рослинний орнамент. Головним елементом виступала квітуча гілка. В окремій групі виробів орнаментацію трактували схематично-умовно. Водночас, в іншій простежується більша натуралистичність декоративних форм, що тяжіє до стримано-графічної манери. Ще в одній декорування таке бурхливо-динамічне, що гілка з надмірно великою квіткою стає гнучкою. Збільшення розміру квітки органічно узгоджувалося з прихильністю барокового мистецтва до пишних, великих форм. Неспокійно-імпульсивний ритм подібних композицій, хоча б на рівні емоційного впливу, наближав їх до загального стилю епохи бароко.

При розмаїті манер декорування простежується єдина спільна композиційна структура — тобто підкреслювалось потрійне розчленування по вертикалі. Це дає підстави припустити, що коріння зображення квітучої гілки йдуть від поняття “древа життя”, що засноване на тріаді існування світу, землі, людини. Відповідні зображення цілі чи часткові є однією з головних тем в оздобленні хатнього начиння — посуду, керамічних виробів, меблів, рушників тощо². Давність цієї композиційної схеми не викликає сумніву. Але поняття “древа життя” — основа світогляду праслов'ян і слов'ян втратило свій первісний зміст та збереглося в народній генетичній пам'яті в досить трансформованому вигляді, як суто декоративний елемент. Саме таким його відтворили в українському скляному посуді XVIII ст. Варто відзначити, що мотив квітучої гілки був поширений і в гравированому склі.

Серед штофів, розписаних емалями, зустрічається зображення журавля. Символічне значення даного мотиву, як алегорії справедливості й довголіття, що не зазнало змін від китайської до середземноморської культур. Можна навести, як приклад, два майже ідентичних штофи із

зображенням журавля, датованих 1796 роком (ДМУНДМ та Державний музей кераміки і "Усадьби Кусково XVIII ст." м. Москва). Скупа графічна манера розпису штофів, за визначенням О. Тищенко³, характерна для Чернігівщини, трактування площини наближені до ічнянських кахлів. Принцип оздоблення кожної грані штофа йде від композиційної побудови окремої кахлі. Дата на них теж дає підстави припустити, що вони виконані на Чернігівщині. У 1796 році була створена Малоросійська губернія з адміністративним центром у Чернігові.

Серед розписних штофів є декілька дуже рілкісних зразків, яким властивий портретний живопис та геральдичні мотиви. Іноді поміж малюнками розміщені написи.

Окрему групу складає посуд з прозорого скла, розписаний білою емаллю. Ця манера досить стримана, суха, лінія стає більш тонкою. Такий розпис наближався за характером малюнка до гравірування, та, можливо, імітував його.

Гравірований скляний посуд був менш поширеним, ніж розписний, через високі ціни. Його використовували, переважно, у панському побуті. Для гравірування використовували скло безбарвне, якомога вищого гатунку. Гравірували посуд за допомогою мідного котішатка. Завдяки цій техніці створювався матовий, неначе оксамитовий малюнок, що контрастував з полиском скла. Гравірований малюнок, як і всі народні витвори, визначався не точно-геометричною, але живою лінією.

В гравіруванні українського скла значне місце посідають геральдичні мотиви. Тенденція гравірування на скляному посуді гербів, символів, алегорій, запозичена із Західної Європи, в українському гутному склі за знала багато змін. Поряд з геральдичними мотивами, майже завжди зустрічаються характерні для місцевого скла ростинні орнаменти. Шляхетські й поміщицькі герби оточували масивні картуші. Але цей композиційний елемент, поширений у загальноєвропейському мистецтві бароко, в українському склі досить трансформувався, і скоріше нагадував багатопелюсткову квітку. Український посуд, гравірований геральдичними мотивами, можна умовно поділити на дві групи. До першої належать зображення, в яких роль геральдичного мотиву домінувала в загальній композиції. Ці предмети виготовляти на замовлення та мати символічне значення — вироби "із змістом". Геральдичні мотиви на різноманітних цехових і шляхетських кубках та штофах гравірувались за зразками, переважно міськими ремісниками. Друга група є значно меншою за кількістю, але більш самобутньою. Це штофи, де геральдичний мотив — часто двоголовий орел, використовувався як декоративний елемент. Трактування композиції цих виробів наближалося до системи емалевого розпису і за характером опорядження близче до народних смаків. Посуд цієї групи, мабуть, гравірувався безпосередньо на гутах.

Невелику групу складають штофи з награвірованими хрестами, які були головним елементом композиції. Простір поміж основних осей хреста заповнювали орнаментом, хвилястими стрічками, що нагадували мотив "хрест у сяйві". Аналогії до зображень хрестів на старих штофах можна знайти в хрестах української церкви XVII—XVIII ст. та косівських декоративних мисках. Заслуга українських граверів по склу в тому, що вони, використовуючи мотив "хрест у сяйві", запозичений з інших видів мистецтв, зуміли його стилізувати і органічно ввести у скляний посуд.

Досить рідко на Україні для декорування скляного посуду використовували техніку гранування або різьблення. Пояснюються це тим, що потрібна була відповідної якості скломаса — "півкришталь" або "кришталь". А як відомо, кришталеве виробництво в Україні було недостатньо розвинутим. Збереглося кілька штофів, що майже суцільно вкриті гранованим орнаментом. Декор складався з двох головних елементів — "ямок" і "овальчиків". Використовуючи прості геометричні форми

майстри гранувати своєрідні орнаменти з квіткою без стеблин, типу со-
нняника або ромашки. Мотив крупних квіток нагадував вироби роз-
мальовані олійними фарбами. Але грановані квітки на кришталевих
“штофах до столу” розміщувались точно по вертикалі й були підкресле-
но чіткі за ритмом.

Майстри, які прикрашали штофи розписом, гравіруванням чи грану-
ванням, розробляючи головну схему композиції, нерідко підкреслювали
форму виробу та його гранчастість. Рамена та ребра штофів підкреслю-
вали кольоровими лініями, невеличкими ямками, рисками, овалами або
пізніше “герлянками”, які трактували стилізовано. Іноді основну деко-
ративну композицію виробу підкреслювали лініями, стрічками зверху та
знизу. Цей декоративний прийом брав початок від композиційних
систем, розроблених у народному мистецтві.

Велику групу українського скляного посуду XVIII ст. складає
фігурний для зберігання рідини. За типологією форми це одна з най-
більш декоративних груп. Ідея моделювання фігурного посуду йде з
часів стародавнього Єгипту та Китаю, крито-микенської культури та ін.
У середньовічній Європі побутував фігурний — водолій-акваманіти. В
Україні скляний фігурний посуд мав вигляд баранів, кабанів, коней,
качок, але найбільш поширеними та найбільш улюбленими були
пляшки-ведмеди. Вони були популярними серед різних верств тодішньо-
го суспільства. Стародавній вислів “бороти ведмедя”, означав наливати з
пляшки у формі ведмедя.

Природа культу ведмеди має досить статі форми як на Сході, так і
Заході, де він є одним з головних героїв тваринного епосу. Існує багато
свідчень, що вказують на архаїчність міфopoетичних уявлень про ведмеди-
я та пов’язаних з ним культом. З часом форми поклоніння ведмеди-
прашуру людини, ведмеди-оберегу змінювалися, а також і сама суть
образу. На українських землях поклоніння ведмеди сягає часів ще
праслов’янських культур⁴. Український фольклор багатий на приказки,
прислів’я, пісні, присвячені цьому персонажу. Можна навести такі
приклади: “Медвідль пиво варить”. “У ведмеди десять пісень і всі про
мед”, в яких тедь-ледь простежується зв’язок з давніми ритуалами.

Усна народна творчість була лише складовою частиною досить
розвинутого комплексу народної обрядості, пов’язана з цим звірем. В
Україні ще в XIX ст. зберігалось повір’я, що природі ведмеди властиво
відвертати злі сили та приносити у дім щастя. Цьому образу властива
шлюбна символіка, плодючості, й тому цей персонаж у природному чи
ігровому варіанті був невід’ємним атрибутом весільних свят. Також була
пошиrena думка, що Господь обернув мірошника у ведмежа. Антропо-
морфний його характер позначився і на образотворчих формах (майже
завжди він зображався на двох лапах). Хоча, шкаво, що незважаючи на
популярність образу ведмеди та його поширення у фольклорі, образо-
творчі й пластичні форми цього персонажу були слабо розвинуті (зобра-
жені ведмеди в українському народному мистецтві дуже мало).

Тим більш яскравим стає явище: скляні пляшки-ведмеди, що
широко побутували на Україні у XVIII ст. Їх можна розглядати як транс-
формований відгомін прадавньої традиції. Про призначення цього посу-
ду писав М. Біляшівський: “Служила вона не для щоденного ужитку, а
подавалась на святах, на весіллях і т. д. з більш смачним питвом —
нативками та настойками, а то і з вином. Ше й тепер селяне, що меш-
кають поблизу гут, замовляють старим гутникам, як трапиться у кого ве-
сілля, ведмединіків для нативки — на базарі вже їх не достанеш”⁶.

Композиційна структура пляшок ведmedів досить стала. До вихідної
форми ведмединика, циліндричної пляшки, використовуючи технічний
прийом “продув”, додавались голова, лапи, хвіст. Кожен гутний вед-
мединик був справжнім художнім витвором і демонстрував майстерність
склодувів. У формотворенні пляшок-ведmedів майстри відштовхувались
від життєвих спостережень, однак, не копіювати “реальний прайораз”, а



Штоф. XVIII ст.
Безбарвне скло відлунне.
Гравювання.

як це має місце в декоративному мистецтві, видозмінювати форму, даючи їй фольклорне тлумачення, враховуючи функцію виробу та специфіку матеріалу. При цьому відбирали най-суттєвіше: його постать впізнавалась безпомилково. Гутники підкреслювали кремезність, незграбність звіра, що створювалось за допомогою свідомої непропорційності форм. Образному звучанню ведмедиків були надані риси доброзичливості, привітності. Підсилювали образне забарвлення та пластичну об'єму додатковими декоративними засобами: ліпленим та розписом. Ліпні візерунки широ прикрашали пляшки-ведмеди. Декоративні стрічки та смуги накладалися вздовж лап, навколо тулуба, на спині та голові ведмеди. Інколи наліпи були іншого кольору ніж основна форма.

Збереглося небагато пляшок-ведмелів прикрашених олійними фарбами, де намальовані квіти сущільно вкривали ведмедика. З точки зору цілісності форми, розпис, звичайно, руйнував її. Але виходячи з народної естетики, який притаманна любов до

яскравих кольорів та яскравих форм (розпис дерев'яної скульптури), подібний декоративний засіб розглядався, як спроба створити враження оточуючого середовища, та як нарядне "вбрانня" до оголеної форми.

Слід підкреслити, що утилітарність, декоративність, змістовність пляшок-ведмелів були підпорядковані одна одній, і саме це й зробило їх справжніми творами мистецтва. Водночас, їхня внутрішня монументальність, образність, декоративність узгоджувалася з основними постулатами барокового мистецтва. Показово, що ведмедики різняться між собою за формою, розміром, пропорціями, кольором, прийомами декорування. Можна відмітити, що цілі групи виробів тяжіють до форми пляшки, тоді як в інших перевага надавалась скульптурному трактуванню образу ведмеди. Але головне, що при усьому розмаїтті цього посуду, композиційна схема затишалась незмінною. Це дає підстави стверджувати, що окрім того, що пляшки-ведмеди поєднували в собі утилітарні та декоративні якості, були прикрасою інтер'єрів, вони зберігали за собою сакральний зміст. В радянський період майстри-складови неодноразово повертались до цього образу, але коли система ритуальних уявлень не мала ніякого сенсу, бачимо вже зовсім інших ведмедиців, як приклад дрібної пластики, позбавленої функціональності та змісту.

Під впливом зразків з українських гут пляшки-ведмеди з'явилися і в Росії (на "черкаський манер"). Але вони зазнали ряд значних змін. По-перше, вони були позбавлені чіткого композиційного канону, а по-друге — трактування пластичного образу вирішувалось без декоративного ліплення та розпису.

Є всі підстави стверджувати, що українські пляшки-vedmedі мали локальні риси. Особливість цього посуду, як зазначалося вище, розкрилася в найвільному тлумаченні образу, пластичності форм, що була не лише прикрасою, а його суттю. Слід відзначити, що зовнішні впливи на формотворення, прийоми та мотиви декорування, не позбавили українське гутне скло національної самобутності.

Бароко, як мистецький стиль епохи, був своєрідно інтерпретований майстрами скторобами, поєднавши його з стародавньою традицією. Українські майстри виробили свій стиль, що позначився на традиційності композиційної побудови, колористиці, стійкості введення окремих мотивів та їх площинному трактуванні. У декоруванні посуду домінував

рослинний орнамент, мотиви якого були запозичені з інших видів декоративного мистецтва, та вміло трансформовані залежно від специфіки матеріалу. Прихильність до анімалістичних мотивів, як одна з характерних рис народного мистецтва, виявилася в поширенні фігурного посуду. Створення цього типу посуду, поки скло ще "живе", було цілком природно для українських гутників, які використовували техніку "вільного" видування.

Київ

Олена СЕРДЮКОВА

- ¹ Біляшевський М. Старе українське скло // Світво. — К., 1913. — № 5—6. — С. 141.
- ² Див.: Толоров В. "Світове дерево": універсальний образ міфopoетичної свіdomості // Всесвіт. — 1977. — № 6. — С. 178.
- ³ Див.: Гищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.) — К., 1992. — С. 169.
- ⁴ Див.: Рыбаков Б. Язычество древней Руси. — М., 1988. — С. 155—163.
- ⁵ Прислів'я та приказки: Природна, господарська діяльність людини / Упоряд. М. Пазяк. — К., 1989. — С. 198.
- ⁶ Біляшевський М. Старе українське скло. — С. 141.

МИТЕЦЬ ІЗ СЕЛА ЗОЛОТОНОШКИ

Іван Лисенко — народний художник, колекціонер. Близько двохсот живописних полотен, унікальна колекція картин самодіяльних художників, багата етнографічна збірка — з таким доробком прийшов майстер до свого 75-ліття.

Народився він у шевченківському краї, в селі Золотоношка, де жили його ліди-прадіди козацького роду (прадід Івана належав до Гельмязівської сотні Переяславського полку, а лід "вмів робити все: від веретена до воза і хати, вітряка навіть змайстрував").

До війни закінчив сім класів, далі — колгосп, армія. Замолоду став культпрацівником (сільська бібліотека, булинок культури, музей історії села, краєзнавчий музей), потім — війна, культосвітній технікум, інститут культури... Та попри все — нестимний потяг до малювання. Юнаком відчув потребу творчого самовияву.

Поштовхом до малювання став епізод, коли під час мобілізації Іван на шматку органічного скла намалював олією три квітки. "Матері моїй здалося, що це я намалював усіх трьох її дітей. Вона зрадила. Це був 1947 рік". А через три роки завідуючий районним клубом вирішив влаштувати виставку місцевих художників — так з'явилася перша живописна картина Івана Лисенка "Поле край села".

Професійної художньої освіти здобути не вдалося. Самотужки доводилося доходити до всього. "Хто мене вчив малювати?" — "Кобзар" Шевченка... В інституті жодної лекції з живопису чомусь не почув... Моя душа і любов до моого знедоленого народу — ось і вся моя наука".

Своєрідне сприйняття світу художником виявляється в його творах. Картина "Апостол правди і свободи" (1981 р.) навертає нас на роздуми про долю України. На тлі символічного "дерева життя" постає величний образ Тараса Шевченка. Розірвавши міцні пута, із запаленою свічкою і книгою в руках, світлом високого духу й словом великого таланту, він осяє шлях до нового життя, звертається до "мертвих, і живих, і ненароджених земляків своїх..." За спиною Кобзаря, у піднебессі, гуртується сонми героїчних постатей України — князів, гетьманів, митрополитів і мислителів. Великий пророк начебто поєднує собою два світи — земний і небесний, а райдуга над ним у надхмарі вбачається знаком Божого благословення і Покрови.



І. І. Лисенко. Фото. 1990.

Упродовж життя художник часто звертається до поетичного слова Тараса Шевченка, віднаходячи в ньому своє натхнення й теми майбутніх творів. Так виникла "Шевченкіана" Івана Лисенка: "Портрет Т. Г. Шевченка", "На Тарасовий горі", "Оксана і Тарасик", "Садок вишневий коло хати", "Обнімітесь, брати мої", "Виспівує, вимовляє" та ін.

Любить Іван Іванович рідну Золотоношку, її людей. Цій темі він присвятив найбільшу серію своїх робіт, назвавши її "Люди моого села". За його картинами можна вивчати історію села ("Перший трактор в Золотоношці", "На новий урожай", "Куток моого села", "Жнива", "Приїхали" та ін.), а також прочитувати долі людей (портрети Віри Кутової, майстра "Золоті руки" Василя Криворучка, портрет патріарха будівельників Золотоношки, портрети Петра Кальонова, Івана Стешенка, Петра Нечаєнка та інших). Окрім односельців, художник пише також портрети видатних діячів української культури (Василя Симоненка, Катерини Білокур, Наталії Ужвій, Раїси Кириченко). Ще з дитинства запам'ятався Іванові Лисенку дід-велетень Максим Ткаченко, який такий був сильний та дужий — "аршин в плечах мав", що викрав якоїсь ночі в поміщіці велетенську вербу та так і тягнув її сам через усю греблю до своєї хати. Таким і зобразив художник богатиря в своїй картині "Дід Максим тягне вербу".

Цікаво й різнопланово трактує художник тему другої світової війни. Так, картина "1941 рік. Від моря до моря" є своєрідною картою боїв, які охопили на початку війни величезну територію: від Прибалтики до Криму. Художник майстерно компонує епічний простір картини, що нараховує понад 200 людських постатей. Оповідність і багатосюжетність — характерні риси його живопису — досягають тут особливої виразності завдяки використанню аероперспективи. Портрети учасників війни Іван Лисенко також подає на тлі розгорнутих бойових дій (портрети Миколи Колотила, Миколи Негоди, Петра Пархоменка). Та особливий трагізм наслідків війни прочитується в картині "Мій! Мій! То мій!" На перший погляд — нічого такого, що могло б потривожити душу глядача, і лише назва твору загострює семантику твору: село, роздоріжжя, повертається з фронту солдат, жінка з дитиною на руках чекає чоловіка, дівчата — наречених, матері — синів, а молодиця завмерла у безнадії — їй вже ні на

шо сподіватися. Ще лаконічніше ця тема розкрита в картині. "А льон цвіте" — старенка мати у чорній хустині стоїть на тлі голубих ланів льону, а у небі, над її головою, летять лелеки, мов душі померлих воїнів. Зморшки на чолі матері ритмічно перегукуються із вигинами землі на пагорбах — це створює своєрідний живописний ефект і стугує підсиленням виражальної мови твору. Характерною рисою двох вище згаданих картин є подвійний зміст. Перший, прямий, прочитується в сюжетній лінії картини, другий — глибинний, зашифрований, розкривається завдяки назві творів або, як у картині "Іде...", в процесі роздумів глядача.

Ще 1964 року вперше завітав Іван Лисенко до садиби-музею Івана Гончара разом із правнуком Тараса Шевченка Дмитром Красицьким. Вразила митця сподвижницька діяльність Івана Макаровича, зачарувався він унікальною колекцією творів українського народного мистецтва, на собі відчув духовний вплив цих скарбів на усвідомлення власної, безпосередньої причетності до самобутньої культурної спадщини України. Замислився над тим, скільки може за життя зробити одна людина, бо ж і "сам збирал потроху". Так з часом виник у Івана Лисенка задум створити у своєму селі музей. Написав про це в газету, і почалися цілеспрямовані етнографічні мандрівки по рідній Черкащині.

Шоправда можливості його в збирацькій діяльності були обмеженими. Адже працював директором сільського будинку культури. Відпустки проводив у архівах, вихідні — в майстерні. Івану Лисенку вдавалося робити максимально можливе в збереженні народних традицій — поряд з офіційними трудовими та сімейно- побутовими, він проводив народні календарні свята. Ним були створені вокально-етнографічний ансамбль чотирьохголосого акапельного співу "Золотоношківські вечорниші" (1975—1983) та оркестр духових інструментів, протягом десяти років у будинку культури працювало близько десяти гуртків художньої самодіяльності. За порівняно короткий час йому вдалося зібрати чимало цінних експонатів: ікон, народних картин, рушників, кераміки, зразків народного вбрання. А окрім цього, ще одна мрія заполонила серце і розум художника. Якось на одній із всесоюзних виставок творів самодіяльних художників Іван Лисенко познайомився з багатьма митцями — тоді й з'явився задум обмінюватися картинами і створити живописну галерею. Відтак, почали надходити поштою картини до Золотоношки і з часом виникла цікава колекція творів відомих самодіяльних художників із різних республік колишнього Союзу, яка нараховує на сьогодні близько чотирьохсот полотен.

Етнографічні подорожі, мальовничі краєвиди, знайомство з традиційним побутом, звичаями та обрядами українців спонукали художника до більш глибокого вивчення історії та культури рідного краю. Символічний образ України він відтворює в одній із останніх своїх робіт "Іде...". На передньому плані зображена Мати-Україна в образі жінки, яка веде за руку маленьку лівчинку — прообраз Нової України. За їхніми спинами палає монастир, вершник тягне полоненого в ясир, скрізь насилия, наруга — все це страхіття залишається у минулому. Вони ж швидко і впевнено йдуть через місток сьогодення у світле щастливого майбуття.

Митця хвилюють питання краси, він прагне віднайти її справжні витоки і критерії. З якою любов'ю і витонченим відчуттям прекрасного сприймає він образ українки-нареченої: "Молода іде, як веселка сяє — вінок, плахта, намисто — я німію від такої краси... Ніде в світі немає подібного дива". Іван Лисенко впродовж тринадцяти років вивчає обряд весілля, записує велику кількість пісень у селах Драбівського, Золотоніського та Гребінківського районів. Весільна тематика знайшла своє відображення в творах: "Весілля в Драбові", "Золотоношківські молоді", "Вже п'ятінка", "Водіння навколо діжі". Усім цим роботам притаманна яскравість кольорів, своєрідний мажорний, святковий настрій. Як ху-



Село Кічеве в присілкій зоні Києва
(улюблене місце відпочинку українських кочівників і мишковиць).
Мар., 1961.

дожник-етнограф Іван Лисенко проявився ще в 70-х роках на виставках самодіяльних художників. Так, на основі народних переказів, легенд та пісень народжується ціла серія творів історико-етнографічного спрямування: "Новорічне шедрування", "Ніч на Івана Купала", "Воління Куста", "Свічку заміж віддавали", "Посвячення в парубки", "Я на тебе, колодю, маю ще налію", "А черінь рєгоче — короваю хоче", "У сухий четвер" та інші. Ці картини можуть бути етнографічним матеріалом для народознавців у вивченні українських звичаїв та обрядів. Очевидно, саме з цієї причини твори митця експонувалися в Німеччині на виставці "Український народний одяг". Заглиблюючись у прайсторію дохристиянських часів, художник прагне відтворити у своїх полотнах язичницькі обряди, намагається показати зв'язок тогочасної людини з природою: заклинання дошу, молитва до сонця ("Дажбог", "Всесильність твоя", "Ми орії-ратай").

Бажання художника якомога більше розповісти глядачеві про ті чи ті уявлення спонукає його звертатися до багатосюжетності в своїх творах. Показовою в цьому відношенні є картина "Дажбог" ("Дев'ятики")... Над усім володарює Ярило-Сонце, що променями своїми огортає все живе на землі, замикаючи простір у коло, всередині якого вирує захоплення: виробляють із тіста коників і баранців, ведуть кривий танок. А поlem мчать білі коні — мов долі людські в потоці земного життя. Як підсилення цієї думки — в небі, по сонячній райдузі, летять лелеки, відраховуючи плин часу. У картині дивно поєднуються кілька рівнів зору: з пташиного польоту й з рівня погляду людини.

Якщо ранні роботи художника ("Колгоспні збори ідуть", "Ковалі", "Біля рідного порога") прикметні рисами українського народного мальства: пластично-образне вирішення композицій за допомогою площин, симетричність, ритмічність і часткова декоративність в організації тла, немасштабність ("Наталя Ужвій"), використання кількох перспектив ("Повертатися додому"), узагальненість, лаконізм, стримана колористична гама, то з часом стиль письма художника змінюється. Давнє прагнення Івана Лисенка отримати академічну художню освіту виявляється в самостійному оволодінні митцем навичками професійного живопису. Такій переорієнтації майстра сприяли також його ерудованість, обізнаність у сфері культурного життя, участь у виставках, знайомство з творами професійного живопису, а також загальна тенденція в тогочасному мистецтві, спрямована на зближення народної та професійної шкіл. Результатом такого переплетіння народної та професійної шкіл є своєрідний стиль письма художника. Картини цього періоду відзначаються ще більшою оповідальністю, багатосюжетністю, багатоплановістю

й “багатоповерхівістю” композицій. Збагачується колорит картин, живописець все більше прагне до яскравих світлих барв.

Схильність до оповідальності змушує майстра виходити за рамки “чистого” портрета і пейзажу. Портретовані зображуються на тлі краєвидів, в обрамленні характерних реалій їхнього життя. Це портрети-картини. У краєвидах, у свою чергу, завжди присутні людські постаті, що ріднить ці твори з побутовими картинами. Завдяки поєднанню паралельної та кутової перспектив (із кількома точками сходу), а також діагональної та паралельної перспектив, художник досягає ілюзії просторової динаміки (“Повернення додому”, “А льон цвіте”).

Використання сферичної та аеро-перспектив сприяє враженню всеохопності й створює узагальнений образ землі як планети (“1941 рік. Від моря до моря”, “На новий урожай”, “Ми орш-ратай”). Оригінальною в просторовому вирішенні є робота “У майстерні”. Тут вдало поєднано інтер’єр і екстер’єр, відкритий і закритий простір. Діти, які зазирають у вікно майстерні художника, створюють ілюзію картини, що є частиною інтер’єра. Це своєрідна картина в картині.

Художник творить свої полотна без попередніх ескізів. Маючи гарну зорову пам’ять, чутливе серце і добре розвинену інтуїцію, він уміє виявляти основне на його думку в написанні картин. У своїх полотнах майстер іде не від точного копіювання реальності, він будує живописний простір картини за своїм власним баченням, вибираючи найважливіше, найхарактерніше з навколоїшнього світу. Працює Іван Лисенко лише олійними фарбами, за матеріал обирає картон, полотно, фанеру, рідше дерево і скло.

Упродовж творчого життя художник мав 23 персональні виставки, брав участь в усіх обласних, семи республіканських і чотирьох Всеосвітніх виставках. Взимку цього року в новоствореній Галереї народної картини Музею Івана Гончара відбулася виставка “Івана Лисенка та його друзі”. Вона підвелела підсумки 50-річного творчого шляху митця та його збиранської діяльності.

Своєрідність експозиції полягає в тому, що окрім власних творів, автор представив також частину своєї приватної збірки: українську народну картину 30—50-х років ХХ ст. з Черкащини, Полтавщини та Київщини, і живописні полотна самодіяльних митців з усіх теренів країни Союзу. Виставка засвідчила сучасні тенденції у розвитку самодіяльного мистецтва: частковий або ж і повний відхід від традицій народного живопису й надання переваги академічним канонам професійної школи письма.

Про майстра відзначено два документальні фільми: “Золотоношківські вечорниці” та “Свійство фарб Івана Лисенка”. Його творчість відзначена багатьма грамотами, в тому числі Почесною грамотою Президії Верховної Ради України, а також премією імені Катерини Білокур.

Іван Лисенко — виразно самобутній самодіяльний художник: великий тематичний спектр його робіт охоплює історію, звичаї та обряди українців від найдавніших часів до сьогодення.

Тетяна МАРЧЕНКО

Київ

ШВЕДСЬКЕ ПОСЕЛЕННЯ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ

Сучасне село Зміївка Бериславського району Херсонської області стоїть на мальовничому березі Каховського водосховища. В “Історії міст і сіл Української РСР” у томі, присвяченому Херсонщині, лаконічно зазначено: “Село заснували 1782 року колоністи шведи”¹. Але цей лаконізм — як велика вода Каховського моря, ховає під собою багато фактів.



Земська українська автокефальна церква
(колонія шведська).

Тих шведів, які потрапили 1782 року на береги Дніпра, аж ніяк не можна вважати колоністами. Відібравши у Швеції острови біля узбережжя сучасної Естонії, уряд Катерини II вирішив ліві болочі проблеми: як позбавитися шведського населення островів і як заселити відвойовані у Туреччині південні степи. Жителів острова Даго звинуватили у розбійницьких нападах та пограбуваннях розбитих біля узбережжя острова кораблів і вчинили з ними те, що тепер ми називаємо депортациєю. Зauważимо, все це відбувалося напередодні ставнозвісної подорожі імператриці Катерини по Новоросії, пафос і політичний зміст якої перекреслили сумний перебіг подій. Депортовані в очах подорожуючого двору та іноземних послів перетворилися на колоністів, а дики степи — у квітучий рай.

Можна припустити, що вибір місця поселення — біля старовинного Берислава, де у XV столітті був литовський прикордонний пункт і перевіз, став не випадковим. Берислав міг зберегти семантичне значення прикордоння. Тут у XVIII столітті був форпост запорізьких козаків, що залишили після себе дерев'яну церкву, функціонуючу і по цей день. Коли “свєтлеїший” Потьомкін зруйнував Січ, він намагався оселити на Хортиці меннонітів, спеціально запрошених, щоб збудувати тут щось на зразок “Нової Голландії”. Меннонітські емісари, однак, категорично відмовилися і вибрали місце для своєї колонії знову ж таки поблизу Берислава. Потьомкін погодився на компроміс. Можливо, йому спало на думку, що бериславські плавні — теж непогане місце для “Нової Голландії”.

На жаль, будівники каскаду дніпровських електростанцій втілили найскравіші мрії “свєтлеїшого” (Потьомкіна), і ми тепер можемо тільки здогадуватися, яким був пейзаж поблизу Зміївки. Але місцеві жителі згадують про нього, як про втрачений рай: “Велика вода — що вона може! А раньше риби скіки було в плавнях! От раньше було, на празнікі: у плавнях всі. З вербами. Каюкі вербами укращені, співають усі...”².

Це почуття раю було вистраждане поколіннями. Новоприбулі у 1782 році шведи, звісно, пережили неабиякий культурний шок, бо нове місце їх життя аж ніяк не нагадувало острів Даго. З більш ніж тисячі

переселенців до 1800 року живими залишилося тільки 22 сім'ї. У 1790 році, правда, до них додалося 30 військовополонених³. Як бачимо, принцип депорташі продовжував діяти.

Справжні колоністи — Німеччини, які приїхали з власної волі у пошуках нової вітчизни, з'явилися на дніпровських берегах у 1804 році. З того часу і почав складатися своєрідний конгломерат шведсько-німецьких традицій, які перепліталися, але не змішувалися. Утворилося чотири окремі села: Старошведське (Вербівка), де більшість становили шведи; Михайлівка і власне Зміївка, де жили німці-лютерани, та Костирика з населенням із німців-католиків. Слов'янських поселенців тут не було.

Нині шведська громада нараховує приблизно 30 осіб. Але у 1929 році шведське населення складалося з 510 чоловік. Вони мали 3710 гектарів землі, з них 545 га випасів, 501 коня, 566 корів, 60 пар молотилок, 150 возів та бричок. У порівнянні до сусідів-німців шведи жили бідніше, бо не кожна сім'я хазяйнувала самостійно, були й такі, що йшли у найми.

Як правило, у сім'ях було багато дітей, часом до 10—13. Шведська школа, яку вів місцевий вчитель Зікфрід Утас, на початку 1930-х років складалася з двох початкових класів, в кожному з яких було до 20 учнів.

Шведська громада майже не мала зв'язків з колишньою метрополією. Ще й досі у селі побувають всього декілька прізвищ: Мальмас, Утас, Аннас, Ганзас, Нурберг. Нам розповідали про те, що до революції молоді чоловіки іздили до інших шведських поселень в Україні і Росії у пошуках наречених. Пізніше звичайними стали змішані шведсько-німецькі, шведсько-українські або шведсько-російські пари, але всі вони ставали частиною шведської громади, яка, незважаючи на свою етнічну відокремленість, приймала на себе удари долі і разом з німецькими колоністами, і разом з українськими селянами.

Але треба віддати належне шведському урядові, який не забув про своїх колишніх співвітчизників. У 1929 році багато сімей шведів вийшли на свою історичну батьківщину. Та сталося так, що майже половина з них повернулися. Зіграта свою роль прорадянська агітація: “Чого ми будемо працювати на Баєра?”, але головною причиною було те, що люди не витримали “зворотнього культурного шоку”. Кам'янисті землі Швеції мало схожі на південноукраїнський чернозем, до якого вже звикли селяни. Спрацював своєрідний симптом “втраченого раю”, до якого прагнули повернутись. Повернення відбулося 1930 року, а у 1933 прийшов голод. Під час голоду Швеція пристала до Бериславського району місію з гуманітарною допомогою і місіонерам вдалося зняти з собою декілька шведських сімей, в основному “хазайнів”, яким вже не було чого чекати від радянської влади.

Можна сказати, що з цього моменту для жителів Старошведського почався період своєрідного життя у антисвіті. Тому більшість з них прагнути вийти з України “хоч не заради себе, так заради дітей”. Звісно, це несе з собою проблеми і конфлікти. Ми не будемо загострювати на них увагу, а зосередимося на описі феномену шведської культури у південних степах. Нині всі чотири села адміністративно злилися в одне, але поділ на “кутки” зберігається. Можна почути: “Він живе на Костириці”, “Зміївська церква”, “Михайлівська церква”. Є також три окремі кладовища: зміївське, михайлівське та костирицьке.

Треба сказати, що наведені назви сіл були закріплені за ними вже досить пізно, після початку першої світової війни, коли посилилася антинімецька пропаганда. Тепер вони є загальнозвживаними для підлітнічної громади, яка складається більш ніж з трьох тисяч чоловік. Але щікаво, що на запитання, як звучить стара назва колонії, німці відповідають: “Шлагендорф”, а шведи — “Шведендорф”.

Підлітність сучасної Зміївки стала місцевим “суспільним міфом” та “візитною карткою” села, яке здобуло популярність завдяки увазі з



Ікона Ченстоховської Божої Матері, з підсвічниками і лампадкою, привезена переселенцями.

3. Переселенці з трьох західноукраїнських сіл — Наново, Береги та Лодино (колишній Устрицький район) вимушені були приїхати, бо їх землі “відійшли під Польшу” у 1946 році, а декілька вірменських сімей осіли тут після відомих подій кінця 1980-х років.

4. Нарешті, велика група людей — представники мішаних, багатонаціональних родин (так з’явилася тут українсько-грецька сім’я).

При такій різноманітності вражає те, що кожна етнічна група тут тяжіє до збереження своєї культурної самосвідомості. Однак при цьому немає тенденції до вілокремлення “свого” від “чужого” через висміювання або зневажання цього “чужого”.

Описуючи зміївських шведів, дуже просто піддатися впливам чи то старої концепції про дружбу народів, чи то сучасним суперечкам політичної спрямованості, коли правдивість чи неправдивість фактів перевіряється з погляду імміграційної або еміграційної служби.

Стрібкуємо віднайти іншу основу для дослідження. Сама наша тема підказує, що заглиблення у проблематику “чужого” (other) може видатися досить перспективним. У сучасній науці вже створено безліч концепцій. Одна з них (Michel de Certeau “Heterologies. Discourse on the Other”)⁴ пропонує розглядати проблему у контексті розвитку теорії від Фрейда до Лакана і подає цілу серію можливих образів “іншості” — від національного до християнсько-філософського. Враховуючи це, ми можемо реконструювати модель світу зміївських шведів як систему.

Якщо вважати, що основою даної моделі є співвідношення “людина і світ”, то актуальними будуть дві проблеми: “іншість” особистості та “іншість” світу. “Іншість” світу для будь-якого переселення відзначається у зміні географічних умов, яка, якщо вірити Л. М. Гумільзову, тягне за собою зміни у культурному світобаченні⁵. Зміна біосферних умов народжує стан культурного шоку. За У. Дж. Локманом, культурний шок, вперше описаний антропологами та психіатрами стосовно культурно ізольованих племен та іноземних дружин військовиків, що повер-

боку посольств Швеції та Германії. Жителі села достеменно знають і готові розказать будь-кому з гостей, що у Зміївці проживають представники п’ятнадцяти національностей. Для особливо допитливих у сільраді є точний список: “Українці, росіяни, білоруси, німці, шведи, поляки, фінни, гагаузи, греки, молдавани, корейці, азербайджанці, вірмени, казахи, євреї. Спільнота ця складалася за різних обставин.

1. Шведи і німці, наприклад, жили тут з самого початку і поверталися сюди після серії виселень і переселень.

2. Східні українці, росіяни, білоруси та поодинокі представники інших національностей переїжджають як добровільні мігранти у 1950—1980-х роках.



А. Г. Ганзас з дружиною.

нулися додому, тепер вживається для аналізу будь-якої зміни в умовах життя людини: "Культурний шок є синонімом безпритульності, досвідом, що асоціюється із почуттям дитячої беззахисності"⁶.

Вважаючи на те, що етнічна група шведів у Старошведському була довгий час ізольована від метрополії, ми можемо передбачити, що досвід культурного шоку, пережитий першими переселенцями став досвідом колективної пам'яті, чимось на зразок історично засвоєного архетипу колективного підсвідомого, моделью, яка може повторюватися в аналогічних обставинах.

Переїзд у степи з острова Даго, здійснений насильницькими засобами при нав'язуванні почуття колективної вини (звинувачення у розбої цілої етнічної групи), міг пов'язатися з мотивом порушення табу. Щоб вижити, люди пристосовувались до нових умов життя і зв'язалися від нав'язуваного комплексу вини: ніхто із зміївських шведів ніколи не згадує про причини першого переселення. Вони стали почувати себе колоністами, але підсвідомий страх самого факту переселення залишився. Виробилося історично нове табу: не можна переселятися, не можна кидати "свою" землю. Для тих, хто поїхав у 1929 році до Швеції, "своїми" вже були береги Дніпра з їх родючим черноземом. Тому такою вдалою була агітація за повернення до Радянського Союзу. Характерно, що, як згадує Арнольд Густавович Ганзас, що пережив ці переїзди маленьким хлопчиком, "це було так: от мені понравилося, а вам не понравилося, і ви уговорили мене: пойдем назад". А трохи старший за нього Еміль Семенович Нурберг дає логічне пояснення: "Там земля — один камінь".

Здається, що спрацював девіз: "Більше ніяких переселень, більше ніякого культурного шоку". Етнічна група повинна була не тільки триматися вкупі, щоб вижити, але й мати стабільну модель світу, "прив'язану" до конкретного географічного місця. Таким місцем були для шведських сімей їхні господарства у Старошведському. Дім втілював у собі Всесвіт, а образ господаря асоціювався з архетипом Духа, тому, можливо, тут затрималися патріархальні відносини, тоді як у більшості степових українських сіл відбулося повернення до матріархату. Коли в умовах українсько-російської мовної взаємодії мова сім'ї повністю вирішується мовою матері, яка "веде перед" і в господарських справах, шведи-чоловіки навчили німецьких та українських дружин своєї рідної

мови; інколи, як у випадку з дружиною Емілью Нурберга, вони знають шведську не гірше від своїх чоловіків. Але саме від "дядька Еміля" ми почули сказане з явним почуттям головуючого: "Я її возіл, ету бабу Емму, де хочеш".

Еміль Нурберг є неформальним лідером шведської громади у Зміївці, декілька разів побував у Швеції. Про його тепло відзивається повноважний посол Швеції в Україні пан Мартін Халквіст та його дружина і помічник у справах культури пані Сольвейг Халквіст. "Дядько Еміль" відомий тим, що зібрав багато даних про шведських поселенців, особливо про тих, кого було репресовано у 1937—1945 роках. Це для нього не тільки громадський обов'язок, а й данина материній пам'яті, яку було засуджено до ув'язнення тільки за те, що вона таємно охрестила дитину свого родича за потеранським обрядом.

Виходячи з наведеної концепції культурного шоку, діяльність Еміля Нурберга можна вважати реакцією на злами у стабільній моделі світу, що почалися за радянської доби і мали семантичне значення культурного шоку. Встановлення справедливості щодо репресованих земляків — як відновлення зламаного дому-Всесвіту. Характерно, що саме "дядько Еміль" головує у "партії", яка не хоче подаватися у еміграцію.

Якщо Еміль Нурберг уособлює у собі тип людини, яка ще вірить у можливість змін, інші мають більш пессимістичний погляд на події останніх років. З уст Емми Мальмас, відомої у селі як Мальмаска або "баба Емма", зірвалося: "Нічого харошого не буде... Хазайнів, тих, що були, нема. Спілять і п'ють, і проп'ють весь Союз!" Але все ж і "баба Емма" з своєю сестрою Анною робить все, щоб втримати свій маленький Всесвіт від остаточного краху. Саме сестри залишаються духовно-релігійними лідерами "старошведської партії". У їх домі проходять святкові релігійні зібрання, де звучать старовинні гімни, яких у Швеції вже давно ніхто не пам'ятає. Коли у селі не було священика, Емма Мальмас хрестила дітей. Цікаво, що виконаний нею ритуал вважався і засобом проти вроків. Таким чином, функції священика, знахарки та лідера жіночого зібрання поєднувалися, і це дає змогу говорити про відродження архетипових моделей у організації етнічної групи. Для соціального життя існує патріархальна модель (сусільська поведінка Еміля Нурберга), на більш глибокому духовному рівні першість віддається жінці. (Але одночасно зауважимо, що "баба Емма" — утова, живе з сестрою).

Як пілкредстював Мірча Етіаде, створення Космосу на протилежність Хаосу — неодмінна умова функціонування культури. Для фольклорної моделі світу завжди є актуальним протистояння хаосу як антисвіту. Тому завжди є люди, що допомагають боротися з впливами потойбічної "іншості". В більшості що функцію виконують знахарі та знахарки, найпростіша "робота" яких — відігнати вроки. Зміївські шведи мають свою власну знахарку Ельзу Козенко, яка передняла знання від своєї бабусі Емми Утас. Вона "вичитує" за допомогою спеціальних молитов старошведською мовою. Цікаво, що до неї звертаються представники будь-якої національності. Єдина умова — щоб дитина була охрещеною.

Таким чином, тенденції до самоконсервування культурного середовища переплітаються з тенденціями продовження традицій, яка може відкрито контактувати із зовнішнім світом. При цьому особистість носія традицій і характеристики зовнішнього матеріального закріплення його мікрокосмосу об'єднуються своєрідно.

Пані Сольвейг Халквіст, неодноразово приїжджаючи до Зміївки, звернула увагу на традиційність житла місцевих шведів, яке, на її думку, зберегло ознаки суто шведські. Ми повинні відзначити, що зовні шведські хати виглядають як і типові південнouкраїнські: двоскатний дах, два вікна на вутишо. Суттєву різницю бачиш, коли входиш у дім: покрівля не підбита дранкою і не обмазана. Стелью перерізають товсті дерев'яні балки, чисто вибілені. Вулиця, яка раніше носила називу Ст-



Кам'яна огорожа шведської садиби.

рошведської, має багато подібних будинків, деякі з них перероблені, або поділені на двох власників, як великий кам'яний дім сім'ї Матьмас, побудований ще прадідом "баби Емми". Характерною особливістю цих будинків є великий зал у передній частині і такий розподіл кімнат, коли кухня влаштовується у середній частині будинку, а обабіч неї розташовуються спальні.

За свідченням Арнольда Ганзаса планування дворів у німців і шведів мало чим відрізнялося. Тому наведемо опис типової німецької колонії: "У кожному дворі під одним дахом величезний будинок, передня частина якого на фундаменті і є житлом... Далі під тим же дахом йдуть конюшня, сарай, корівник і т. п. господарські приміщення. Навпроти дому — великий кам'яний льох, збоку — літня кухня, далі приміщення для господарських знарядь".

Дореволюційні шведські будинки теж були великі і, як свідчить Еміль Нурберг, мали добудовані до задньої стіни господарські приміщення. За останні 70 років, однак, сталися безповоротні зміни у плануванні. На українському півдні забудова садиби починається з так званої "времянки" — маленької, часто на дві кімнатки (кухня і спальня) хатки, яка потім стає літньою кухнею, але може виконувати і функції житла. Шведські оселі у Зміївці абсолютно всі мають такі житлові літні кухні, які можна назвати дуже маленькими хатками. Як правило, до них переходятять жити люди старшого віку: коли діти не живуть з батьками, старі "товчуться" у літній кухні, а хату тримають "чистою для гостей".

Арнольд Ганзас вважає побудований ним будинок (10 × 6 метрів) вполовину меншим за той, який мали його батьки, хоча вони і не були самостійними "хазайнами". Його син Віктор переобладнав літню кухню (9 × 5 метрів) і живе там із сім'єю. Отож у Ганзасів дві маленькі хатки, а від великої залишилися тільки спогади.

Можна припустити, що ці внутрішньосімейні переселення мають досить важливе семантичне навантаження. По-перше, тут є чисто психологочний момент зміни поколінь: старі віддають своє місце молодим. Але, зауважимо, тільки у тому випадку, коли за старими стоїть родова традиція — велика оселя. За інших соціально-економічних умов, звісно, молоді подружжя будували б собі нові хати, але коли це неможливо, виникає потреба знаково закріпити "перехід функцій", причому опозиція "старе — нове" заміщується опозицією "велике — маленьке".

Якщо до революції “простір” зміївських шведів вміщував у собі все село Старошведське, відділене від німецьких колоній випасами та балкою, то тепер цей “простір” зменшився до кордонів сімейного подвір’я, але він продовжує будуватися за законами мікрокосмосу, традиційними для етнічної групи, хоча це і призводить до зовнішніх змін у матеріальній культурі. Так можна зробити висновок, що архетипові моделі етнічного розвитку інколи мають перевагу над статими архетиповими моделями відокремлення “свого” світу від “іншого”, що має два втілення: світ, де живуть “сусіди” за іншим, але все ж за розпорядком, і антисвіт, хаотичний по відношенню і до “нас”, і до “сусідів” (це там, де “проп’ють весь Союз”).

Мальовничу подробищею зміївського побуту є сущільні кам’яні огорожі старих шведських і німецьких садиб. Вони характеризують колишні колонії і на Одещині, і під Херсоном, у селищі Зеленівка. Переселенці з різних куточків України або Білорусі, що тепер живуть у таких місцях, не займають огорожі. Вони допомагають створити психологічний комфорт, відокремитися від великого хаотичного світу. У Зміївці так виглядає ціла колишня Старошведська вулиця. проїжджка частина якої наче просіла, вгрузла в землю, як нічия територія, зате за огорожами — впорядковане життя, де навіть мова відрізняється від “вульгичної”.

При мінливості такого важтивого образу як “дім”, тенденції до консервації культури не зникли зовсім. Мова як засіб комунікації і як скарбниця архетипових образів виконала тут свої функції до кінця. Відірвані від метрополії у XVIII столітті, зміївські шведи говорили і продовжують розмовляти старошведською мовою, яка суттєво відрізняється від сучасної. Здається, що вперше по-справжньому вони усвідомили ці розбіжності, коли виїхали у 1929 році до Швеції. Тепер дебатам про шведську мову у Зміївці може позаздрити український “лінгвіст”. Так, Еміль Нурберг безперечно гордий тим, що розмовляє старошведською: “У нас тут свій діалект”. Сім’ї Нурбергів, Мальмасів та Аннасів віддають перевагу релігійній службі старошведською мовою у власному виконанні, ніж службі у шойно відбудованій німецькій лютеранській церкві. Невтомний опонент Еміля Арнольд Ганзас пояснює: “Язык, він одинаковый. Но е літературний і старошведський. Я по-літературному разговариваю, а Еміль по-старошведському. Старошведський — це так, домашній”. Мова, яка дійсно об’єднує всіх шведів Зміївки — типовий південний суржик, який відрізняється від суржика німців, які мають інакший акцент, більше орієнтуються на російську мову і, як для старшого покоління, роблять більше помилок в граматичному узгодженні.

Шведи, з якими ми зустрічалися, зазначають, що старошведською вони розмовляють у сім’ї, а сучасною шведською намагаються спілкуватися з приїжджими зі Швеції гостями. В обох випадках потрібна комунікативна ситуація, яка і вирішує вибір.

Розмовляючи з нами шведи вживали суржик, який тяжів до російської, коли предмет розмови був “оффіційний” (“У меня есть статистика. А есть и плохая статистика”), або ж, коли мова заходила про життя взагалі, вживали українські розмовні ідіоми: “Шведи, а бачите, що немці робили. Пенсії пропали два роки. Ганяли мене у Германію”, “Ой, я робив у колхозі, день і ніч на стелу. І з косарки не злазив”, “У мене воно дранковано все”.

Почуття “шведськості” виникає і підтримується не тільки і не стільки завдяки мові. Воно проявляє себе у системі окремих знаків. Цікаво, що в одязі вони притаманні чоловікам, а не жінкам. Вони дуже полюбляють жилети та особливого скандинавсько-німецького крою шапки. Херсонський фольклорист, викладач музичного училища Віктор Іванович Кисіль якось влаштував фестиваль етнічних фольклорних колективів, де з успіхом виступили і зміївські шведи. В селі і досі про це згадують. Але один з солістів шведського фольклорного ансамблю з не-

задоволенням зауважив, що його вбрата у короткі штани-кюлоти, яких ніхто вже за пам'яті його батька у Старошведському не носив. Він вперше їх побачив 1929 року в глухій шведській провінції. Якщо є таке ставлення до "шароварного стилю", то можна не вболівати за "справжність" народної традиції.

Разом з тим "шведськість" підтримується в останні роки і відновленими вільними контактами з родичами за кордоном. Період культурної ізоляції закінчився. У хатах на почесних місцях — портрети шведського короля і королеви, як відкрита декларація своєї етнічності. Це досить принципово у такому багатонаціональному селі як сучасна Зміївка.

Провидіння звело тут людей, які пережили вимушене переселення або депортації. Більшість українського населення — так звані "бандери", для яких національна свідомість не була пустим звуком. Конфліктів на національному ґрунті тут не виникало: "Ти бандера, так бандера, а я швед, ну то й що?" Зате жовто-синій прапор у Зміївці було піднято відразу після того, як він з'явився у Києві, що абсолютно наляжало обласне керівництво.

На початку 1990-х років у Зміївці сталися події, що зробили це село знаменитим. Тут було відновлено колишню шведську кирху, яка стала українською автокефальною церквою, однією з перших на Херсонщині. Кошти на реконструкцію збирали у Швеції, ікони, пілсвічники, лампади, панікалило принесли переселенці з Берегів, Наново і Лодино. Все це вони вивезли із своїх греко-католицьких храмів. Деякі речі були віддані раніше у дерев'яну козацьку церкву Берислава, але знову повернулися до Зміївки. Тут з'явилася, наприклад, ікона Ченстоховської Божої Матері, така нетипова для Півдня України. Своє місце зайняв також лютеранський хрест зі Швеції, і церква стала використовуватися для подвійних богослужінь.

Тепер тут проходять і богослужіння шведською мовою, на які спеціально приїздить із Швеції пастор. Щікаво, що під час лютеранської відправи віруючі обох конфесій сидять, під час православної — всі стоять. Для священика отця Олександра Квітки немає проблем із конфесійними розбіжностями. Завдяки тому, що маленька шведська громада спромоглася знайти кошти на реконструкцію храму, у селі почалося своєрідне змагання. Якщо під час нашої першої експедиції 1994 року німці-лютерани проводили пасхальне богослужіння у приміщенні дитячого садка, то в травні 1996 вже було відкрито реставровану лютеранську церкву, де відправляє служби німецький пастор. Між українським приходом і німецьким почалося "змагання за шведів", частина яких теперходить до німецької церкви. Український церковний староста М. В. Гавриляк запевняє, що в естонській лютеранській церкві він бачив ікони, тож, маєть, так і в Швеції, тому скромність інтер'єра німецької зміївської церкви не відповідає шведській традиції.

Для самих же шведів ходити до церкви — ще не показник доброчинності і праведності, як і для більшості жителів села. Головне — мати Бога у душі. На наш погляд, будь-які спроби виділити етнічність за віросповіданням будуть перенесенням на хибний ґрунт старої ідеї визначення національності за релігією. Історично це мало місце в ідеології російської православної церкви, було в ісламі і є в іудаїзмі, але для протестантів не мало сенсу.

Зате важливими нам здаються свідчення жителів села не шведської національності про своїх сусідів. Працівник сільради Тереза Іванівна Мошенецька, українсько-польського походження, відзначає: "Говорят в народу, что шведы, немцы и евреи — это очень дружный народ. Если кто-то умрет, — собираются все шведы до единого, все идут на похорон". І вона розповіла нам про те, як майже вся шведська громада іздила аж до Нової Каховки, на поховання за лютеранським обрядом трагічно загиблого молодого шведа.

Цікаво, що саме похоронні ритуали виділяють зміївських шведів. Виникає думка про те, що громада до останньої хвилини хоче протистояти хаосу потойбічного світу. Це підтверджується також фактами про хрещення дітей, на яке наважувалися навіть у сталінські часи: людина повинна прийти на цей світ як у мікрокосмос, а не як у хаос.

На тлі таких семантичних зв'язків весільні обряди вражають своєю уніфікованістю. Перша причина — тепер майже немає чисто шведських молодих пар. Друга — у Зміївці, де на весіллях гуляє по півсела, склалася свої традиції. В їх основі — південноукраїнський обряд з рушниками, короваем для молодої, уквітчаним зеленими гілочками і короваем для молодого з високими печеними стоячками. Обов'язковою на другий день є лапша, як правило, бувають і "шигани" — карнавал з перевдягненнями, навіть коли суворий батько-швед проти тривалого "перепою з продовженням".

Староста, який веде весілля, це вже майже професія. Найпопулярнішими є старости з західноукраїнських переселенців — Михайло Бонк та Степан Миколайович Моцьо, що старостують по всьому селу.

"Українізація" зміївського весілля, можливо, спирається на те, що архетиповий зміст цього обряду, пов'язаний також із семантикою переходу із світу (рідний дім) до антисвіту (дім чоловіка), нівелювався під впливом, по-перше, протестантизму, по-друге, переваги патріархальних поглядів, які, до речі, притаманні і західним українцям. Тому на весіллі головне — не оплакування молодої, а "розпорядок", "щоб всім весело було".

Так, спробувавши проаналізувати деякі факти з історії і сучасного життя зміївських шведів та їх оточення, ми зустрілися не тільки з проблемою етнографічного опису ("чи є ще шведи на Херсонщині"), а й з глибокими питаннями теоретичного плану. Зібрани матеріали дозволяють стверджувати, що тенденції до етнічного самозбереження охоплюють не тільки зовнішні ознаки, матеріальне втілення світобачення, а й моделі розвитку цього світобачення, головна з яких спрямована на те, щоб створити свій власний мікрокосмос, зберегти його і передати наступним поколінням навіть тоді, коли він з "великого" перетворюється на дуже локальний і "маленький".

Ганна Чумаченко

Херсон

¹ Історія міст і сіл Української РСР. Херсонська область. — К., 1972. — С. 187.

² Матеріали експедицій до с. Зміївки Відділення історико-культурних проблем Півдня України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ 3—9 квітня 1994 р. (Г. А. Чумаченко) та 17—18 вересня 1996 р. (Г. А. Чумаченко, Г. В. Позняк, Н. Ф. Тимченко).

Інформанти: Е. С. Нурберг, М. Г. Нурберг, А. Г. Ганзас, Л. Я. Ганзас, Э. С. Мальмас, А. С. Мальмас, М. В. Гавриляк, Т. І. Мошанецька, о. Олександр Квітка, преп. Фолькер Пфюлдер (1994).

³ Скальковский А. О. Опыт статистического описания Новороссийского края. — Ч. 1—2. — Одесса, 1850. — С. 255—260. Див. також: Дружинина Е. И. Северное Причерноморье в 1775—1880 гг. — М., 1959; Кабузан В. М. Чисельность та національний склад населення Новоросії в 60—80-х роках XVIII ст. // Український історико-географічний збірник. Вип. 1. — К., 1971. — С. 135—150.

⁴ Michel de Certeau. Heterologies. Discourse on the Other. — Manchester Un-ty Press, 1986.

⁵ Гумилев Л. М. Этногенезис и биосфера земли. — Л., 1990.

⁶ W. J. Lohman Jr. The Culture Shocks of Rudyard Kipling. — New-York: Peter Lang, 1990. — Р. 16.

⁷ Шеуухин С. Немецкая колонизация. — Одесса: 1915. — С. 10.



НАРИСИ, ЕТЮДИ

ВІДАТНИЙ ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ

Виповнилося 85 літ Вікторові Петровичу Самойловичу, докторові мистецтвознавства, професорові, почесному членові Української Академії архітектури, одному з наукових фундаторів музею народної архітектури та побуту України, найавторитетнішому знавцеві нашого народного будівництва.

В його особі щасливо поєдналися архітектор-художник, інженер-проектувальник, аналітик-мистецтвознавець. Він тонко відчуває та вміє розкрити для непосвячених не тільки принадність силуету, фасаду, декору, а й досконалість конструкції, красу технічного прийому, технологічного ефекту, що в народному мистецтві часто є водночас і засобами художнього вираження.

Унікальність творчого доробку В. П. Самойловича — в довголітньому сполученні історико-дослідницької праці з безпосередньою участю в проектуванні зразкового житла для сучасного села [1] та з постійною педагогічною діяльністю. Відтак проекти, створені під керівництвом або за участью В. Самойловича, завжди базувалися на оптимальних, освячених регіональною традицією засадах об'ємно-просторових і конструктивно-художніх рішень, передбачали композиційні варіанти, альтернативний вибір будівельних матеріалів і конструкцій, давали простір для власної творчості забудовника в оформленні свого будинку [2].

Завдяки досконалості цих проектів і відповідності їх актуальним запитам народу, вирішувалося історичне соціокультурне завдання швидкого поліпшення умов життя мільйонів українців. Темпи приросту сільського житлового фонду були в Україні 1960-х років найвищими в світі. При цьому в нових умовах продовжувалася, що дуже важливо, традиція української народної архітектури з усіма притаманними їй ознаками регіональної специфічності та

особистісної спонтанності, створювалися передумови для примножування національних художніх надбань високої естетичної цінності.

Вікторові Петровичу чи не першому вдалося майже вичерпно систематизувати й розкрити багатогранний мистецький зміст українського народного житла XIX — XX ст. в усюму його жанрово-видовому й регіональному розмаїтті. Внаслідок цього народне побутове будівництво постало рівноправною складовою українського фольклору, не менш багатою, ніж писемна, музична, словесна творчість. Ним також уперше осмислено в естетичному плані й описано численні нові декоративні напрямки та прийоми, що з'явилися, своєрідні в різних регіонах, буквально на наших очах — у 1940-і, 50-і, 60-і й наступні роки, і через свою побутову звичність сприймалися передусім фактами етнографії, а не мистецтвознавства.

Важливо відзначити плодотворність вивчення пам'яток народної архітектури під кутом зору оптимізації сучасного сільського будівництва. Саме цей аспект домінує у науковій творчості В. П. Самойловича і неоціненими є його заслуги в доборі, аналізі та популяризації й запровадженні в практику перспективних методів і прийомів із спадщини майстрів минулих поколінь, які не вичерпали свій культуротворчий потенціал у наші дні. Кільканадцять альбомів і книг з української народної архітектури, щедро ілюстрованих виразною графікою та прекрасними художніми фото В. П. Самойловича [3], зняті під його науковим керівництвом документальні фіلمи [4] містять матеріал, який ще довго використовуватиметься практиками й істориками народної творчості, репродуктуватиметься самими народними будівничими при спорудженні жителі і гos-

подарчих примішень. Більше того, розмаїтість і естетичне багатство селянського житла України другої половини ХХ ст. можна багато в чому завдячувати надзвичайно ефективній діяльності повоєнної Академії Архітектури України, та створених на її базі установ, що виховували високопрофесійні кадри фахівців, серед яких В. П. Самойловичу належить одне з найпочесніших місць.

У творчому становленні майбутнього мистецтвознавця-етнолога багато важили враження дитячих літ із Прилук на історичній Полтавщині, де він народився 4 вересня 1911 року в родині залізничного службовця, репресованого 1937 року й потім реабілітованого посмертно Петра Олександровича Самойловича, що полюбляв на дозвіллі малювати, зокрема, великі копії з картин Саврасова і Шишкіна, та ін. Мати, Антоніна Павлівна Самойлович із роду Палиниць, померла в Києві 1945 р. Брат її сестри працював редактором у видавництві "Брокгауз і Ефрон". На старій сімейній фотографії поруч із малим Віктором — його прабабуся, що розповідала правнукові про зустрічі з Тарасом Шевченком, який малював її, гостюючи в маєтку Тарнавських у сусідній Качанівці.

1928 року В. Самойлович закінчив у Прилуках семирічку, а 1932-го — дорожньо-будівельний технікум у Черкасах. Спеціалізувався в переміщуванні мостових ферм, працював на будівництві залізничного мосту через Рось у Корсуні (1932—1934), а в 1934—35 рр. на будівництві київського вокзалу під керівництвом майбутнього академіка архітектури Олександра Матвійовича Вербицького, що був згодом його незмінним науковим керівником. 1934 року Самойлович поступив у Київ на Вищі технічні курси, звідки 1935 року перейшов на II курс архітектурного факультету Київського інженерно-будівельного інституту, який закінчив з відзнакою 1940 року (керівник дипломної роботи — Володимир Гнатович Заболотний) і поступив тоді ж до аспірантури при КЛІ.

Трансформації В. Самойловича з техніка на архітектора сприяв "щасливий" випадок — місячний карантин 1932 року за підоозрою в захворюванні на кір, під час якого він виконав, за прикладом батька, копію репінських "Запорожців" на аркуші ватмана й виявив при цьому неабиякі мистецькі здібності. 1936 року познайомився з Петром Федоровичем Костирком, а через нього — з Василем Григоровичем Кричевським, які й спрямували його в науку.

По війні (у війську не служив через хворобу) В. Самойлович продовжив навчання в аспірантурі (1944—1946) й працював одночасно в Академії Архітектури України. 1945 року вийшла друком перша праця

Віктора Петровича "Нова оселя" в співавторстві з Ісидором Якимовичем Гравовським. 1947-го захистив дисертацію кандидата архітектури на тему "Народне житло Поділля".

Наукові роботи В. П. Самойловича 1950—60-х рр. зосереджувалися навколо проблеми використання досвіду класичної народної архітектури в сучасній забудові села. 1961 року з'явилася безпрецедентна в УРСР фундаментальна книга обсягом 35 авт. арк. "Народна творчість в архітектурі сільського житла", що лягла в основу його докторської дисертації (захищеної 1968 року в ІМФЕ АН України) та започаткувала напрям, у якому, протягом наступних десятиліть плідно працював ювіляр і ряд його учнів — докторів і кандидатів наук — Зоя Гудченко, Зоя Мойсеенко, Зоя Петрова, Леонід Прибела, Марина Струнка, Юрій Хохол та ін.

В. П. Самойлович розробив ряд навчальних курсів і програм з української народної архітектури для Київського інженерно-будівельного інституту (1944—1947), Київського художнього інституту (1947—1951, 1965—1990). До речі, він був серед тих двох—трьох викладачів, які викладали українською мовою.

Здобутий досвід поставив В. П. Самойловича в коло провідних авторів синтетичних етнологічних праць, атласів, його призначають головним консультантом організованого 1969 року Музею народної архітектури та побуту України, де він працював за сумісництвом над розбудовою експозицій, відмовившись од належної зарплатні.

Народознавці України знають Віктора Петровича як доброзичливого порадника, вимогливого та конструктивного опонента, що завжди заохочує молодих колег, максимально підкреслюючи позитивні риси їхніх праць і водночас об'єктивно й тактовно, ненав'язливо і необразливо, відзначає те, що потребує вдосконалення.

Своєю довголітньою діяльністю В. П. Самойлович довів, як багато може зробити фахівець і за несприятливих обставин, помножуючи свій талант на працелюбність, принципівість і компетентну віданість справі. У його доробку близько ста праць, вагомих і за змістом, і за об'ємом. Обліком своєї наукової продукції Віктор Петрович не займається, тому наводимо нижче складений нами перелік, який ще потребує доповнень і уточнень [5].

Не полишає маститий професор активної діяльності й на дев'ятому десятку літ: опонує дисертантам, консультує, завершує незакінчені праці. Матеріалів для них зібрано не на одне життя. На полиці Віктора Петровича вишикувались уже змакетовані ним особисто й готові до друку майбутні

видання з різних аспектів української народної архітектури.

Побажаймо ж Вікторові Петровичу Самойловичу здоров'я й снаги здійснити все задумане, хоча це й так важко в наші дні. Та, сподіваймося, шановний патріарх українського етномистецтвознавства ще не раз відчуватиме радість від справді добре довершеного діла.

Київ

Тамара КОСМИНА,
Михаїло КРИВОЛАТОВ,
Михаїло СЕЛІВАЧОВ,
Марина ЮР

¹ Упродовж 1950—60-х рр. В. П. Самойлович брав участь у складанні програм проектування сільського житла й у розробці типових проектів, за якими в селах України споруджено велику кількість житлових будинків. Це, зокрема, проекти для лісостепу й півдня України

(1951, 1955 рр.), серії типових проектів № 181 (1958), № 346 (1959), № 396 (1961), а також ряд експериментальних будинків.

² Остання засада пізніше знайшла застосування при спорудженні житлових масивів у деяких західноєвропейських містах.

³ Тисячі його рисунків, акварельних замальовок і фотографій, як неодноразово відтворюваних у літературі, так і ще не публікованих — заслуговували б осібного розгляду, настільки ідеально поєднані в них документальна фіксація пам'ятки з авторською мистецькою неповторністю.

⁴ "Народне житло на Карпатах" (Київ, ЗНДІЕП, 1965) і "Так будують на Закарпатті" (Київська студія документальних і хронікальних фільмів, 1966).

⁵ У цей перелік не включені газетні статті та деякі публікації, що популяризують типові проекти житла для колгоспників 1950—60-х рр.

ПЕРЕЛІК ОСНОВНИХ ПРАЦЬ З НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ В. П. САМОЙЛОВИЧА

Нові народні приємства декоративного убранства в архітектурі жилища УССР // Сов. етнографія. — 1957. — № 3. — С. 44—56.

Поліхромія в архітектурі народного житла // НТЕ. — 1957. — № 3. — С. 112—126.

Українське селянське житло та господарські будівлі (XIX — початок ХХ ст.). — В кн.: Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. — К.: Вид-во л-ри з будівництва і архітектури, 1957. — С. 232—253.

Вітряки. Віконниці. Ворота. Комори. Коник. Лищівка. Лъох. Мисник. Народна архітектура. Причілок. Сволок. Стеля. Стріха. Тин. — В кн.: Українська радицька енциклопедія. — К.: УРЕ, 1959—1963.

Сільське житлове будівництво в Українській РСР. — К.: Держбудвидав УРСР, 1960. — 192 с. — Загальна редакція М. Коломійця, В. Самойловича.

Народна творчість в архітектурі сільського житла. — К.: Держбудвидав УРСР, 1961. — 342 с.

Українське селянське житло та господарчі будівлі початку ХХ ст. — В кн.: Нариси історії архітектури Української РСР. — К.: Держбудвидав УРСР, 1963.

Застосування місцевих матеріалів на спорудженні житлих будинків у селах Закарпаття // Сільське будівництво (Київ). — 1964. — № 6. — 0,45 друк. арк. — Слів-автори З. Мойсеєнко, Ю. Хохол.

Українське народне мистецтво. Живопис. — К.: Мистецтво, 1967. — Упорядник розділу "настінний розпис" (повоєнні роки).

Сучасне народне житло на Закарпатті // НТЕ. — 1968. — № 5. — С. 16—22.

Архітектурно-строительное районирование сельского жилища в Украинской ССР и Молдавской ССР. — Киев: Издат. отдел КиевЗНИИЭП. — 1971. — 31 с., 73 листа карт и чертежей. — Руководитель работы; соавторы В. Жиздринский, З. Мойсеенко, З. Петрова.

Українське народне житло (кінець XIX — початок ХХ ст.). — К.: Наук. думка, 1972. — [56 с.].

Народная архитектура Украины (типологические особенности и приемы художественного решения жилища). — В кн.: Monumentorum tutela. Ochrana pamiatok. 9. — Bratislava: Obzor, 1976. — С. 345—356.

Народное архитектурное творчество. По материалам Ukrainianской ССР. — Киев: Будівельник, 1977. — [232 с.].

Основные особенности формирования музея народной архитектуры и быту Украины // Пам'ятники України. — 1980. — № 3.

Народное архитектурное творчество Украины. 2-е изд., переработанное и дополненное. — К.: Будівельник, 1989. — 344 с.

Українська народна архітектура. Авторські манюони до фундаментальної монографії, що готовиться до видання. — В кн.: З історії Української Академії архітектури. — К., 1995. — С. 15—38.

РУКОПИСІ Й ПІДГОТОВЛЕНІ ДО ДРУКУ ОРИГІНАЛ-МАКЕТИ

Народное жилище советского Закарпатья. — Київ, 1967. — [34 с.], илл. — Рукопись (Київський зональний НІІ експериментального проєктування. Інституту іскусствознавства, фольклора і етнографии им. М. Рильського АН УССР).

Народне житло. — Розділ до колективної монографії "Українці". Рукопис (4 друк. арк.) переданий до вид-ва Наук. думка 1971 р. — Співавтор Г. Стельмах.

Народне житло України. Розділ до "Регіонального історико-етнографічного атласу України, Білорусії та Молдавії", який готовувався під егідою АН УРСР. Робота над текстом, ілюстраціями та типологічними картами (обсяг 1,8 друк. арк.) завершилася 1972 р.

Колір у архітектурі українського народного житла. — К., 1975. — Рукопис (1 друк. арк.).

Селянське житло XIX — початку ХХ ст. Розділ до II тому "Історії архітектури Української РСР". Рукопис (2 друк. арк.) підготовлений до друку 1975 р.

ФОЛЬКЛОРНІ ВЕЧОРИ НА КИЇВСЬКІЙ СЦЕНІ

Вже два роки — з вересня 1994 Український державний центр культурних ініціатив (при Міністерстві культури і мистецтв України) та Всеукраїнське товариство "Просвіта" ім. Тараса Шевченка проводять у Києві народодозвінчі вечори, які є складовою частиною художньо-мистецького проекту "Відроджені звичаї, свята, обряди та регіональні фольклорні традиції українського народу". Він здійснюється у співдружності з багатьма зашкавленими організаціями, зокрема бібліотеками, музеями, науковими установами, навчальними закладами, професіональними і аматорськими колективами м. Києва і областей, творчими спілками, товариствами, громадськими організаціями, фондами, видавництвами тощо при підтримці інформаційних спонсорів: газет "Вечірній Київ", "Слово "Просвіти", "Освіта", "Говорить і показує Україна", АТ "Обереги".

Ініціатори цих заходів зосереджували увагу не на збірних фольклорних концертах або виступах окремих колективів чи виконавців народного плану, а на цілеспрямованих тематичних програмах з конкретним показом унікальних звичаїв і обрядів, що побутують в окремих селах або відтворені силами ентузіастів за допомогою фахівців. Ці вечори мають суто пізнавальний, а не розважальний характер як це часто спостерігається під час виступів різних "псевдофольклорних" гуртів при проведенні фольк-шоу, театралізованих народних свят тощо.

Майже шомісяця перед зацікавленою аудиторією розгорталися дивовижні і напрочул мудрі дійства, якими наші далекі предки вславляли Сонце, Воду, Богонь, Землю. У затишному приміщенні Київського міського Будинку вчителя оживали колись улюблені народом, але тепер забуті свята: "Весілля Свічки", "Коляді", "Дівочої Долі", "Вулиці" "Входині".

Глядачі мали змогу познайомитися з такими звичаями як: "вибілювання полотна" (Чернігівщина), "благословіння на Весну" (Черкащина), плачі на могилах (Рівненщина), символічна оранка з плутом — "гойкання" івшанування Василя (Тернопільщина), Новорічна толока

(Буковина), Великоднє різдування і парубоцькі ігри (Львівщина).

До речі, Інститутом підвищення кваліфікації працівників культури і мистецтв здійснено відеозапис всіх цих програм. На матеріалах обрядових вечорів навчаються не тільки наші працівники культури і освіти, а і українці з діаспори.

Зміна кожної пори року у давнину відзначалася урочисто і піднесено величальними піснями, ритуальними танками і молитвами. Наші предки із обрядів не робили розваги та веселошів; вони шліфували і удосконалювали своє духовне багатство протягом тисячоліть. Фрагменти цих культових свят дішли до наших днів, хоча і в дуже видозміненому вигляді.

По-своєму побачили і відтворили свята Сонячного Кола у їх образно-символічних дійствах участники самобутнього колективу "Оріяни" Тальнівського будівельно-економічного коледжу з Черкащини на чолі з директором місцевого Музею історії хліборобства, редактором районного народодозвінчого зінника "Світовид" В. Мишиком і художнім керівником Т. Жученко.

Справжнім відкриттям для багатьох став і народний обряд "входині" (новосілля), показаний киянам на вечорі "Щастя жити в новій хаті". Тальнівці нагадали глядачам, як колись, а подекуди на Черкащині й сьогодні, батьки прибрали хату для молодого подружжя, як вносили ліжку з тістом, щоб зростав у них достаток, благословляли хлібом, водою і вогнем на щасливе життя, як жінки обсівали зерном на добро і "шоб відсіяти лиху", як гости обдаровували господарів і пошановували хату: стелю, стіни, вікна, поріг, долівку.

Такій цілеспрямованості можна лише позаздрити — маємо унікальний творчий колектив подвійників, об'єднаних вірою у первозданну народну культуру, які послідовно і наполегливо здійснюють свій задум: віднайти й повернути народові його ж власні втрачені духовні надбання.

Надзвичайно багатим за змістом, красою, імпровізаційністю, різноманітністю форм і пісенного матеріалу в народному календарі українців є зимовий обрядовий цикл. Однак з



Фінал свята Маланки у київському концертному залі Золоті Ворота. Січень, 1996.

року в рік і на сценах, і з телескрінів ми бачимо не справжнє українське Різдво — Коляду, а якийсь його звульгаризований суржик.

Тим часом колядки — це не концертні номери, не “ходяча радість”, а дивна, велична містєria. Слід відмовитися від їх пародійного “ковбасного” пафосу, бо колядники — це посланці Сонця і служителі Всешишнього на землі. Необхідно відходити від самодіяльної інтерпретації, надмірної театралізації щох святочних дійств і повернути колядникам як світославям їх первінне значення і зміст.

Несподіваним і незабутнім для багатьох своєю неординарністю, змістовністю, ширістю став благодійний фольклорний вечір “Свято Маланки”, проведений напередодні Старого Нового Року — Василя у київському концертному залі “Золоті ворота”. На цьому вечорі не було Діда Мороза і Снігуроньки, Буратіно і Снігової Королеви, клоунів і масовиків — постійних персонажів новорічних вистав — штучних і надуманих, неприманіших українські зимові святковості. Головні діючі особи, як і в кожній сім’ї, — Господар і Господиня, їх діти. І були проведенні обов’язкові обряди Щедрого вечора: обкурювання подвір’я і хати, кроплення свяченого водою кутів і всіх членів родини, їх обхід назколо столу, молитви до Лідуха, запрошення житих і духів предків на Щедру Вечерю.

Цікаву програму “Різдво на Тернопіллі” привезли до Києва учасники молодіжного культурно-просвітницького товариства “Вертел”. Те, що робить у Тернополі цей талановитий колектив, у складі якого і студенти, і вчителі, і працівники різних уста-

нов міста, — можна вважати і науково-дослідницькою, і мистецько-творчою, і просвітницько-пропагандистською діяльністю. Сотні звичаїв, обрядів, пісень, танців зібрали і записали молоді ентузіасти у селах рідного краю, а потім обережно перенесли на сцену, майстерно і точно відтворили їх (керівники П. Шимко і Т. Гребеняк).

Яких тільки гаївок не знають учні Дащавської середньої школи на Львівщині. Це: “Посаджу я грушечку”, “Ой чия то гуска”, “Скакали дики кози”, “Довгої лози”, “Ой на горі корито”, “Ой до Львова доріженъка” та десятки інших, яких навчили їх бабусі або старші жінки. Створений у 1992 році з ініціативи молодого фахівця-біолога, випускника Львівського державного університету В. Гришка, фольклорно-драматичний гурт “Сузір’я” поставив собі за мету відродити і популяризувати незаслужено забуті обряди та звичаї Галичини, зокрема свого регіону — Стрийщини. В результаті наполегливої пошукової роботи, опитувань старожилів навколишніх сіл, консультацій з фахівцями зі Львова були підготовлені фольклорні програми: “Радуйся, Миколаю, великий чудотворче”, “Залупти”, “Шутка б’є, не я б’ю”, “Галицька вулиця” та ін. Два роки тому колектив успішно виступив у Києві, де показав відроджене “Свято Дівочої Долі” (Катерини). А на Міжнародному фестивалі дитячого фольклору “У Галицькому колі”, організованому влітку 1995 року з ініціативи відомої естрадної співачки, народної артистки України Оксани Білозір, дащавські школярі за свою роботу “Великодні забави” отримали диплом I ступеня. Їх і було показано у Києві.



Учасники фольклорного гурту "Галического" будівельно етнографічного коледжу Черкаської області на свята "Щастя жити в новій хаті" (народний обряд входини). Листопад 1996 р. Київський міський будинок вчителья.

Колектив обирає тернисту дорогу пошуку, пізнання, поглиблого вивчення скарбів народної мудрості і робить це з дитячою ширістю, але з дорослою майстерністю.

Концепція просвітницьких заходів насамперед передбачає широке знайомство з відтворенням обрядів, фрагментів свят, звичаєво-побутових традицій, має на меті розкриття глибинного значення народної культури українців, а отже їх світобачення, вірувань, міфології — і це різними формами і за допомогою різних художніх засобів. Тому увагу організаторів вечорів привертають лише ті колективи, творчий потенціал яких відповідає ідеї певної мистецької акції.

Одним з таких є "Кралиця" — унікальний і єдиний в своєму роді міський гурт, який глибоко вивчає і виконує фольклор українського Полісся, причому у притаманній для його жителів манері, на їх діалекті і у власному старовинному домотканому одязі. Учасники ансамблю — викладачі і студенти Київського державного інституту культури, багато хто з них родом з сільських співочих родин, так само, як і їх керівник Іван Синельников.

"Кралиця" прагне познайомити сучасників з животками народної музики. Її творчість є показовою для багатьох колективів, як сільських, так і міських, які працюють на етнографічному матеріалі, але використовують в основному лише його поверховий шар. Проте зовнішніх етнографічних особливостей зовсім недостатньо для правдивого показу дійства. Адже обряд,

звичай — це не лише реліктове явище народного життя, не поверхове зображення побуту, а глибоке осмислення народної душі.

Таке природне спілкування з живою традицією і здійснює "Кралиця", допомагаючи зрозуміти красу пісні, мудрість її творів, закодовану символіку рухів, жестів, малюнків танцю, обрядових дійств.

Найшківнішим, на наш погляд, в репертуарі "Кралиці" є весняно-літній календарний цикл. У її виконанні особливо приваблює реліктовий обряд "Водіння Куста на Полісі", що зберігся лише в деяких селах північних районів Рівненщини, і був включений до програми свята "Ой зав'ю вінки та на всі свяtkи".

Крім календарних свят, увагу організаторів привернули події, не пов'язані з якоюсь порою року. Це родинні звичаї і обряди. За ініціативою заступника начальника Вінницького обласного управління культури — етнографа Світлани Творун кияни побачили етнографічну програму, в якій було відтворено родинні хрестини, похрестини, потретини. Справжня баба-бранка (повітуха) Ганна Філімонівна Коval' разом із своїми односельцями, об'єднаними у фольклорний гурт "Брикса" (с. Бонники Вінницького району), розповіла і показала обрядові лії, замовляння, застереження щодо породиці, немовляти, а також давала поради як обирати кумів, хрестити дитину, що при цьому говорити і дарувати. Разом з київським фольклорним гуртом "Дай, Боже" (керівник О. Мельник) подоляни провели вечір "Щоб було дитя щасливе, щоб було дитя

вродливі", який для багатьох присутніх став справжнім олікровенням.

За народними віруваннями, покровителем народження на Землі був всемогутній бог Род, який ошкувався і родиною, і родом, і народом, і природою. І сьогодні родильні звичаї, що об'єдналися у кілька-денний обряд, в своїй основі зберігають глибоку старовину і так само, як і в усі часи, вводять дитину в життя і родину, пристукають до свого роду. Неларма і в пісні співається: "Да нема древа ряснішого над калину, да нема роду ріднішого над дитину".

У проведенні цих просвітянських заходів виробилася певна система, вималювався свій стиль із змістовним коментарем, зачленням до дійства глядача і обов'язковим вшануванням учасників вечорів. Насамперед перевага надається сільським фольклорним тургам — яскравим носіям місцевої традиції з різних регіонів України. Проте залишаються також талановиті народні виконавці з Києва — театр фольклору "Берегіння", турти "Країнія" і "Любисток", наймолодші виконавці — дітки з ансамблів "Дай, Боже", "Медуниці", "Мандрик".

Постановників консулютують фахівці — етнологи, фольклористи, мистецтвознавці. Під час обговорення і дискусій, що проводилися після кожної зустрічі, підкреслювалося, що ініціатива Центру та "Просвіти" заслуговує всілякої підтримки. Адже в народній культурі ще багато незвіданого, яке раніше не було можливості широко показувати, а тепер слід пропагувати спільними зусиллями і усіма можливими засобами. Ось як описано вечори Л. Яценко, кандидат мистецтвознавства, лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, керівник фольклорно-етнографічного хору "Гомін": "Бурхливий науково-технічний прогрес робить свое і не дає нам особливих надій на повернення старого. Проте навіть якщо деяким народним звичаям судилася доля музеїчних реліквій, то і в такому разі зусилля по їх збереженню й відтворенню заслуговують на всіляку підтримку, бо це важлива, невід'ємна частина нашої самобутньої культури і духовності. І чим достовірніше буде це відтворення, тим більшою буде його вартість. Отже, слід усе брати з життя і менше додавати від себе. Хай це буде скромно і не дуже витрашно із сценічного боку, але то не біда. Головне в тому, щоб ми могли з повним правом заявити нашадкам: ось так воно

колись було, так жили й діяли наши далекі предки" (Газ. "Хата", 1997, 2 лют.).

Наполегливо і цілеспрямовано, попри всілякі труднощі — обмаль коштів на проведення і відрядження колективів, психологічний пресінг шанувальників лише комерційних, а не благодійних фольклорних акцій, відсутність фінансової підтримки з боку Міністерства культури і мистецтв — організатори вечорів не зупиняються на досігнутому, а шоразу дарують глядачам усе нові і нові відкриття, не повторюючись і не дублюючи інших. Адже роботи вистачить усім на багато-багато років.

Сьогодні найважливіше завдання науковців, просвітян, народознавців полягає в тому, щоб повернути із забуття реліктові фольклорні і обрядові пласти, які ще десь побувають. Треба шукати їх коріння, поновити, описати ці прадавні, ще дохристиянські дійства, по можливості, зафіксувати їх і показати широкому загалу. Відійдуть старші люди і ми втратимо останні краплини цих збережених у їх пам'яті — пісень, танців, звичаїв.

Проведенням вечорів на сцені, (хоча, можливо, це не найлеконалаша форма відображення і розвитку обрядотворчості) в центрі Києва, у переповнених залах, досятається ще одна важлива мета — руинуються ті штампи і стереотипи, що формувалися впродовж останніх десятиліть, негативного ставлення до прадавньої культури українців, і нині ще не повністю канули у небуття. Поздіні акції стверджують, що традиційна культура хоч і повіль, але входить на шлях відродження, а Всеукраїнське товариство "Просвіта" і Український державний центр культурних ініціатив, що їх проводять, стоять на правильному шляху — відновлення і розвитку духовної самобутності. Тому необхідно всіляко підтримати це починання і не втратити довгострокову програму, розраховану не на один рік, що має на меті розширити діапазон народознавчих акцій утільїх їх тематичної, жанрової і регіональної орієнтації із зачлененням оригінальних творчих колективів і виконавців, насамперед носіїв місцевої фольклорної традиції, які самовіддано працюють в галузі відродження національної культури.

*Ольга РУТКОВСЬКА,
Вікторія ВАЛЬКОВА*

Київ

НАРОДНИЙ РОЗПИС У ВИДАННЯХ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОЇ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ШКОЛИ

Хатній розпис — один з найстаріших видів народної творчості. Селянське житло вдавалось довершеним тоді, коли його спорудження оздоблювалося традиційним розписом. На значній території України уявлення про красу та доцільність, вміння поєднувати окремі декоративні композиції в єдине ціле знайшли відображення у поліхромній орнаментації хати.

В середині XIX — на початку XV ст. народний розпис привертає увагу Д. Яворницького, К. Шероцького, Д. Щербаківського. Вони започаткували збір зразків народного мальорства, що склали основу музеїчних колекцій розпису. Вперше зразки хатнього живопису опубліковано в книзі К. Шероцького "Очерки по истории декоративного искусства Украины" (К., 1914). Окремі дослідження, альбоми, присвячені сучасному виду народного мистецтва, з'являються в 20-ті роки. Унікальними в українському мистецтвознавстві є книги з розпису, видані Кам'янець-Подільською художньо-промисловою школою (КПХПШ), яка першою з подібних закладів розпочала вивчення та популяризацію народного мистецтва. Зусиллями директора школи — художника, мистецтвознавця, педагога В. М. Гагенмейстера¹, викладачів та учнів у літографічній майстерні закладу було налагоджено видання альбомів, збірок, листівок. Більшість з них ґрунтуються на етнографічних матеріалах, зібраних на Поділлі під час експедицій.

Природокліматичні умови Подільського Подністров'я сприяли розвитку хатнього малювання. Ніжною гармонією барв, виготовлених з соків ягід і трав, крейди, вугілля та глин, чарують букети, вазони, віночки на фасадах та в інтер'єрах хат. Пісенними мотивами звучать улюблені "зірочки", "півонія", "ружі", "огірочки", "чорнобривці", "ягідки", "барвінок". Мелодія і в назвах сіл — Маківське привороття, Ходоровці, Цибулівка, Гута Морозівська, Слобідка Кульчівецька, Маків, Верхні Панівці.

Наукову вартість становлять замальовки викладачів та учнів КПХПШ, датовані 1925—1928 роками. У фондах ДМУНДМ зберігаються ескізи розписаних інтер'єрів подільських хат, господарських будівель та окремих мотивів настінного мальорства Кам'яниччини. Прагнення до точного відтворення стінопису з урахуванням його специфіки, притаманне цим роботам. Більшість матеріалів супроводжують пояснівальні пілписи.

У дослідницьких експедиціях школи брали участь викладачі О. М. Адамович, В. В. Шаврін. Невтомним збирачем скарбів подільського народного мистецтва був В. М. Гагенмейстер. У 1917—1918 роках він виконав перші автолітографії селянських будівель, оздоблених розписом. У монохромній тональності майстерно відтворено розмальований курник (с. Цибулівка, майярка Марія Мандзіровська), комору з розписаним калиновими гілками фризом (с. Ходоровці, майярка Ганна Мазурек). Кожний естамп — є важливим етнографічним документом і водночас мистецьким твором.

12 жовтня 1925 року В. М. Гагенмейстер повідомляв А. Ф. Середі (декану поліграфічного факультету Харківського художнього інституту) про підготовку до друку низки праць, присвячених мистецтву Поділля². Серед них альбом "Стінні розписи на Кам'яниччині", виданий в 1927 році, містить 50 кольорових таблиць. У техніці літографії відтворено як фрагменти настінного малювання, так і завершені композиції, що відповідають різним видам зовнішньої та внутрішньої орнаментації хати. Це — стрічкові, килимові розписи під "шпалер", численні вазони. Дана техніка надає можливість передавати різноманітні світлотініві градації та якнайкраще відповідає вільній манері хатнього мальорства з його фресковою м'якістю фарб. Мотиви хатнього розпису було також опубліковано у виданні "Зразки народного мистецтва на Поділлі" (1927 р.).

Настінний розпис тривав час вивчав художник, педагог КПХПШ К. І. Крjemінський. Мандруючи по Поділлю, він зібрав та опрацював значний матеріал із настінного малювання та ліпних орнаментів — прикрас фасадів селянських хат. Окреме дослідження було присвячене розписам села Ходоровці (Кам'яниччина) — альбом літографій "Хати села Ходоровці"². Разом з учнями У. І. Крjemінський у 1918—1923 роках обстежив 20 сіл Уманщини, і як наслідок — 5 альбомів зразків народного малювання, що з часом зайняли одне з переважних місць у книзі "Стінні розписи на Уманщині" (1927 р.). Видання складається з 50 кольорових таблиць, виконаних у техніці літографії, та науково опрацьованого нарису. Використовуючи багатий зібраний матеріал автор аналізує техніку хатнього мальорства, елементи орна-

ментів, типові мотиви, загальну композицію поліхромії в архітектурі народного житла. Це перше дослідження розписів Уманщини було схвалено оцінене в рецензіях співробітників Київського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка Д. Маламужа та Т. Мішківської³. Мистецтвознавець, директор Харківського музею українського мистецтва С. А. Тарапущенко визначив книгу як "цінну, змістовну та цікаву", але, на жаль, "малий тираж 150 примірників робить видання бібліографічною "рідкістю"⁴.

У 1930 році видруковано одне з найкращих видань КПХПШ — остання з 70 відомих праць В. М. Гагенмайстера "Селянські настінні розписи на Кам'янецьчині. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917—1927 років". Монографія (36 сторінок тексту та 26 ілюстрацій) є підсумком тривалої, багаторічної діяльності по вивченню народного хатнього мальства. Дослідження автора спрямовані на осмислення специфіки розписів у всій сукупності його особливостей. В. М. Гагенмайстер вивчає їх через призму селянського середовища, знаходить відповідники мотивам архітектурного орнаменту — образи усної фольклору, зокрема пісенного, порівнює розпис з іншими видами народної творчості (вишивкою, вибійкою, килимарством). Значну увагу дослідник приділяє виявленню художньо-естетичних властивостей мальства, характеристиці його технологічних особливостей та авторських манер. На сьогодні відомо 136 назв видань КПХПШ.

Хатній розпис — один з непоновлюваних видів народного мистецтва. Забільваний, він відроджувався у видозміненому вигляді, а також зовсім зникав разом з будівлями. Збереглося лише те, що замальовувалось, фотографувалось, калькувалось. Дослідники КПХПШ своїми творчими пошуками, замальовками, науковими практиями увічнили велику кількість пам'яток



Обкладинка книги С. Гагенмайстера

настінного мальства, що на сьогодні надає глибше, грунтовніше досліджувати народне мистецтво, зокрема, хатній живопис.

Київ

Наталя СТУДЕНЕЦЬ

¹ Мистецтво України // 1997 Біографічний довідник. — К., 1997. — С. 135.

² ЦНБ, ф. 70, од. зб. 504.

³ Камінська Л. К. Короткий життєпис художника К. І. Кржемінського // Підільське братство. 1993. — № 3. — С. 55.

⁴ Маламуж Д. Рецензія // Записки всеукраїнського археологічного комітету. — К., 1930. — Т. 1. — С. 325—330; Мішківська Т. Огляд літератури про розпис селянських хат // Записки всеукраїнського археологічного комітету. — К., 1930. — С. 314.

⁵ Тарапущенко С. А. Рецензія // Україна, 1929. — № 5—6. — С. 146.

⁶ Парашічук А. Г. Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа // Народна творчість та етнографія. — 1984. — № 1. — С. 85—86.

ХРИСТОС ВОСКРЕС!

Побожно звеличали день суботній,
А вдосвіта зібрались і пішли.
І пахощі і миро понесли
На місце страти, де був гріб Господній.



Укривши лиця в сутінки скорботні,
Одним лиш заклонотані були:
Хто б камінь їм важений відвалив,
Щоб гло намастити ще сьогодні.

Прийшли і вгледіли: "Його нема,
В печері пустка і вступилася тьма,
Бо янгол білій в головах вартує.
— Не бійтесь! — він радісно сказав, —
Господь щле через мене вість благую,
Що Син Його в сю ніч із мертвих встав.

Наталя Лещицька-Холодна



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ОГЛЯДИ ЛІТОПИСУ ЛЮБОВІ НАРОДНОЇ

5 червня виповнюється 100 років з того часу, як у першому народному музеї Кобзаря, так званій Тарасовій світлиці (відкрита в 1884 році), з'явилася книга для запису вражень поетових шанувальників, які приходили вклонитися його священній могилі.

Їх появі ми завдячуємо вірному охоронцеві Шевченкової могили, талановитому педагогу, журналісту Василю Степановичу Гнилосирову. Спершу він сам робив записи про відвідувачів, а ті з них, які хотіли висловити своє враження від перебування біля місця вічного спочинку поета, робили записи на сторінках "Кобзаря", що лежав на столі в Тарасовій світлиці, лишали автографи на хресті, на гратках огорожі навколо могили.

І Василь Степанович за порадою такого ж палкого шанувальника Тараса Шевченка, як і він, В. П. Науменка замовляє спеціальну книгу, яка була виготовлена 1893 року. Та, на жаль, з'являється вона в Тарасовій світлиці лише через чотири роки — у 1897 році, тому що місцева влада забороняла зробити це раніше.

Василь Степанович сам і розпочав цю книгу словами Тараса Шевченка (Уривок із послання "І мертвим, і живим..."):

...І всі мови
Славянського люду —
Всі знаєте. А своєї
Дастьбі... Колись будем
І по-своєму глаголати,
Як німець покаже
Та до того й історію
Нашу нам розкаже —
Оттоді ми заходимось

Чи так, батьку, отамане?
Чи правду співаю?

T. Г. Шевченко

А нижче Василь Степанович додавав:

Виливаю свою душу
Твоimi словами...

O. Гавриш

О. Гавриш — це його псевдонім, під яким він, хоч і рідко, але друкувався.

Цілком зрозуміло, чому саме такими словами розпочав він цю першу книгу вражень у Тарасовій світлиці. Адже він бачив, що більшість із тих записів, які робили люди на огорожі, на сторінках "Кобзаря" були зроблені російською мовою. А він дуже любив свою рідну українську мову, що була, за словами його учня Якима Єрмолаєва, його святынею. Тому, починаючи першу книгу вражень такими словами, він ніби націловав Кобзаревих шанувальників робити записи в книзі українською мовою.

Перегорнувши першу сторінку, на звороті читаємо запис, зроблений іншою рукою: "Зауважимо, що сливе у кожного, хто одвідує могилу нашого національного генія, виникає неначе б потреба занести й своє ім'я і сим висловити те почуття, яке обгортє його на цім місці. Не маючи призначення до цього місця, люди відважувалися навіть псувати помnika, огорожу, стіни в хаті, "Кобзаря" і т. ін.

Такі відвідини чинили велику шкоду і на багатьох людей наводили сум, що люди наші не вміють шанувати, як треба свого великого пророка. Бажаючи запобігти цьому лихові, уклінно просимо шановних земляків з більшим поважанням відноситись до нашої національної святині, а хто хоче, хай записує своє ім'я у цю книгу, що раз у раз лежатиме на столі в Тарасовій хаті".

Підпису немає, а трохи нижче, але вже іншою рукою написано "Камаровський". Зрозуміло, що це прізвище ніякого відно-



Обкладинка книжки "Із книги народної шані"

Як палкого шанувальника Тараса Шевченка Олексія Олександровича до глибини душі обурює поведінка окремих людей біля його могили та деякі записи, залишені ними у книзі вражень. Про це він і пише на сторінках цього своєрідного літопису Тарасової гори: "Прошу посетителей не писать ничего постороннего, не касающегося личности покойного, а если не можете, то ограничтесь только подписью..." А на інший сторінці, звертаючись до "випадкових шанувальників" поета, Андрієвський пише: "Если Вы, Г. "туристы" преимущественно "каневские", придете сюда с благой целью помолиться за душу человека, так сердечно любившего свой край и народ и поклониться его праху, то всякий почитающий его память, отнесется к Вам с глубоким уважением, в противном случае, т. е. если Вы придете только для развлечения и пустого времепрепровождения, то всякий вас ругнет, как это видно из надписей в этой книге. Не правда ли?".

Не міг лишитися байдужим до беззмістовних записів й інший наш земляк уродженець Канівського повіту, відомий український диригент і композитор О. А. Кошиць. В своєму записі від 6 червня 1898 року він пише: "Серце болить, як дивиця на оці нікчемні марання ледачих брехунів... Бідні убогі люди! Бідна Україна, которую оці ледарі називають своєю ненъкою. Бідна твоя слава, Тарас Батьку! ...Прости Батьку Тарасе..."

Та чи не найбільш ґрунтовний аналіз записів у першій книзі вражень (1897—1901 рр.) зробив Ф. П. Матушевський —

Обкладинка книжки О. Варавви

шення до вищезгаданого запису не має. Тоді ж хто зробив його? Вдалося встановити, що його зробив не хто інший, як Володимир Павлович Науменко. І це цілком логічно, адже щі два палкі шанувальники величного Кобзаря постійно разом турбувалися про його могилу та Тарасову світлицю.

За сто років зібралося понад 70 томів цього своєрідного літопису Тарасової гори. Книги до 1917 року зберігаються в рукописному видділі ЦНБ ім. Вернадського, а книги після 1917 року — в науковому архіві музею Кобзаря в Каневі. Їх сторінки списані різними людьми, в різний час. Перечитуючи ці незвичайні записи, стає зрозумілим, ким був Тарас Шевченко для народу і яка була велика його любов до поета. Але зрілка траплялись записи не зовсім вдалі, беззмістовні. І це, звичайно, викликало обурення у Кобзарєвих шанувальників. Про окремих із них мені і хотілося б сказати.

Першим, хто звернув увагу на невдалі записи у першій книзі вражень, був наш земляк, відомий український педагог, історик, літератор-публіцист Олексій Олександрович Андрієвський. Завжди, коли він приїздив у своє рідне місто, він відвідував і могилу свого улюблена поета Тараса Шевченка. Бачачи його могилу в занедбаному стані, він дуже боляче це переживав. Майже після кожного приїзду до Канева він пише до газет сповнені суму і тривоги матеріали.



український політичний і громадський діяч, публіст, уродженець Черкащини (м. Сміла). Він неодноразово приїздив вклонитися священній могилі Кобзаря, а про це засвідчують його записи, автографи на сторінках книги вражень. Так, у записі від 18.06.1898 року він пише: "Не вважаючи на просьбу тих людей, що завели цю книжечку, з 'більшим поваженням відноситься до нашої національної святині', нащі земляки, на превеликий жаль, поводяться в цім святім місці не так, як би личило їм поводитись, що показується з часом глупливих, а то й огідних написів, що ображають почуття не тільки українця, а взагалі кожної порядньої людини..."

Пізніше Ф. Матушевський ще повернеться до теми відвідувачів Кобзаревої могили та їхніх записів на сторінках книги вражень. І в 1903 році у журналі "Київська старина" опублікує статтю "Відвідувачі могили Т. Г. Шевченка". В цьому ж році стаття вийшла окремою брошурою. В ній автор спершу звертає увагу на тих відвідувачів, для яких "немає нічого великого, нічого святого". Далі він розповідає значно більше про тих людей, які приходять до Кобзаревої могили за покликом сердя. Наводить цілий ряд хвилюючих записів.

Подібний аналіз записів у другій книзі вражень за 1904–1906 роки (книги за 1902–1903 роки не збереглися) зробив теж уродженець Черкашини (с. Колодисте Тальнівського району) відомий український літературознавець, історик, фольклорист, шевченкознавець Василь Миколайович Доманицький. Він був палким шанувальником

Тараса Шевченка, багато і плідно працював над вивченням життя і діяльності українського поета, зокрема над текстологією його "Кобзаря". В 1907 і в 1908 роках за найактивнішою участю і під редакцією В. Доманицького в Петербурзі вийшло повне критичне видання "Кобзаря". В 1907 році вийшло також одне з найбільших літературних досліджень Василя Миколайовича "Критичний розслід над текстом "Кобзаря".

Про любов і повагу В. Доманицького до Тараса Шевченка свідчить і те, що він часто приходив до могили улюбленого поета. Про одне із таких перебувань на Тарасовій горі він і розповів у статті "На Шевченковій могилі", надрукованій у газеті "Рада" 15.IX.1906 року під псевдонімом "Н. Т." Вже на початку статті автор пише: "Шоразу, коли я приїжджаю на Україну, доводиться бувати мені на могилі нашого великого поета Т. Г. Шевченка. От і цього літа довелося мені там побувати..."

Далі він розповідає про те, яке враження справила на нього книга відвідувачів, що лежала на столі в Тарасовій світлиці. Як і його земляка – попедника Ф. Матушевського, Василя Миколайовича дуже вразили на сторінках цих книг безмістовні записи. Звертаючись до їх авторів, у статті він пише: "Чи знають такі добродій хоч шонебудь про Шевченка? Хто він був? Як жив і де жив? За що постраждав? І чому це на могилу його за тисячі верстов люди приїжджають? Ні, якби вони знали, то јм би скоріше руки повсихали, ніж вони наважується отаке писати".

Та, на щастя, в книзі, яку гортав В. Доманицький, було більше доброзичливих записів, і це його порадувало. Він пише: "...Є записи, і таких значно більше, які показують, що й справжні сини України приїздять на могилу свого Батька і вчителя задля того, щоб побожно поклонитися його кісткам. І якось ясніше стає на душі і хочеться вірити, що Шевченко не дурно криваві слізоз лив, кари тяжкої захвачені за "найменшого брата".

Закінчує свою статтю Василь Миколайович так: "Книжка ця – то відгомін каламутних і чистих хвиль "житейського моря"... І хвилі ті – одні і другі катяться безупину, одна другу попереджаючи. Минеться негода, ушухне буря – і море стане знову лагідне з водою чистою та прозорою..."

На превеликий жаль, не всі книги вражень збереглися до нашого часу, як уже згадувалось вище. Відсутні вони і за 1911–1913 роки. Та я впевнена, що на їх сторінках можна було б знайти багато цікавих записів.

Детальний аналіз книги вражень за 1917–1921 зробив безпосередньо наш зем-

як, уродженець м. Канева, відомий український письменник О. П. Варавва (О. Кобець). В 1924 році, працюючи в редакції журналу "Нова громада" в Києві, під час відпустки у своєму рідному місті Каневі, йому в руки потрапила ця книга, яка зберігася у канівському сільбуді. 1924 року в журналі "Нова Громада" в декількох номерах з'являються чотири окремі розділи нарису "Прочани на могилі Т. Г. Шевченка". А в 1929 році Інститут Тараса Шевченка в серії книжок, присвячених Державоповільному "Могилі Т. Г. Шевченка", видає окремою брошурою дослідження О. П. Варавви "Прочани на могилі Т. Шевченка" (Ця книжечка представлена в одному із залів музею).

Спершу Олексій Петрович дає загальну характеристику книги вражень. Він наголошує на тому, що вона має не зовсім охайній вигляд, бо " побувала, очевидно, в руках десятків тисяч людей". Потім вказує на те, що чимало сторінок зовсім відсутні і що починається книга з 28 травня 1917 року. Нині ця книга зберігається в науковому архіві музею Кобзаря на Гарасовій горі. Вона нараховує 247 аркушів, або 494 сторінки. Але, дякуючи Олексію Петровичу, ми довідуємось, що ця книга мала набагато більше сторінок: "На восьми сотнях сторінок книжки, серед десятків тисяч записів, підписів, нотаток...", — пише автор. Виходить, що в цій книжці відсутні 306 сторінок. Вони зникли. Ось чому ми не можемо відшукати в цій книзі автографи М. Грушевського, В. Винниченка, А. Левицького та багатьох інших видатних митців України, які в ці роки приходили до Шевченкової могили.

З невеличкої брошури О. П. Варавви мідізнаємось також про долю книги враженої за 1914 рік: "...в Каневі був ісправник Жежелевський, який особливо після свята 100-х роковин дуже уподобав був навідуватися на могилу та пильно виривати з книжки всяку "крамолу", мабуть по начальству її відправляючи".

А ще наш земляк говорить про те, що на відміну від попередніх книг вражень у цій майже не зустрічається "крамольних" записів. "Найбільше вражають у теперішній книзі, — пише Олексій Петрович, — записи-скарги на те, що на Україні діється, майже чи не на кожній сторінці читаємо одноманітне:

Ой, Тарасе, батьку милий
Встань із домовини,
Та подивись, що діється
Тепер на Україні:
Знов пани кують кайдани..."

Далі автор наводить цілий ряд записів, які засвідчують те, що люди почали усвідомлювати своє становище, усвідомлювати "з ким і проти кого йти".

Дана брошюра О. П. Варавви становить для нас велику цінність тим, що у ній можна знайти багато записів, які в даний час відсутні в книзі вражень за 1917—1921 роки.

Більш детальний аналіз записів із книг вражень, починаючи з 1897 і по 1964 рік, зробив у своєму дослідженні відомий український літературознавець В. К. Костенко "Стежки до Кобзаря", К., 1964 р. Автор не тільки наводить записи із книг вражень, він робить соціологічне дослідження відвідувачів Тарасової гори, розповідає також про історію Шевченкової могили про вшанування пам'яті поета, особливо в ювілейні 1961 та 1964 роки.

Велику роботу щодо вивчення цих своєрідних літописів Тарасової гори провели наукові співробітники Шевченківського національного заповідника в м. Каневі. Їх спільна праця завершилася тим, що у видавництві "Промінь" (м. Дніпропетровськ) двічі видавалася книга "Із книги народної пам'яті" у 1976 та у 1989 роках. Педромову до них писав відомий український письменник, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка О. Т. Гончар. "Цей своєрідний літопис Канівської гори, — пише він, — відтворює взаємини народних мас і генія, що сам є вершинним виявом творчих можливостей і життєвої сили народу..."

Виквіти палкої народної любові до Кобзаря, людські сповіді, роздуми, клятви, струмені смоцьї глибоких і чистих почуттів братерських, інтернаціональних — усе поєдналося в цьому документі часу, що ним промовляє сама епоха".

Нині наукові співробітники музею Кобзаря підготували вже третє, доповнене видання цієї своєрідної книги. Будемо сподіватись, що, незважаючи на скруту, це видання побачить світ.

Канік

Ринг ТАИАНА

ЕТНОЛІНГВІСТИЧНИЙ СЛОВНИК СЛОВ'ЯНСЬКИХ СТАРОЖИТНОСТЕЙ

*Славянские древности: этнолингвистический словарь.
В 5-ти т. Под ред. Н. И. Толстого. Т. I: А – Г.
М.: Международные отношения, 1995. – 578 с.*

Вихід у світ першого енциклопедичного словника слов'янських старожитностей є підсумком майже двохсотлітнього вивчення давніх слов'янських культур. Цей словник відображає рівень розвитку сучасної науки, зокрема оформлення зводу понять, якими вона операє. Назвою своєю ця книга завдачує видатному дослідникові слов'янської давнини Л. Нідерле, проте можна впевнено твердити, що до появи її доклали зусиль багато поколінь славів, починаючи від перших збирачів і дослідників фольклору та мов. Проте особливо важливими для колективу укладачів словника були студії тих вчених, хто звертався власне до проблеми укладення давнього слов'янського тезаріусу — проф. Едмунда Шнесеїса, який запропонував проект етнолінгвістичного словника на І з'їзді славів у Празі 1929 р., Х. Вакарельського, діалектолога С. Єрьоміна та ін., укладачі загальних міфологічних словників, національних компендіумів мови окремих жанрів фольклору тощо.

Як пише український історик М. Брайчевський, "у загальному плані можна вважати, що основною тенденцією сучасного розвитку наук є взаємодія і взаємопроникнення методів, вироблених одніми дисциплінами, вглиб інших і загальне прагнення до максимальної формалізації і абстрагування дослідженого матеріалу". З одного боку, складне завдання відтворення цілісної картини світу, показу "простору міфopoетичного буття" (М. Мамардашвілі) первісної і середньовічної слов'янської культури, виявлення реліктів минувшини у нашому сьогодені диктувало підход до всього масиву відібраних джерел як до знанкової системи, тобто "поширення лінгвістичних і семіотичних понять на традиційну сферу етнографічних та фольклорних явищ", і визначення "жанру" словника як етнолінгвістичного. Основні засади міфології, мовознавства і семіотики дали можливість показати "мову крізь призму людської свідомості, менталітету, побутової і обрядової поведінки, міфологічних уявлень і міфopoетичної творчості". З іншого боку, для укладання словника був використаний комплекс давніх джерел слов'янських культур: 1) мовні (етимологічні, фразеологічні, діалектні словники й атласи, студії про походження окремих слів і тематичних груп), 2) фольклорні (пере-

важно найдавніші тексти та покажчики до них, фольклористичні розвідки) й 3) етнографічні (описи звичаїв, обрядів, повір'їв, етнографічні покажчики, атласи і дослідження, висліди народного мистецтва, а також власні польові дослідження кількох московських інститутів — насамперед у Поліссі). Важко дорікнути укладачам з приводу принципової відмови від розгляду багаточного археологічного матеріалу, та все ж, як здається, звід слов'янських старожитностей буде повним лише тоді, коли й археологічні знахідки, створювані в ті самі часи, що і фольклорні, і перш писемні пам'ятки, які, до того ж, ми маємо можливість досить точно — у порівнянні з фольклором і мовою — датувати, будуть систематизовані і введені в ужиток етнолога, фольклориста й етнолінгвіста.

Цей словник вигідно відрізняється від популярних у Європі словників символів високим методологічним і науковим рівнем. Тут чітко і лосить широко окреслений масив словникового матеріалу — слов'янські культурні релікти, оскільки за критерій відбору одиниць прийнято їх значущість у культурному плані для всіх слов'янських народів і їх повторюваність. Отже, перед нами — "словник-показчик з елементами тлумачно-функціонального". Об'єктом його в основному є не самі реалії чи їх ментальні кореляти, а культурні знаки в цілому — "у єдності їх "реальної" форми і символічного змісту", власне, назва реалій, аналіз якої веде до виявлення змісту і функцій культурних знаків. Заголовок словникової статті є ім'ям культурного знака або терміна, проте разом із тим у словнику представлена і загальні функціональні категорії — й у цьому разі, навпаки, у статті окреслюється коло реалій, з якими вони можуть бути співвіднесені, тобто до словниківих статей включені як іменники з прикметниками, які можуть бути потенційними образами, так і діеслова, які є потенційними мотивами.

Крім основної цілі — відтворити інвентар одиниць давньої слов'янської мови — автори висувають нагальне завдання реконструювати фрагменти давньої слов'янської культури, тобто окреслити сферу функціонування кожної з культурних одиниць, витлумачити їх, виявляючи прагматичні функції, семантику і символіку, для чого використовують системну та порівняльно-

історичну інтерпретацію, хоча далеко не з усіма інтерпретаціями можна беззастережно погодитися. З неабияким задоволенням за-значимо, що структура словникових статей в залежності від їх типу, тематики і основної мети надзвичайно чітко вивірена, і авторам вдалося витримати цю структурованість до кінця першого тома словника. На-бутком сучасної науки про складання словників є використання парадигматичного підходу і розгляду морфологічного рівня метамови давньої слов'янської культури (або "функцій" культурних знаків, за В. Проппом). Цікаво також відзначити прагнення авторів показати той чи інший знак у системі різних кодів метамови (скажімо, етномолотичного або рослинного тощо) і їх функціональну синонімічність, а також подати ареальну характеристику явищ слов'янської духовної культури, яка, на думку авторів, досі ще не отримала належного розповсюдження в етнолінгвістиці.

Простий перелік словникових статей дає нам чітке уявлення про ієархічну структуру стародавньої картини світу слов'янських народів, де стають релевантними (тобто отримують статус культурних знаків) даліко не всі предмети і явища реального світу і, навпаки, світ невидимий, світ уявний набуває реальних обрисів. Тому у словнику окреслені ті групи предметів і явищ, які належать до профанного або сакрального світу (у першу чергу люди і міфічні істоти), а також предмети і природні явища, які можуть відігравати роль медіаторів між профаним і сакральним світом.

У народному слов'янському світогляді люди протиставляються за цілим комплексом диференційних ознак — залежно від віку, соціального і родинного статусу, професії, особливостей народження та смерті та ін. (Баба, Близнечи, Брат, Висельник, Гончар, Гость). Okрему категорію становлять люди на межі сакрального — учасники та виконавці обрядів (у I томі словника представліні тільки персонажі ряження — Верблод, Вучары).

Зауважимо тільки, що дается взнаки певна соціологічна орієнтація укладачів словника, і тому в I томі немає статті про давніх слов'янських жерців — волхвів — і взагалі про відовство — первісну слов'янську матію, без якої неможливо уявити язичницьку картину світу. Слов'яни мають широко розроблену категорію міфічних істот різного рівня та різної історичної, національної та конфесійної приналежності: насамперед це божественні персонажі — язичницькі і християнські боги (Белый бог, Боги, з одного боку, і Ангел, Бол, Богородица — з іншого) — та демони (Банник, Белун, Берегини, Бес,

Богинка, Босорка, Вампир, Ведьма, Великан, Вештица. Вила. Водяной, Волколак, у т. ч. і неслов'янські за генезою, такі, як Алконост і Василіск). Зазначимо лише, що леякі українські демонічні персонажі до словникових статей не потрапили, наприклад, туцульський лісовий велетень чутайстер не вказаний у статті "Великан", болотяник у статті "Водяной" має позначку "псков., твер.", а українського варанта болотяника не наведено. Особливо детально у словнику подано персоналії християнських святих, популярних у різних слов'янських народів: (Агата, Алексей, Андрей, Анна, Антоний, Афанасий, Бартоломей, Блажей, Варвара, Василюй, Власий, Войцех, Георгий, Герман, Григорій). Цей фрагмент стародавньої картини світу відображає властивий слов'янським народам середньовічний дуалізм, який вкоренився на слов'янському терені ще з часів прийняття християнства і залишився актуальним і для сучасного народного світогляду слов'ян. Предметний світ давнини також має чітку структуру. Насамперед його визначають субстантиви — реалії природного світу: стихії і природні явища (Ветер, Вихрь, Вода, Воздух, Град, Гром), речовини (Воск), рослини (Базилік, Барвинок, Береза, Боби, Боярышник, Бузина, Верба, Виноград, Вишня, Горох, Граб, Гречиха, Гриби, Груша, у тому числі й сакрально відзначенні дерева будь-якої породи: Выворотень, Громобой) і їх частини (Ветка), тварини, ітихи, риби, комахи, плаазуни (Аист, Бабочка, Белка, Блоха, Бобр, Божья коровка, Бык, Вол, Волк, Воробей, Ворон, Вошь, Выдра, Вьюн, Гады, Говядя, Голубь, Горностай, Гусеница, Гусь), а також атрибути людини або тварини (Борода, Бородавки, Веснушки, Волосы, Геніталіи, Глаза, Голос, Горб, Грудь, крім цього, Гнездо). Серед значущих для архайчного слов'янського світогляду речей урігійного походження — предмети господарського призначення, в основному знайдені праці, з подвійною функцією — господарською і сакральною (Бадняк, Бердо, Борона, Веретено, Вилы, Гвоздь, Головня, Грабли, Гребень), посуд і домашнє начиння (Веник, Веник банный, Вертел, Веревка, Горшок), одяг (Головний убор), юха і напої (Блины, Борщ, Булочка, Вино, Водка), культурні і ритуальні предмети, обереги (Амулет, "Борода", Венок, Венок жатвенный, Венок погребальный, Венок свадебный, Венчальные предметы, Громовая стрела).

Точко відтворена структура часових і просторових координат, важливих для слов'ян: сезони (Весна), місяці (Август, Апрель), дні тижня (Воскресенье, Вторник), народні (Бабин день, Братчина,

Видов день, Волчий дни) і християнські, у т. ч. й католицькі, свята (Адвент, Благовіщене, Боже Тело, Введение, Великий пост, Вербное воскресенье, Воззвіджене, Вознесение), окрім відзначені календарні терміни (Бабье лето, Воробиная ночь), особливо марковані періоди людського життя (Брачная ночь). Для просторових уявлень слов'янських народів, як уже зазначалось, характерним є поділ на дві сфери — профани і сакральну, у зв'язку з чим ті локуси, що мають статус сакральних або символізують межу — природну чи штучну — побутового і божественного світів, набувають особливого значення (Ад, Амбар, Баня, Болото, Брод, Водоворот, Ворота, Гора, Граница, Гумно).

Атрибутивів, які визначають якості живих істот або предметів (Босой, Бистрий, Голый, Высокий), колір (Белый цвет), у I томі словника небагато. Можливо, тут слід було б працювати у системі опозиції і чіткіше окреслити принципову біополярність (або триполлярність) давніх слов'янських уявлень про світ, хоча деякі диференційні протиставлення (Верх — Низ, Внутренний — Внешний, Восток — Запад) у словнику представлені. Хотілося б також звернути увагу укладачів словника на морфологічний рівень мов, на особливу значущість і сакралізованість деяких морфем, скажімо, префіксів без-/бес- (рос. безродный, беспорядок, беспутный, бессильный, бессмертный, бесчисленный тощо) і частки не.

Оскільки самі реалії отримують міфологічне тлумачення тільки через предикати, то саме у діях розкривається "глибинний" смисл фактів реальної дійності. У словнику докладно описано обряди, ритуали (Венчане, Волочебный обряд, Выгон скота, Выношищик, "Греть покойника") і обрядові дії (Выкуп, Гадание), форми ритуальної психофізичної (Блєніе, Бег, Бесчинства, Веселье, Выворачивание одежды) та мовленнєвої поведінки (Аллілуя, Аминь, Анафема, Благопожелание, Божба, Брань, Величание, Голошение), дії, які можуть мати і буденний і ритуальний характер або бути пов'язаними з уявленнями про магію (Белить, Бить, Битье посуды, Блуждать, Бритъе, Бросать, Будить, Вестись, Водить, Волочить, Встречать, Втыкать, Вышивать); переходні соціальні (Брак, Вдовство) і фізичні стани людини (Агония, Беременностъ, Бессоница), хвороби (Болезнь скота, Болезнь человека, Бесплодие, Бешенство, Головная боль, Грыжа). Проте, на наш погляд, при тлумаченні цих дій як сакральних взято надто довірливу орієнтацію на власний польовий досвід, який "дозволив перевірити спостереження, інтерпретації і

висновки", і "контрольні типологічні орієнтири", тобто ті мотивування, які дають сучасні "носії традицій" і які часто носять не автентичний, а вторинний характер "народної етимології". Наприклад, биття посуду у весільному обряді осмислюється нашими сучасниками як побажання щастя молодим, хоча цей ритуал мав яскраво виражений мантичний характер (статья "Бытье посуды"); орієнтуючись на пояснення поліських селян ("ведьму прогоняют кострами", "костры палять на Ивана — ведьму спаливаютъ", "каждый год ведьму палять на костре"), автор статті "Ведьма" стверджує, що спалення відьми спричиняє запалення купальських вогнищ, тобто є провідна темою складного і розгалуженого купальського обряду тощо.

Увійшли до складу словникових статей також ключові поняття народного світогляду (Богатство, Возраст, Война, Воля, Время, Грех), народної науки (Астрономия, Ветеринария народная), у тому числі і писемної культури (Алфавит, Апокрифы, Гадательные книги), і, звичайно, поняття зі сфери усної народної творчості: фольклорні жанри (Баллады, Былины, Былички, Вертеп) і типи народних пісень (Веснянки, Виноградье, Волочебные песни), хоча, знов-таки, цей перелік далеко не повний (наприклад, відсутні статті про вишивання і гончарство, ніби ці види народної творчості були нерелевантними для слов'янської архаїчної культури — заперечення цього не потребує доказів).

Насамкінець деякі зауваження. По-перше, не взято до уваги надзвичайно плідну концепцію стадіальності розвитку давніх понять, яку розробляли О. Ф. Лосев ("Античная мифология в ее историческом развитии", 1957) і Б. О. Успенский ("Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)", 1982). Гому, скажімо, у статті про давні слов'янські божества не зазначено всіх відомих на сьогодні їхніх іпостасей — від тотемних (флористичних і анімалістичних) до християнізованих, і, на-влаки, у статтях про християнських святих — не окреслено їх язичницькій рідової. По-друге, оскільки цей словник обмежується старожитньою культурою, хотілося б також мати додатковий том сучасної наукової термінології, адже термінологія слов'янської духовної культури — для нас одна з найважливіших її характеристик.

Рівень видання на тлі загального занепаду видавничої справи вражає чудовою поліграфією. Проте стихійна пошкесть безграмотності не обійшла і поважне мос-

ковське видавництво "Міжнародні відношення". Отож заява буквоїда: "Обережно!" Користуватись словником можна, а от довіряті відносно українського правопису не варто — слід звертатися до українських першоджерел, назви і вихідні дані яких подано неправильно. (Не зупиняючись на пропущених редакторами та коректорами цього тома прикрих друкарських помилках в російських текстах, ніби для сучасного рівня розвитку редакційної техніки комп'ютерні програми перевірки правопису є чимось надфантастичним). Найбільш поширені елементарні граматичні помилки — це неправильні закінчення у родовому відмінку, фонетичні — плутанина з написанням літер і орфографічні — написання літери.

Список використаних джерел вражає широтою і грунтовністю, особливо слід відзначити використання дипломних робіт студентів Московського державного університету, які, напевне, робилися з далеким прицілом і для діла, проте стосовно українських джерел можна зробити кілька закидів: обійтися увагою збірку Зоріана Доленги Ходаковського, якою широко скористався М. Максимович, костомарівську "Слов'янську міфологію", творчість такого неперевершеного знавця слов'янської історії та старожитностей, як Михайло Грушевський, який уклав найціннішу й на

сьогоднішній день найповнішу працю з української фольклористики і середньовічної усної народної творчості та писемної літератури ("Історія української літератури" у 6-ти тт.), та ін. Тоді б можна було уникнути деяких прямолінійних тверджень, наприклад, що "билини (старини) — російські [в оригіналі використано слово русские, яке у контексті перекладається саме так. — Н. Л.] народні епічні пісні. ... Існують побічні дані про те, що билини були відомі на території Білорусії та України", а можна було б показати весь спектр наукових позицій щодо "національної принадливості" тих само билин. Проте, незважаючи на такі зауваження, зробимо висновок, що цей словник, завдяки якому ми можемо побачити світ очима первісної та середньовічної людності, осягнути параметри ментально-верbalного відтворення дійсності у слов'янському варіанті, надзвичайно своєчасний і корисний.

Наталія ЛІСЮК

Київ

¹ Брайчевський Мих. Ю. Вступ до історичної науки: Навчальний посібник. Курс лекцій, прочитаних в університеті "Києво-Могилянська академія". — К.: KM Academіa: 1995. — С. 92.

СПОМИН

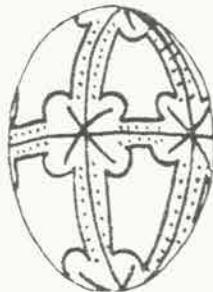
Той день настав, пробивши темінь наглу,
Як шум весни, як льоду тріск, що скрес,
"Христос воскрес!" — у хаті пролунало
І я прорік: "Воїтину воскрес".

У мами усмішка така багата,
Що і тепер не в силі описати!
Сміються очі радісного тата,
Уся родина — мов квітучий сад.

А там, на сході, вже крокує сонце,
Злітає щедромелодійне "Бам-м-м-м!"
Йому назустріч, у святковий тон цей
Несеться з гаю срібноплінний гам...

А навкруги, мов запахи півоній,
Мов найширіша Божа благодать,
Лунають дзвони. Великодні дзвони,
Що кличуть нас боротись і страждати.

Василь Ляцук



НАМ ПИШУТЬ

ЄВРОПЕЙСЬКА СЕСІЯ ЕТНОМУЗИКОЛОГІВ

Значною подією у науково-культурному житті Польщі стало проведення у м. Любліні VI міжнародної етномузикологічної сесії "Музичні інструменти в традиційній культурі Центрально-Східної Європи. Найдавніші форми інструментальної музики". Сесія була організована Люблінською фундацією "Muzyka Kresow", що є центром з музикологічних і культурних досліджень Центрально-Східної Європи, при наявності якої участі її президента пані Моніки Малінської та директора пана Яна Бернада, а також етноінструментознавця з Санкт-Петербурга Ігоря Машієвського, який очолив координаційну роботу з науково-організаційних питань. Науковий форум спонсорували фундація культури, Міністерство культури та мистецтва Польщі, центр польсько-чехословашької солідарності тощо.

У роботі сесії взяли участь провідні фахівці в галузі європейського етноінструментознавства — завідувачем музики Інституту мистецтв Польської АН доктор Людвіг Белянський, президент польської Музичної ради ЮНЕСКО доктор Ян Стенышевський (Варшава), керівник інструментальної колекції Словачького національного музею доктор Іван Мачак (Братислава), завсектором інструментознавства Російського інституту історії мистецтв доктор мистецтвознавства Ігор Машієвський (Санкт-Петербург), а також ряд дослідників національного фольклору з країн Центрально-Східної Європи. Серед них: з Польщі — Ева Дааліг, Петро Дааліг, Дорота Поплавська, Збігнев Пшерембський; з Литви — Альгірдас Віжинтас, Ромуальдас Аланавічюс, Рімантас Слюжинскас, Арвідас Каражка, з Латвії — Валдіс Миктупалес; з України — Богдан Луканюк, Надія Супрун, Богдан Яремко, Віктор Шостак, Роман

Яненко; з Білорусі — Інна Назіна, Галина Тавлай, Олександр Лось, з Росії — Ігор Богданов; з Карелії — Алла Аблова. Вперше на науковий форум був запрошений відомий в Білорусі майстер-виготовлювач і виконавець Володимир Пузеня (Мінськ), який ознайомив учасників з технологією виготовлення музичних інструментів та їх реконструкцією, проілюстрував специфіку гри на кожному з них. Почесним гостем зібрання була видатна польська фольклористка Анна Чекановська.

У наукових виступах вчених були підняті різноманітні етномузикологічні проблеми, пов'язані з традиційною інструментальною культурою, у тому числі з її архаїчними формами, країн Центрально-Східної Європи. Так, Іван Мачак (Братислава) у доповіді "Музичні інструменти в контексті культури" поділився серйозними думками щодо поняття культури взагалі й інструментальної зокрема і прийшов до висновку, що культура — це системно структурований простір, який переносить людину з біологічної сфери в духовну, а музичний інструмент є рефлексією мислення майстра на еволютивний процес, що здійснюється зі збереженням діахронічних і розвитком синхронічних зв'язків та моделей. Ігор Машієвський у своїх двох виступах зупинився на питаннях, пов'язаних з вивченням традиційної інструментальної музики, зокрема найдавніших і універсальних її форм, а також з історичними та етнопсихологічними аспектами проблеми чоловічого і жіночого інструменталізму в різних шарах традиційної культури. Людвіг Белянський (Варшава) виступив з науковим рефератом "Система знань про музичні інструменти", у якому детально розглянув всім рівнів, закодованих в структурі людського розуму, що складають замкнуту

систему органологічних знань, а саме: номінально-термінологічний, пов'язаний з проблематикою виникнення назв інструментів; порядковий — з трактуванням інструмента як репрезентанта певного типу; структуральний — з виявленням параметрів інструмента — фізичного об'єкту, що має свою механічну структуру; історичний — з визначенням через інструмент (міфічно чи об'єктивно) минулого, що залишається за межами людської пам'яті; органічний, ситуаційний, регульований та цикловий, які описують інструмент відповідно в контекстах виконавця (адресата) й слухача (адресанта), музичної та виконавської ситуації даного твору, національних народних звичаїв, індивідуального і суспільного життя людини. Ромуальдас Апанавічюс (Вільнюс), базуючись на даних археології, антропології, лінгвістики, етнології, етнопсихології та етномузикології, зробив висновок про спільні риси музичних інструментів різних геокультурних ареалів і детальніше зупинився на монодійній етномузиці духових інструментів та багатоголосній культурі канклес. Богдан Луканюк (Львів), коментуючи дисертацію Ст. Людкевича "Дві проблеми розвитку звукозображеності" (захищена у Відні 1907 р.), зіставив старогрецький програмний ном з програмними сопілковими п'есами карпатських пастухів і знайшов між ними близькі типологічні ознаки — формоутворюючі, жанрові, композиційні тощо. Надія Супрун (Рівне), розповідаючи про етноінструментознавчу концепцію класика української органології Гната Хоткевича, розкрила 5 методологічних прийомів дослідження 52 музичних інструментів — лінгвістичний, літературно-графічний, фольклорний, історичний та функціональний, — якими користувався вченій при написанні монографії "Музичні інструменти українського народу" (Харків, 1930), що не втратила цінності й дотепер, ставши класичною працею слов'янського і європейського інструментознавства. Ігор Богданов (Москва) характеризував сучасний стан вивчення традиційних систем музичного інструментарію і педагогіки малочисельних уральських народів (фінно-угро-сомалійських), запропонував ряд заходів щодо етноорганологічної та етномузично-педагогічної уралістики, а також вийшов на раздуми про те, що музичний інструмент, зберігаючи у своєму матеріальному "тілі" власну історію і теорію, є медіумом між атмосферою і ноосферою, людиною і вишім духом-Логосом. Ян Стеншевський (Варшава) присвятив свій виступ феномену гармонічних (обертонових) звуків, що утворюються на відкритих свисткових беззаторвних

традиційних народних флейтах, визначеню цих звуків в народному музичному інструментарії, а також проблемі дифузивних процесів, які є результатом психологічної єдності людей. Богдан Яремко (Рівне) у своїй доповіді інформував про трудову інструментальну музику верховинців українських Карпат і відповідно до характеру та умов праці ділить її на ритуально-сигнальну трембіту та ритуально-естетичну сопілкову, ілюструючи текст унікальними фонозаписами традиційної карпатської музики. Петро Дааліг (Варшава) розповів про конкурс гри на пастуших інструментах лігавках в гірському польському містечку Цехановці, поєднавши виступ показом відеофільму, який підтверджує думку доповідача щодо народних виконавців, що не грають на інструментах, а висловлюють на них свою власну сутність. Віктор Шостак (Ужгород) визначив морфологічні та функціональні особливості українських карпатських трембіт і скрипки, злагодивши свій виступ грою на скрипці та показом відеофільму про колекцію музичних інструментів у краєзнавчому музеї Ужгорода. Збінєв Пшембський (Варшава) розкрив проблему інновацій в побудові сучасних дуд своєї країни. Ці два виступи були присвячені старовинній дуді. Майстер, виконавець і дослідник білоруської дуди Олександр Лось (Мінськ) на базі етнографічних матеріалів Н. Никифоровського й І. Романова визначив роль дуди в колядковому, весільному та волочебному обрядах, а клайдеський дослідник Ріманас Слюжинськас — місце литовської дуди в національному фольклорі. Валдіс Міктулавелс (Рига) представив струнний інструмент Східної Прибалтики куоклес в історично-еволютивному русі від традицій до посттрадицій. Алла Аблова (Петрозаводськ) виступила з проблемною інформацією про найдавніші фізичні й біологічні комплекси в передісторії музичних інструментів, орігінальними зразками яких можуть служити знайдені в Україні кістки мамонта та карельський лізвінковий камінь культового призначення. За народними музичними інструментами в колекціях польських музеїв, а також з першими спробами застосування комп'ютера в органології познайомила Ева Дааліг (Варшава), а її колега Дорота Поплавська поділилась інформацією про результати дослідження археологічних інструментів, знайдених на території Польщі, і, крім того, інструментів, які можна побачити на стародавніх репродукціях станково-графічних робіт зображеного мистецтва. Арвідас Карапшка (Вільнюс) розповідав про дослідження первісних інструментів, зокрема археологічних знахідок, пов'язаних з музикою,

що збереглися на балтських землях, а також про звуковий світ литовського етнокультуриста Алъгірдаса Віжнітаса (Вільнюс) розкрив проблему етногенезу литовської інструментально-ансамблевої музики сутартінес, яка виконується одноціковими закритими флейтами різної довжини. Інна Назіна (Мінськ) присвятила свій виступ функції музичних інструментів та інструментальної музики в комплексі білоруських різдвяних обрядів, сконцентрувавши, зокрема, увагу на створенні звукових партитур цих обрядів. Галина Тавлай (Мінськ) підняла питання про локальні впливи пісенно-обрядової традиції на інструментальну культуру Північної Білорусі (зона Білоруського Поозер'я). В доповіді молодого дослідника з Києва Романа Яненка йшлося про сучасний стан музичного інструментарію на теренах Волинського Полісся.

Після кожного робочого дня сесій відбувалися наукові дискусії, які завершувалися концертами польської традиційної інструментальної музики у виконанні як її носіїв, так і вторинних колективів — молодих музикантів Любліна. Один з вечорів був присвячений латинській традиційній музиці, яку представив дослідник з Риги Валдіс Міктупавелс.

Натхненій і насиченій роботі наукового зібрання допомагали обладнані сучасною фono- та відео-технікою конференц-зал і затишні інтер'єри старовинного палацу князів Чарторизьких. Високому рівню організації сесій, гостинності й чіткості в її роботі учасники завдячують пані Моніці та шанованому пану Яну, які взяли на себе всі труднощі — від побутових і робочих питань до суті науково-практичної.

Думаємо, що Україна, яка зберегла багату традиційну інструментальну культуру і заклали фундаментальну етномузикологічну й етноінструментознавчу базу силами таких видатних вчених, як К. Квітка, Ф. Колесса, Г. Хоткевич, С. Людкевич, і їх продовжуваців, сучасних фольклористів В. Гошовського, М. Гордійчука, С. Грици, А. Іваницького, І. Мацієвського, Б. Луканюка, О. Мурзіної, Є. Єфремова тощо, гідна підтримати ідею проведення міжнародних форумів з етноінструментознавчими питаннями і організовувати подібну акцію на тій частині своєї території, де найбільш яскраво і дотепер функціонує традиційна народна інструментальна музика.

Надія СУЛПРУН

Рівне

ETHNOGRAPHIC DOSTLIDZHENIA AVGUSTI KOHANOVSKOY

Для українського мистецтва кінця XIX століття було характерно захоплення традиціями народної творчості й намагання багатьох видатних художників-професіоналів проникнути у суть поетичних ідеалів народу. Цьому сприяли розвиток визвольного руху і зростання національної самосвідомості, створення у 1898 році у Львові "Товариства для розвою руської штуки" за ініціативою Івана Труші і Юліана Панісевича. Діяльність товариства, зокрема виставки, сприяли пожвавленню мистецького життя на західних землях України, зростав інтерес до вивчення давніх пам'яток мистецтва, етнографії та фольклору. Зацікавленням народним побутом, народними типами, етнографічними особливостями, національним орнаментом, декоративним розписом, різьбленим, гончарством є прикметою українського мистецтва другої половини XIX — початку ХХ ст. Під впливом народної стижі відбувалися суттєві зміни в художній свідомості митців. Характерною прикметою того часу були заходи до збереження і подальшого розвитку народних промислів, заснування

майстерень та училищ, колекціонування творів українського народного мистецтва, організація спеціальних виставок та появи мистецтвознавчих досліджень і публікацій.

У Чернівцях, як і в інших областях України, на рубежі століття виникають творчі організації, зокрема "Товариство прихильників мистецтва", влаштовуються шорічні художні виставки, відкриваються художні школи, засновуються музеї (крайовий, церковного мистецтва, ремесел). В умовах Австро-угорської монархії існував на той час ряд періодичних видань, що публікували розвідки з етнографії. Відомі імена австрійських дослідників Р. Кайндля, Кольбенгайера, Д. Данна, які значну увагу приділяли вивченням життя і побуту населення багатонаціональної імперії. Зокрема, "Австрійський журнал з етнографії" постійно друкував статті відомих етнографів. В цьому виданні виступала українська художниця Августа Кохановська (1868—1927), яка знана в історії українського мистецтва як графік, живописець та етнограф. Августа Кохановська на Буковині, як сестри Олена та Ольги Кульчицькі в Галичині, звернула

увагу громадськості на українське народне мистецтво, його красу, національну ісповідності, наукову та естетичну цінність. Воно було для художниці животворним джерелом натхнення для багатьох сюжетних композицій.

Життя Августи Кохановської було тісно пов'язане з видатною українською письменницею Ольгою Кобилянською. Їх особиста та творча дружба почалася з юнацьких років і тривала протягом життя. Це спілкування вплинуло на формування її особистості, визначило її інтерес до простого народу (особливо гуцулів). Родина Кохановських була однією з найосвіченіших у Кімполунзі (Південна Буковина), де народилася і провела юнацькі роки художниця. Про Августу згадувала у своїй автобіографії Ольга Кобилянська: "...Дім стариці Кохановського, батька малярки і приятельки моєї, панни Августи Кохановської, що хоч і не українка, а знімчена полька перша з буковинських малярок задержалася коло буковинської і переважно гуцульської орнаментики і була моєю найкращою товаришкою в різних найнебезпечніших прогулянках по горах"¹.

Живлячись з невичерпних джерел народного мистецтва Августа Кохановська створила численні твори, в яких прагнула відтворити характер і мрії народу. В її рисунках, етюдах знаходимо образи гуцульських селян, сцени народного побуту і звичаїв, мальовничу красу народного одягу та архітектури, і захоплюючі краєвиди рідної землі. Як наслідок подорожей А. Кохановської по Карпатах виникли відомі твори "Повернення гуцула з ярмарку" (1906), "Старий гуцул" (1910), "Різдво" (1911), "Гуцул з сапою", "Гуцули в дорозі" (кінець XIX — початок XX ст.) тощо. Участь А. Кохановської у виставках у Львові, Відні, Чернівцях сприяє визнанню її поза межами батьківщини.

У 1890 році художниця звертається до редакції журналу "In der schönen Blauen Donau" ("На прекрасному Голубому Дунаї") з етнографічною статею "Образи і історії з наших гір". Відомостей про те, чи була вона надрукована немає. Але в 1898 році австрійському етнографічному журналі була надрукована стаття "Румунські селянські будинки на Буковині" з власними ілюстраціями А. Кохановської: "Ткаля за селянськими кроснами", "Румунська, селянська хата у Валяє-сякі", "Брама румунської селянської хати в Кімполунзі"². Згодом були опубліковані статті "Вівчар у буковинських Карпатах" та "Буковинські ярмарки"³.

Августина Кохановська виконала численні зарисовки буковинського народного

одягу та архітектури для дослідження "Про народне будівництво Буковини". У статті "З життя вівчарів на Буковині"⁴ автор досить докладно описує життя і побут чабанів, чудову природу Карпат. Але це не просто сухий документальний виклад вражень, у кожному рядку виявляється поетична особистість художниці. Це спостерігаємо в описі вівчарів: "Пастухи — це мускулисті, рухливі, витривалі, загартовані люди, мужні, звичні до тяжкої праці, загартовані погодою. Вони сплять на мокрій землі, вкриваються ялиновими гілками, часто просто неба, дають відсіч силі диких звірів"⁵. З цього опису постає образ мужньої людини, відтворений художницею в етюді "Портрет гуцула" (картон, олія, кінець XIX — початок XX ст.). Поряд з описами побуту художниця подає народні оповіді, легенди з життя гуцулів. Детально описує вона заняття вівчарів, одяг гуцуулів, чабанів. "Одяг у пастухів майже такий, як і у селян наших гір, наприклад, південні румуни носять кожухи з підіткнутим подолом, саморобні шкіряні постоли, штани з трубої натурального фарбованого невалінного сукна, шкіряну сумку через плече, короткий кожушок, велику лляну сорочку, підбиту хутром, щоб захищати тіло від поривів вітру та сирости".⁶

Подані відомості яскраво ілюструють зарисовки народного одягу, жанрові композиції, виконані в різноманітних графічних та живописних техніках. Тут визначилася зацікавленість А. Кохановської будінням життям і побутом населення Гуцульщини, його звичаями, традиціями, матеріальною культурою. Більшості творам переважно етюдного плану, притаманні ширість та безпосередність життєвих вражень. Серед творів на народну тематику, що зберігаються в колекції музею, виділяється довершеністю "Портрет літньої жінки" (папір, олія, кінець XIX — початок XX ст.), в якому художниця створила привабливий образ літньої жінки. Стриманім приглушеним колоритом автор підкреслє поетичність образу. В іншому ключі вирішений портрет "Жінка в перемітці" (папір, олія, кінець XIX — початок XX ст.), що являє собою погруднє зображення жінки-селянки в колоритному національному головному уборі. Оригінальний за колірним вирішенням, в поєднанні з смітвою широкою манeroю письма твір позначений впливом імпресіоністичного живопису.

Справжнім романтиком виступає А. Кохановська в описах природи: "...В ці дні верховина горда Пітрілі Домней майже не проглядається, густий туман пробігає над нею, він мандрує хвилями, що збігають в

долину. Верхівки могутніх сосен виглядають як матові силуети".⁷

В цих картинах відчутина спільність з творами Ольги Кобилянської, яка в новелі "Битва", одній з перших в українській літературі, виступає як майстер пейзажу в прозі. У "Зимовому пейзажі" (патр, темпера, кінець XIX — початок XX ст.) природа відтворена в романтичному ключі. Захоплюють поєднання контрастних кольорів та динаміка композицій, як уособлення життєвих вражень, що виникали від постійного спілкування із споконвічною незайманою природою Карпат.

Цінним матеріалом для дослідників народного мистецтва є публікація А. Кохановської "Писанки в Буковині та Галичині"⁸. На початку статті, розповідаючи про писанку як витвір народного мистецтва та своєрідний оберіг, автор намагається підкреслити її мистецьку вартість та наголошує на подібності писанкових орнаментів з іншими видами народного мистецтва: килимарством, вишивкою, різьбленим, підкresloem стайлістічно традицій, що передаються з покоління в покоління: "...так цей народний майстер, що розписує і розмальовує яйця, часто зустрічається дуже красиві, сповнені смаку розмальовки. Узори передаються у спадок, як передаються і вишивки. Звичайно, це декілька жінок в селі, котрі володіють цим мистецтвом: при цьому єміло поєднують рисунок і фарби. Знаходимо певну спорідненість між писанками і узорами вишивок, килимів у кожному селі, на певній території"⁹. Августа Кохановська підкреслює відмінність гуцульських писанок від зразків з Подністров'я і румунських. Описуючи технологію розпису, вона розповідає про натуральні барвники, їх походження, називає кольори писанок. Дуже докладно описує візерунки писанок, зупиняючись на зразках з Виженки, Берегомета, Рівні. Поруч з текстом подані зарисовки орнаментів з позначенням місцевості, що надає можливість порівняти описи із зовнішнім виглядом писанки, виявити подібність, навіть ідентичність малюнків та сучасних писанок. Спорідненість спостерігається навіть у назвах орнаментів, наприклад, місцеву називу "заячі вуха". Багато уваги приділяє художниця опису мотивів "хрест" у різних

варіантах та "зірки", яка є різновидом розетки або солярного знаку. Описуючи малюнки на писанках, часто звертає увагу на крапки, що виступають на тлі, даючи їм називу "павичеві очі". Наголошуєчи на особливій цінності гуцульських писанок, А. Кохановська порівнює їх із зразками з рівнинних сіл: "Вони зовсім іншого типу, із зображенням квітів, фарби відрізняються від перших (гуцульських), відрізняються одразу і від тих, які розписують румуни. Вони нагадують зразки інших сорочок і хустинок. Тут відсутній розподіл, тонкі лінії"¹⁰. В кінці статті вона описує писанки з Галичини, називаючи їх найкрасивішими і найшляхетнішими.

Знайомство з художницею-етнографом висвітлює в іншому ракурсі талант всебічно обдарованого митця, дає змогу торкнутися витоків творчості однієї з представниць творчої інтелігенції Буковини. Августа Кохановська своїми творами стверджувала унікальність культури українського народу і водночас визначала його єдність з культурами інших слов'янських народів.

Олена ГУЖВА

- ¹ Кобилянська Ольга. Твори в 5 томах. — К., 1963. — Т. 5. — С. 232.
- ² Kochanowska Auguste. Румунські селянські будинки на Буковині // Zeitshrift für österreichische Volks-Kunde. — Річник IV. — Wien. — 1902.
- ³ Kochanowska Auguste. Der Schafhirt der Bukowiner Karpaten // Zeitshrift... — VIII Jahrgang. — Wien. — 1902; Kochanowska Auguste. Bukowinaer Jahrmarkte // Zeitshrift... — XIV Jahrgang. — Wien. — 1908.
- ⁴ Так само. — С. 108.
- ⁵ Kochanowska A. Aus dem Leben der Schafhirten in der Bukowina // Zeitshrift... — XX Jahrgang. — Wien. — 1914.
- ⁶ Так само. — С. 110.
- ⁷ Так само. — С. 112.
- ⁸ Так само. — С. 158.
- ⁹ Kochanowska A. Osterreiter in der Bukowina und Cializien // Zeitschrift... — V Jahrgang. — Wien. — 1899.
- ¹⁰ Так само. — С. 160; Історія українського мистецтва. — Т. 4. — Кн. 2. — К.: УРЕ, 1970. — С. 5—10; Пам'ят Е. Особиста та творча дружба двох митців пера і пензля — О. Кобилянської і А. Кохановської // Архів літературно-меморіального музею О. Кобилянської. — Чернівці, 1969.



ХРОНІКА

ІНСТИТУТ МФЕ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ В 1996 році

Зважаючи на вимоги часу, протягом 1996 року в ІМФЕ з метою власконалення методів та форм роботи в нових умовах фінансово-господарського забезпечення була проведена структурна реорганізація. Вона, втім, не вплинула на обсяги та вагомість проведених досліджень. На трудах в Інституті, окрім господарсько-лопоміжних підрозділів, наукового архіву та наукової бібліотеки, продовжували працювати 10 відділів, наукова рада з проблеми "Художня та традиційно- побутова культура", на базі Інституту діяла Українська асоціація етнологів, видавався часопис "Народна творчість та етнографія" і народознавча газета "Жива вода".

Вчені Інституту зберігають якнайширший діапазон досліджень у галузях історії та теорії традиційно- побутової культури і мистецтва українців в Україні та за її межами, інших народів Європи, представників національних меншин нашої держави. Важливими етапами на цьому шляху стали міжнародні конференції "Українсько- австрійські культурні взаємини кінця XIX – початку ХХ ст.", III Міжнародний конгрес україністів. Міжнародна наукова конференція "Полісся: мова, культура, історія", круглий стіл на тему "Українська етнологія на зламі століть", науково-практична конференція "Актуальні проблеми українського етнографічного музеїнізму", співорганізація і проведення III-х Гончарівських читань. Вони засвічуєть якісно новий етап українознавчих студій на порозі ХХІ ст.

У 1996 році організовано на умовах само- фінансування Хмельницьке відділення Інституту, що в перспективі дасть змогу поглибити наукове дослідження одного із найбільших і найдавніших регіонів України – Поділля.

У минулому році в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України завершено роботу над плановими темами:

1. Українська національна сценічна культура ХХ ст. (керівник Станішевський Ю. О.), у рамках якої підготовлено монографію з одноіменною назвою та опубліковано 58 статей і тез доповідей в українських та зарубіжних виданнях і періодичніс

2. Соціально-культурні аспекти національних процесів в Україні (керівник Орлов А. В.). У рамках цієї теми завершено роботу над колективною монографією "Соціально-культурні проблеми національного відродження в Україні: 80–90-і роки", а також здійснено 68 наукових публікацій. Підготовлено 29 довідкових та інформаційно-аналітичних матеріалів для міністерств і відомств, Президії та Комісії Верховної Ради України.

Відповідно до планів завершено також усі визначені етапи та види робіт з тем, які тривали у 1996 році і закінчуються в наступних. Деякі роботи, здійснені у їх рамках, стали помітним явищем наукового та мистецького життя України і – ширше – Європи.

Так, у рамках теми "Історична типологія української культури" вийшли друком грунтовна монографія С. Й. Грици "Народна музика Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського" і навчальний посібник "Українська художня культура". Опубліковано 14 статей та ряд тез доповідей.

Побачили світ монографічні дослідження "Історія українського костюма" Т. О. Ніколаєвої й "Етнічність та етнічна історія України" А. П. Пономарьова та 14 наукових статей і матеріалів, що виконані у

рамках теми "Національне відродження і етнографічна спадщина".

З теми "Національна програма дослідження, збереження і відродження традиційної народної культури українців" тривала робота над монографіями "Історія української етнографії 20—90-х років ХХ ст.", "Українська родина", "Українська національна ментальність", здійснено експедиційні виїзди на Слобожанщину, Полтавщину, видано дві збірки наукових матеріалів, опубліковано 22 статті й організовано дві міжнародні наукові конференції та два круглих столи.

По темі "Українське кіномистецтво в контексті світової культури" велася робота над складанням "Українського енциклопедичного кінословника", опубліковано 3 монографії та ряд статей.

Із теми "Регіональний тип етнокультури Півдня України" продовжувалося збирання матеріалів для аудіо-, відео- та фonoархіву, збірки пам'яток матеріальної культури (вишивки). Вслося поповнення збірок фольклорних матеріалів для роботи над вивченням культури французів, греків, євреїв, шведів та татар Півдня України.

Тривала робота над черговими томами серії "Українська народна творчість" ("Пісні про кохання", "Замовляння" та "Балади"), видати які: через відсутність жодного фінансування Інститут уже який рік не має змоги. Також велася робота над дослідженням "Українська фольклористика першої половини ХІХ ст." й каталогом "Українська пісенна лірика та епіка". Підготовлено проспект посібника "Українська народна творчість". Тривало впорядкування і опрацювання авторських фондів, матеріалів та колекцій у секторі рукописних фондів. Також — реставрування та перезапис матеріалів фонотеки (усе в рамках теми "З історії та теорії фольклору").

З теми "Джерелознавча база українського музикознавства" велася робота над підготовкою "Української музичної енциклопедії". Сформовано масив статей (1200 статей загальним обсягом понад 50 а. а) I тому видання, розпочато його макетування. Ведеться збирання та опрацювання матеріалів до II та III томів.

По темі "Сучасні проблеми теорії мистецтва" розпочато роботу над підготовкою учебового посібника "Художнє бачення світу. Напрями і стилі в мистецтві".

Підірно працювали співробітники Інституту над підготовкою ряду томів "Зводу пам'яток історії та культури України", а також монографій, присвячених українському та слов'янському вжитковому мистецтву і проблемам розвитку українського мистецтва ХХ ст.

Вийшли у світ монографії "Літургійне шитьо України XVII–XVIII ст." та "Українська народна вишивка" Г. В. Каравасильєвої й навчальний посібник для вузів "Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки" Т. А. Романець. У рамках цієї ж теми — "Актуальні проблеми історії українського мистецтва" — здійснено 58 наукових публікацій, та виголошено ряд доповідей на конгресах і конференціях.

З теми "Художня культура зарубіжних країн кінця ХХ століття" розпочато роботу над монографіями "Мала енциклопедія художньої культури слов'ян" (в координації з Інститутом української літератури ім. Т. Шевченка НАН України та Інститутом мовознавства ім. О. Потебні НАН України), "Нариси з історії української культури" (в координації з Інститутом філософії НАН України), "Фольклористична та етнографічна спадщина Тадея Рильського" деякими іншими та шкілом статей, що присвячені художній творчості та фольклорові слов'янських країн. Опубліковано монографії "Василь Хмелюк" О. К. Федорука, "Історія української ікони" та "Церква в кайданах" Д. В. Степовика, а також три збірки статей.

Тривала також робота над монографічними дослідженнями "Жінка — місце та роль в традиційному українському суспільстві" та "Народні традиції життєвого циклу".

Інститут здійснював координацію науково-дослідної роботи 22 вузів та 6 науково-дослідних закладів республіки з усіх напрямків мистецтвознавства, а також народознавства, краєзнавства, культурології, етносоціології.

За участь Вченої ради Інституту або його співробітників у 1996 році було проведено 97 науково-теоретичних і науково-практичних конференцій, симпозіумів, нарад, круглих столів, 6 фестивалів, організовано 21 художню виставку.

Співробітники Інституту постійно виконують рецензування робіт для видання, рецензування і експертне оцінювання проектів і програм, навчальних посібників, опонують на захистах кандидатських і докторських дисертацій, рецензують театральні вистави та фільми, фестивалі, є членами журі численних конкурсів, фестивалів, премій. Цілий ряд фундаментальних робіт ведеться в координації з провідними вузами та науково-дослідними закладами України та близького й далекого зарубіжжя. Це дозволяє повною мірою виявити науковий потенціал як ІМФЕ, так і організацій-партнерів, спрямувати його на виконання на-

йважливіших та найактуальніших завдань українського народознавства та мистецтвознавства.

Співробітники Інституту були членами ряду спеціалізованих вчених рад для захисту дисертацій, брали участь у роботі ВАК України, творчих спілок, Малої академії наук та Дитячої академії мистецтв України.

Науковці ІМФЕ прочитали також ряд лекцій та лекційних курсів у Штутгартській академії балету ім. Дж. Кранко, Мюнхенській академії танцю (ФРН), Скандинавській академії мистецтв (Норвегія), Монреальському, Квебельському, Шербруцькому, Альбертському, МакГіл — університетах (Канада), Українському вільному університеті (ФРН), Вірджинському університеті (США), Московському хореографічному інституті (Росія).

У рамках виконання угоди про співпрацю з Міжнародною славістичною комісією в Інституті МФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України перебував доктор етнології Моймір Бенюка із НАН Словаччини.

Науковці Інституту взяли також участь в організації та проведенні таких престижних наукових форумів як III Міжнародний конгрес україністів (Харків), Урочиста академія з нагоди 400-річчя Берестейської уні (Рим) та ін.

Протягом 1996 року, незважаючи на фінансові труднощі, вдалося здійснити 4 наукові експедиції із теми "Національна програма дослідження, збереження і відродження традиційно- побутової культури українців" (до Сумської та Полтавської областей) та "Регіональний тип етнокультури Півдня України" (до Херсонської та Одеської областей).

Наукова бібліотека Інституту протягом 1996 року здійснювала науково-інформаційну роботу у формі книжкових виставок, днів знайомства з новими надходженнями, спеціальних бібліографічних картотек, усних інформацій та консультацій. Бібліотечні фонди поповнилися 989 друк. од., передплачувалося 15 назив газет та 34 назив періодичних видань.

Протягом року відбулося 14 засідань Вченої ради Інституту, на яких розглядалися та вирішувались найважливіші питання науково-організаційної діяльності закладу, затверджувались теми дисертаційних досліджень. На засіданнях Вченої ради було виголошено дві наукові доповіді: "Видатний український фольклорист О. Дей" (д. ф. н. Пазяк М. М.) та "Визначний фольклорист, етномузиколог і композитор Філарет Колесса. До 125-річчя від дня народження" (д. ф. н. Грица С. Й.).

Крім того, протягом року співробітники Інституту постійно проводили консульту-

вання молодих науковців та відвідувачів закладу, взяли участь у понад 40 радіо- та телепередачах, опублікували 333 статті та тези доповідей загальним обсягом 159,5 а.а.

Важливу роль в організації та пропаганді народознавчих досліджень в Україні, інформуванні про найважливіші події наукового життя відіграв журнал "Народна творчість та етнографія" (головний редактор — Костюк О. Г.). Гут постійно друкуються матеріали з актуальних питань мистецтвознавства та етнології. Він інформує читачів про науково-організаційні заходи, що відбуваються в Україні (і, зокрема, в ІМФЕ та Українській асоціації етнологів) та за її межами.

Український фольклорно-етнографічний центр, що діє при Інституті, 1996 року продовжив видання газети для шкільництва "Жива вода" (редактор — Чередниченко Д. С.). Видано 12 чисел газети, яка інформує читачів про новини й досягнення в галузях фольклористично-етнографічних досліджень. Співробітник Інституту Дмитренко М. К. у 1996 році продовжив видавать газету "Народознавство".

У 1996 році в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України працювало 185 осіб, із них 97 наукових співробітників, 24 доктори наук, 68 — кандидати наук. Постійно тривав також процес підготовки наукових кадрів. Так, дисертації у 1996 році захистили 12 співробітників, із них — 4 докторські.

За 1996 рік Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, незважаючи на значні фінансові труднощі, зумів прогести структурну реорганізацію, зберегти основний науковий потенціал і навіть розширити обсяги досліджень. На жаль, економічні труднощі, спричинені невиплатами зарплат та відсутністю навіть запланованих мінімальних обсягів фінансування спричинилися до ряду негативних явищ як от чисто символічне поповнення фондів наукової бібліотеки (без якої неможливо проводити жодних наукових досліджень), згортання до мінімуму експедиційних робіт, а також майже цілковитого призупинення видавничої діяльності Інституту. Виправити це становище можуть лише відповідні заходи, прийняті на рівні Уряду України, які б забезпечили хоча б мінімально необхідне регулярне фінансування інститутів Відділення ЛММ НАН України та, зокрема, ІМФЕ.

Богдан СЮТА
Київ

IN THIS ISSUE

THE 150TH ANNIVERSARY OF FEDOR VOVK'S BIRTH. *Grushevsky Mykhailo*. Fedir Vovk (1847—1918) FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERY-DAY LIFE *Okhrimenko Pavlo*. Oral Poetry about Stepan Nalyvaiko. *Baraban Leonid*. Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska and Ukrainian Folklore SCIENCE AND PRESENCE *Gushko Mykhailo*. Following the Chomobiy Tragedy: Expeditional Examination of Ukrainian Polissya. ETHNOGRAPHIC WORKS BY SCIENTISTS FROM UKRAINIAN DIASPORA *Yakovliv Andriy* Thousand-Year Ethnical-Historical Traditions of Ukrainian State System. *Teren-Yuskiv Teodor*. National-State Motivation of Creative Work of S. Lyudkevych. FOREIGN FOLK-LORISTICS *Britsmya Olesya*, *Golovakha Inna*. Oral-Formula Theory and Study of Ukrainian Dumas. *Lord Albert*. Introductory Episodes of Dumas about Golota and Andyber: Study of Technique of Oral Traditional Tule. PUBLICATIONS *Myschuk Yuriy*. The Song That Has Saved Life (From the History of the Rytsky's Family) IN MEMORY OF THE GREAT KOBZAR. *Grinchenko Borys*. A Prophet of National Renaissance of Ukraine. *Vlasovsky Ivan*. Taras Shevchenko and Traditional Christian Beliefs of Ukrainian People. FROM RARE PUBLICATIONS, FUNDS, COLLECTIONS *Malanyuk Yevgen*. A Remark (Apropos of M. Khvylyovy's Opinion on Shevchenko's Influence on Formation of Ethnopsychology of Ukrainian People. *Derzhavin Volodymyr* T. G. Shevchenko and Development of Ukrainian Intellectual Culture in the 20th century. *Shmushkevich Mykhailo*. Great Ukrainian Mystery (Near the Sacred Place of Synod Ukraine in the Vicinity of Kanev) ARTIST AND POLK-LORE. *Pogrebennyk Fedir*. A Coryphaeus of Ukrainian Dance. NOTES AND MATERIALS *Lavrenko Venedict*. Ethnological School of Pavlo Zholtovsky. SERDYUKOVA OLENA. Ukrainian Art Glass of the 18th Century. *Marchenko Tetiana*. An Artist from the Village of Zolotoshky. *Chumachenko Galyna*. Sweden Settlements in the South of Ukraine. ESSAYS, SKETCHES *Kosmyna Tamara*, *Kryvolapov Mykhailo*, *Selivachov Mykhailo*, *Yur Maryna*. Outstanding Researcher of Ukrainian Folk Architecture. *Rutkovska Olga*, *Valkova Viktoriia*. Folk-loristic Parties on the Kyiv Scene. *Studenets Natalya*. Folk Painting in Editions of Kamyanets-Podilsky Art-Industrial School. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS *Tanana Raisa*. Seventy Volumes of Annals of Tarasova Gora. *Lysyuk Natalya*. Ethnolinguistic Dictionary of Slav Antiquities. FROM OUR MAIL *Suprun Nadia*. European Session of Ethnomusicologists. *Guzhva Olena*. Ethnographic Researches of Augusta Kozhanovska. NEWS ITEMS *Syuta Bogdan*. M. T. Rytsky Institute in 1996.

У РУБРИКАХ використані писанки з Буковини і Галичини (з ілюстрацій до статті В.Гужви про А.Кохановську в цьому номері журналу).

* * *

*До 80-річчя Центральної Ради
та її державотворчих універсалів, урочисто проголошених
на народних зборах у Києві на Майдані Софії*

МАЙДАН СОФІЇ

Як він пресвітло височіє
І рветься рвійно у блакть,
І променіє, і горить,
Той день, той день, свята Софіє!

Тоді неначе із руйни
Підівся Київ — грізний вал —
І затримів Універсал
Про волю й доло України.

Немов би засіяло небо
І Володимирська Гора,
Коли від Збруча і Дніпра
Зійшлися брати й сини до Тебе...

Нехай же світиться, Майдане,
Наїмення світлее Твоє!..
Як сонце сходить і встає,
Ми вірим: Україна встане!

Микола Шербак

Із "АНТИСТРОФ"

Анні Ахматовій — Ганні Горенко

И тяжелый колокол Мазепы
Над Софийской площадью гудит.

1921

Якби ж тоді білі крила,
То була б перелетіла
Там, де дзвін годину б'є.

Де Мазепа
Понад степом...
...Горенько мое!

Євген Маланюк

