

**Національна академія наук України**

**Міжнародна асоціація українців**

**Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського**

**VIII МІЖНАРОДНИЙ КОНГРЕС УКРАЇНІСТІВ**

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО  
КУЛЬТУРОЛОГІЯ**

*ЗБІРНИК НАУКОВИХ СТАТЕЙ*

ЧАСТИНА ДРУГА

**КИЇВ  
Видавництво ІМФЕ  
2017**

УДК 37:061.3](100=811.161.2)+[7.03+008]  
М-58

Друкується за рішенням вченої ради Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Головний редактор: *Г. Скрипник*

Редакційна колегія: *Н. Владімірова, С. Грица,  
А. Іваницький, А. Калениченко, Т. Кара-Васильєва,  
Н. Корнієнко, Л. Корній, О. Найдєн, О. Немкович,  
Г. Стельмащук, Д. Степовик, М. Хай, І. Юдкін*

**VIII Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство.**  
М-58 **Культурологія.** Частина друга. Збірник наукових статей / голов.  
ред. Г. Скрипник ; НАН України ; МАУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. –  
Київ, 2017. – 270 с.  
**ISBN 978-966-02-7594-2 (загальний)**  
**ISBN 978-966-02-7588-1**

Збірник містить мистецтвознавчі та культурологічні доповіді учасників VIII Міжнародного конгресу українців.

Видання розраховане на науковців, викладачів та студентів вищих і середніх спеціальних навчальних закладів, широкого кола шанувальників українського мистецтва.

**ISBN 978-966-02-7594-2 (загальний)**  
**ISBN 978-966-02-7588-1**

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського  
НАН України, 2017  
© Міжнародна асоціація  
українців, 2017

*Яна Партола  
(Харків)*

**ТРИ РЕЖИСЕРСЬКІ ВЕРСІЇ «НАЗАРА СТОДОЛІ»  
НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО  
АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ  
ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА**

1939 рік проходив в Україні як рік 125-річчя Тараса Шевченка. Чи не вперше святкування ювілею поета набуло такого вседержавного розмаху. Долучаючись до святкувань, театральні колективи країни втілювали твори поета, намагалися інсценізувати його біографію. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка – колектив, у генезі якого звернення до поезії Кобзаря було визначальним у формуванні творчого методу та мистецького кредо, – не міг залишитися осторонь ювілею.

Для театру це була ще й п'ята річниця присвоєння імені Кобзаря замість історичної назви «Березіль». Готуючись до ювілею поета, чиє ім'я він носив, театр постав перед вибором сценічного матеріалу для святкової вистави. Про відновлення на кону шевченківських «Гайдамаків» у постановці Курбаса, як писав у спогадах Роман Черкашин, «не могло бути і мови». «Не затрималась на афіші схематична композиція “Сон”, створена і поставлена Л. Дубовиком 1935 р. Отже вибір зупинили на “Назарі Стодолі» [14, с. 156–157].

Виставу готували лише до ювілею, без сподівань на подальше включення її до постійного репертуару. Програмним спектаклем сезону мав стати «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, над яким працював очільник театру М. Крушельницький, і саме на нього були спрямовані всі творчі й технічні резерви театру. Утілення «Назара Стодолі» доручили молодому «енергійному» (за характеристикою Р. Черкашина) режисеру В. Воронову, учню четвертого, останнього,

набору режлабу, який на той час мав у своєму активі лише дві самостійні роботи – «Землю» М. Вірти та «Честь» Г. Мдівані. Водночас акторський ансамбль склали найкращі сили театру: Хома Кичатий – І. Мар'яненко, Назар Стодоля – Л. Сердюк, Галя – В. Чистякова, Гнат – Д. Антонович. Художнє оформлення здійснив В. Греченко, музичне – композитор Б. Крижанівський.

У процесі роботи стало зрозуміло, що «вистава виходить аж ніяк не пересічна» [14, с. 157]. Тож керівництво театру вирішило підсилити режисерський актив, і до репетицій долучився Л. Дубовик.

Прем'єра відбулася 6 березня 1939 року. У ювілейні дні на початку вистави перед глядачем виступав з літературною композицією Ростислав Івицький (який у парі з І. Мар'янком також виконував роль Хоми). Під супровід оркестру він читав уривки з творів поета, «Щоденника», листування й автобіографії, а також історичних документів. Вистава вийшла за рамки одноразового ювілейного вечора. Її не тільки було включено до основного репертуару театру, а й вирішено везти на перші відповідальні гастролі до Москви. Саме «Назаром Стодолею» відкрилися московські гастролі харківського театру. Вистави з успіхом проходили в столиці, де про них схвально писала критика.

Змістовну характеристику спектаклю подає у монографії «Харківський театр імені Т. Г. Шевченка» А. Горбенко: «Від мелодрами, від самодостатнього етнографізму до романтичної драми, до вияву трагедійності, властивої п'єсі, – ось той шлях, яким йшла режисура в трактуванні “Назара Стодоли”» [3, с. 113]. Постановники дійсно вирішували виставу як трагедію, завершуючи її сценою вбивства Гнатом Хоми Кичатого. «Совершенно правильно поступил театром, отбросив фальшивый конец. Он очистил этим замечательную драму от чуждого ей мелодраматического финала», – писав після гастролей театру в Москві кореспондент газети «Правда» Д. Заславський [7].

«Такий жорстокий фінал більше відповідав ідеологічним стандартам щодо непримиренності класової боротьби і тогочасному тлумаченню творчості Тараса Шевченка», – так згодом пояснював режисерське вирішення Р. Черкашин [14, с. 157]. Проте зазначимо, що піднесення Шевченкового слова до вер-

шин справжньої трагедії було успадковане акторами також від досвіду роботи з Л. Курбасом над «Гайдамаками».

Трагічного звучання виставі надавав, безумовно, не тільки фінал, але й акторське виконання. Зокрема про Хому Кичатого у виконанні І. Мар'яненка Г. Гельфандбейн писав: «Це кремінна людина, охоплена жадобою влади, прагненням добитися полковницької булави. В кінці спектаклю актор показував не просто невдачу, а розпач Кичатого, тобто знову підніс роль до трагедійного звучання» [2, с. 17–18]. Трагічними фарбами, уже героїчного відтінку, наділяв свого персонажа Гната Д. Антонович. «Великою удачею у виставі був образ Гната, створений Д. Антоновичем. Людина доброї душі, великої фізичної сили, він мав значно більший життєвий досвід, пізнав зраду друзів і жіночу підступність. В образі Гната Антонович відображав волелюбні прагнення народу, боротьбу з утисками та гнобленням» [3, с. 114].

Окрім посилення трагедійності шевченкового твору, іншою особливістю сценічного прочитання поставали його поетичність та ліризм. Носієм цієї прикметної риси вистави перш за все був образ Галі у виконанні В. Чистякової (як загалом лінія кохання Галі й Назара). «Кульмінаційною по своїй поетичності була сцена Назара і Галі у третьому акті. О. Сердюк і В. Чистякова вражали своєю безпосередністю. Вони ніби поспішали висловити одне одному свої почуття. Все це відбувалося на тлі суворої природи, похмурої зруйнованої корчми. Ласка, ніжність і мрія були виявлені актором так щиро, що не виникало ніякої суперечності в образі Назара між чутливістю, мрійністю, героїчністю, непохитністю» [3, с. 114].

Щодо стилістичного вирішення вистава була вельми лаконічною і стриманою, як свідчать відгуки преси та фото, що збереглися в музейних фондах театру. Здається, постановники умисно уникали мальовничості (і в сценографічному вирішенні, і в костюмах) та надмірного музично-етнографічного забарвлення. «Постановка “Назара Стодоли” ясна, проста, строга <...>, – писав В. Заславський. – Строгою художественною мірою выдержали постановщики В. Я. Воронов и Н. Д. Веселов в музыкальном и танцевальном оформлении пьесы. Хороши колядки, сказка кобзаря, шуточный гопак» [7]. Схожу характеристику подає і харківський критик В. Морської: «Танцы и

песни в спектакле глибоко пов'язані з текстом, непосредственно втекають из него» [10]<sup>1</sup>.

Натомість виставі не бракувало видовищності, «яскравих і повних глибокого змісту масових сцен» [3, с. 115], адже в ній був задіяний увесь вільний від «Богдана Хмельницького» акторський склад, переважно молодь.

Незважаючи на успіх, вистава не довго протрималася в діючому репертуарі театру. Щойно відгомоніли ювілейні урочистості, і по завершенню року Шевченка вона зійшла зі сцени. Але раптове відродження сталося 1943 року.

Як відомо, колектив Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка був евакуйований кількома групами в різні місця призначення. І тільки 1942 року з'явилася можливість об'єднатися. Розрізнені частини колективу зустрілися у Воронежі, і театр почав працювати над поновленням репертуару та підготовкою нових вистав, проте наступ німецьких військ знову змусив виїхати спочатку до Свердловська, Нижнього Тагілу, а згодом до Фергани. Разом з театром у місті опинилася і львівська капела «Трембіта», яка долучилася до виступів: хористи брали участь у музичних епізодах вистави «Дай серцю волю, заведе в неволю» та «Богдан Хмельницький». Напевно, саме спільне перебування у Фергані з видатним українським хором і можливість залучення його до музичного супроводу вистав театру підштовхнуло Л. Дубовика до поновлення «Назара Стодолі». Відновлював виставу він, очевидно, уже самотужки (без Воронова і Веселова). Тож надалі у джерелах помилково саме його вважатимуть постановником вистави 1939 року.

Отже, чи можемо ми говорити про існування насправді якщо не двох постав, то хоча б двох редакцій однієї постави? Попри брак інформації певні відмінності версій 1939 та 1943 років можна встановити.

Акторський склад вистави 1943–1944 років практично не змінився, за винятком господині вечорниць (тепер її грала Н. Лихо). Принциповою відмінністю двох редакцій було вирішення музичного оформлення і сцени вечорниць. За спогадами Р. Черкашина, 1939 року, оскільки хористи театру були зайняті в «Богдані Хмельницькому», постановники «пішли за автором і поставили другу дію згідно з його ремарками» [14, с. 157]. Таким чином, відмова від видовищного вокально-хореографічно-

го звучання цієї сцени дозволила виразніше сприймати сюжет. «По-хатньому скромні вечорниці приваблювали камерністю, ліричний “козачок” тут танцювала лише одна пара. Мізансцени нагадували картину І. Рєпіна. Свіжість саме такого інтимно-ліричного вирішення не пройшла повз увагу театральної критики» [14, с. 157]. І дійсно, як значний позитив саме це відзначав харківський критик В. Морської: «Пьеса не разбавлена різними привесками в роде неизменных “Вечорниц” Нищинского, которые на украинской сцене сплошь и рядом вклеивались и вклеиваются в драму Шевченко» [10].

Творча співпраця театру з капелю «Трембіта» спонукала режисера в 1943 році ввести до неї дивертисмент П. Ніщинського. Саме це було суттєвою відмінністю від первинної сценічної версії театру. У програмках 1943–1944 років, на відміну від 1939 року, окрім музичного оформлення Б. Крижанівського вказано: «У другій дії вечорниці – П. Ніщинського». Вочевидь, саме їх виконували артисти капели. Таким чином, вистава 1943 року більше тяжіла до видовищно-концертного варіанту.

Розпочинаючи театральне життя у звільненому Харкові із січня 1944 року, театр включив до свого репертуару і поновленого «Назара Стодолю». Львівська капела також переїхала до Харкова і продовжила здійснювати музичний супровід вистав театру. Повернення колективу до рідного міста та відновлення його діяльності співпало з ювілеєм Кобзаря (130-років від дня народження). Тож «Назар Стодоля» ледь не щодня йшов у січні, лютому та березні 1944 року, а потому, після гастролей театру в Києві, зник з афіш назавжди.

Проте ця вистава, що постала як ювілейний захід, надовго збереглася в пам'яті глядачів і, безумовно, членів колективу. Згадка про неї, про неперевершену майстерність виконавців – Мар'яненка, Сердюка, Чистякову, Антоновича, Криницької – і надихала, і, водночас, тяжіла над наступними трактовками та молодими виконавцями. Із часу прем'єри 1939 року театр ще двічі звертався до славнозвісного твору – 1953 та 1972 року.

У 1953 році сценічне прочитання «Назара Стодолі» здійснив режисер-початківець, учень М. Крушельницького Володимир Крайниченко, художнє оформлення знову випало здійснювати В. Греченко (тож кардинальних змін візуального образу не відбулося), композитором був Л. Ревуцький.

Звернення до драматичного твору Шевченка цього разу обумовлювалося не ювілейними урочистостями, а тяжінням режисера до української класики. У п'єсі В. Крайниченко знайшов і тему, співцем якої був протягом своєї, на жаль, недовгої режисерської творчості, – поетичного кохання, відданості, жіночності, яка в цьому випадку виразно поставала в образі Галі.

Та виставі вельми не пощастило з інформаційним висвітленням у пресі. Її прем'єра збіглася в часі зі смертю «вождя народів» і трауром із цього приводу. Тож всі газети від центральних до місцевих свої шпальти віддавали, зрозуміло, траурним матеріалам. А прем'єра «Назара Стодолі» на сцені Театру залишилася майже не поміченою. Лише в травні в «Соціалістичній Харківщині» з'явилася рецензія на виставу. Проте серед нечисленних матеріалів музейного архіву Театру збереглися протоколи обговорення вистави на засіданнях худради, що дозволяють хоча б частково відтворити історію її створення та особливості режисерського прочитання.

Над виставою В. Крайниченко тяжіла й згадка про попередню – за участю фундаторів театру, які все ще залишалися діючими акторами. Тож претензії до молодого режисера й не менш молодих та малодосвідчених акторів висувалися з огляду на минулий досвід сценічного прочитання драми. Запал молодості часом наштовхувався на нерозуміння досвіду. Романтична піднесеність, спроба висунути на перший план історію кохання йшла всупереч традиції соціального загострення змісту п'єси. Підкреслимо, що саме тема кохання, поетичність і романтика, ліризм, мотиви жертвності закоханих, непростой жіночої долі пронизують творчість В. Крайниченко в його найкращих виставах «Лимерівна», «Повія», «Марина».

У виставі 1953 року В. Крайниченко намагався зробити наголос на романтико-поетичній лінії твору, особистих внутрішніх почуттях головних персонажів, практично зовсім відмовившись від героїчної патетики, розповісти перш за все історію кохання, зробивши ставку на молодих виконавців, їхню щирість і безпосередність. Режисер прагнув підняти своїх героїв над буденністю. Візуальне вирішення вистави було підкреслено парадним (особливо це відчувалося в костюмах, статуарній пластиці та жестах, надміру невиправданій, як здавалося бага-



тьом, театральності). Підкреслено піднесеними, збільшеними подавалися й почуття героїв, що сприймалося негативно і викликало закиди до режисера та акторів стосовно глибини психологічного вирішення характерів.

На захист вистави, режисера та акторів виступив головний режисер Театру Бенедікт Норд. Він відкидав тези деяких членів худради щодо її тяжіння до мелодрами. Стосовно апелювання до попередньої постановки він відзначав, що режисерське вирішення було не краще нинішнього, але в ній грали майстри сцени. «Перед постановкой этого спектакля у нас стоял вопрос, может ли этот спектакль играть молодежь, и мы решили, что может», – промовляв він на засіданні худради [12, с. 3].

Особливої критики зазнало акторське вирішення образу Назара Борисом Ставицьким. Під час обговорення на худраді йому закидали надмірну істеричність та нервовість, скутість, інтелігентність і крихкість. А найголовніше, що в такому поданні Назар не виглядав переконливо як гідний антагоніст Кичатому. Схожі закиди до образу Назара робили й рецензенти: «Йому бракує сили, мужності, впевненості <...> Заважає виконавцеві і зайва нервова напруженість» [13].

Вочевидь, образ Назара був не до кінця вирішений режисером, бо схожі закиди були й на адресу іншого виконавця – Ярослава Геляса. «Його Назар Стодоля (за Т. Г. Шевченком) був надто нервовим і метушливим», – писала автор монографії про актора І. Давидова [4, с. 55].

Зазнало гострої критики й вирішення образу Кичатого у виконанні актора О. Романенка. (Згодом в паралель з ним у цій виставі грав І. Мар'яненко. Так відбувалося підсилення вистави досвідченими майстрами.)

Більш схвально був сприйнятий образ Галі у виконанні молоді Реї Колосової, яка «змогла передати юність, душевну красу», «поетичність» [13] своєї героїні. Безумовною акторською удачею, на переконання багатьох, був образ Стехи, блискуче втілений Юлією Фоміною (у першій виставі театру 1939 р. вона була задіяна в масових сценах).

Музику Л. Ревуцького до вистави було визнано невдалою та ілюстративною, і тут знову не обійшлося без порівняння з попередньою версією. Проте саме музичне оформлення мало вирішальне значення в режисерському задумі.

Музично-пісенний супровід, картини народних звичаїв, обрядів, фольклорний матеріал мав підсилувати загальну поетичну атмосферу й підкреслювати внутрішній стан персонажів. Вистава розпочиналася колядками, що наче лунали здалеку, у сцені Галі й Назара в корчмі знову звучала ледве чутна пісня. Спектакль перетворювався «на народну легенду, кобзареву пісню, сповнену неспішної оповідальності про хлопця Назара і дівчину Галю, які любили один одного, про друга Гната, з яким він ходив воювати <...> така повільність розповіді створювала основний темпоритм вистави, обґрунтовуючи ідейно-тематичну і концептуальну лінію дії і образів, що склалися з любові, природи, пісні» [8, с. 14]. Таке сценічне вирішення не знайшло розуміння як у самому колективі, так і в критиці. «І все ж центральний конфлікт “Назара Стодолі” не реалізований в спектаклі з усією можливою послідовністю. Це стосується перш за все ряду головних образів – Стодолі, Кичатого, Стехи», – констатувала рецензент «Соціалістичної Харківщини» В. Романенко [13].

Поет-романтик у режисурі В. Крайниченко був таким у кращих своїх постановках. Але 1953 року його прагнення були не часі.

Вистава 1972 року, яка мала доволі тернистий шлях до глядача, кілька серйозних переробок і заміну головного виконавця, поверталася до своєрідного зовнішнього аскетизму, властивого прочитанню 1939 року. Але постановники відверто наголошували не на соціальному звучанні, а на любовній лінії твору Шевченка й так само, як Крайниченко, робили виставу молодіжною («возраст же самых старших исполнителей не превышает тридцати лет» [1]).

Театр розпочав роботу над п'єсою Шевченка в ювілейний для колективу 50-й сезон. Звісно, кожна вистава, що була запланована цього сезону, мала засвідчувати його славні традиції, демонструвати майстерність сучасного покоління. Роботу над «Назаром Стодолею» театр проводив (згідно наказу та протоколів худради) у жовтні-листопаді 1971 року. Прем'єру було призначено на грудень. Її втілення доручили запрошеному режисеру В. Божко (у той час головному режисерові Харківського театру опери та балету), художнику Л. Братченко (головний художник того самого театру), роль

головного героя мав виконати актор-дебютант. Проте робота не вдавалася...

У процесі репетицій стало зрозуміло, що ані режисерська інтерпретація (чимало сцен, тексту було скорочено постановником, таким чином було втрачено суттєві характеристики персонажів та загальний зміст), ані виконання головних ролей, особливо Назара, не відповідають поставленим завданням. Керівництво театру кілька разів влаштувало перегляд вистави, подовжувало терміни роботи та згодом дійшло висновку, що «вистава вимагає кардинальних переробок» [11, с. 1].

Нищівну критику постановчої групи членами худради пом'якшив головний режисер Б. Мешкіс. Констатуючи суттєві недоліки та недопрацювання, він був переконаний, що вистава народжується. «Не все тут погано – оформлення відповідає Шевченку, музика написана добре, в настрої. <...> Переробляти зараз кардинально – це давати зараз нову постановочну групу <...> А у нас є певні плани <...> цю виставу, яку ми переглянули, ми її глядачу не покажемо, бо треба: по-перше, допрацювати з тою ж постановочною групою, або, по-друге, припинити роботу і зробити нову обсаду і постановочну групу» [11, с. 3].

Зрештою Броніслав Мешкіс як головний режисер сам активно втрутився в постановочний процес. На роль Назара призначили Валерія Івченка (амплуа якого, на перший погляд, не відповідало цій ролі). Проте відповідало баченню Мешкіса. Ще під час обговорення на худраді він заявляв: «Назар хорунжий мені не потрібен, а Назар світлий, чистий, який любить Галю, його закоханість, ось що треба» [11, с. 4]. Доопрацювання затягнулося на цілих три місяці (частково це можна пояснити тим, що театр готував прем'єру «Патетичної сонати» з В. Івченком у головній ролі, режисер Б. Мешкіс). І глядачам вистава була показана лише наприкінці березня (22.03.1972 р.). Власне, це була нова сценічна редакція, у попередньо заявлених декораціях та акторському складі, за винятком головного персонажу. І вистава зажила. Б. Мешкіс побажав залишитися в тині – на афішах і в програмках фігурувало ім'я В. Божка. Однак і А. Горбенко (який вказує в монографії як режисера саме Б. Мешкіса), і учасники цієї вистави наголошують, що по праву режисером вважається саме він. Навіть протокол худради від березня 1972 року вказує також його ім'я як постановника.

Отже, ще на грудневій худраді режисер наголошував, що для нього головною у виставі є кохання Назара й Галі. Він ще раз висловив цю тезу в статті «Турботи про майбутнє», розміщеній у журналі «Український театр» за 1972 рік: «Це поема про любов Назара і Галі, українських Ромео і Джульєтти. Хочеться показати їхню боротьбу за справжнє почуття в конкретному соціальному середовищі, в конкретний жорстокий час, не розцвічуючи їх кохання хай і барвистою етнографією» [9, с. 16].

Цього разу претензій до головних виконавців не було. Переконливими стали не тільки головні герої, а в цілому весь акторський ансамбль. Мешкіс вичистив зайву оперність. Вистава вийшла чистою і світлою, простою і душевною. ««Назар Стодоля» у постановці шевченківців – це спектакль про велику силу чистого кохання, про непереможність його, про необхідність боротися за свої переконання проти представників світу мізерного», – констатувала критика [5]. «Со сцены звучит чистая, овеянная романтикой, свежим дыханием молодости симфония любви, дружбы, симфония радости борьбы за торжество высоких чувств» [1]. Своєрідного звучання набув фінал вистави. Він не суперечив друкованій версії Шевченкового тексту, проте Хома (у виконанні В. Шестопалова) «відчував свою розчарованість, але залишався ворогом, з тих, хто бореться за “своє” до кінця» [5]. Про невечірність конфлікту й неоднозначність фіналу свідчила й німа сцена, якою завершувалася вистава.

Тож у сценічних версіях Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, що виникали за неоднакових історичних умов та на різному культурно-мистецькому тлі, «Назар Стодоля» подолав шлях від соціально-історичної драми (із загостреним трагедійним звучанням) до народнопоетичної легенди про любов і, зрештою, до історії кохання українських Ромео і Джульєтти.

---

<sup>1</sup> Тезу В. Морського щодо особливості музично-танцювального вирішення вистави підтвердила й актриса театру Римма Кіріна (у розмові з авторкою пропонованої статті 16.10.2013 р.). Вона зазначила, що танці та пісні не були вставними концертними номерами, а безпосередньо витікали з драматичної дії, були вплетені в тканину вистави як її невід’ємна частина.

1. *Вербицкая Е.* «Назар Стодоля» в театре имени Т. Г. Шевченко / Е. Вербицкая // Красное знамя. – 1972. – 23 марта.
2. *Гельфандбейн Г. И. О.* Мар'яненко. Народный артист УРСР / Г. Гельфандбейн. – Харків, 1947. – 24 с.
3. *Горбенко А. Г.* Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. – Київ : Мистецтво, 1979. – 200 с.
4. *Давидова І.* Ярослав Геляс / І. Давидова. – Київ : Мистецтво, 1986. – 157 с.
5. *Жовтяк В.* Прем'єри сезону. «Назар Стодоля» / В. Жовтяк // Вечірній Харків. – 1972. – 28 берез.
6. *Залесский В.* На спектаклях театра им. Т. Г. Шевченко / В. Залесский // Известия. – 1939. – 12 июня.
7. *Заславский Д.* Драма и мелодрама (Гастроли Харьковского государственного драматического театра им. Т. Г. Шевченко) / Д. Заславский // Правда. – 1939. – 12 июня.
8. *Мацкеева Т.* Режисерська творчість В. Крайниченка : дипломна робота студентки 5 курсу спеціальності «театрознавство» ХДІМ ім. І. П. Котляревського [Рукопис] / Т. Мацкеева. – 54 с.
9. *Мешкіс Б.* Турботи про майбутнє / Б. Мешкіс // Український театр. – 1972. – № 5. – С. 15–16.
10. *Морской В.* Харьковский театр имени Шевченко в Москве / В. Морской // Известия. – 1939. – 20 мая.
11. Протокол засідання худради Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка від 29.11.1971 р. [Неописаний документ] // Музей Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. – 4 с.
12. Протокол обговорення генеральної репетиції постанови «Назар Стодоля» Т. Г. Шевченка Художньою радою театру ім. Т. Г. Шевченка [...] від 13.03.1953 р. [Неописаний документ] // Музей Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. – 5 с.
13. *Романенко В.* «Назар Стодоля» // Соціалістична Харківщина. – 1953. – 5 трав.
14. *Черкашин Р.* Ми – березільці. Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. – Харків : Акта. – 2008. – 335 с.

*Лю Пархоменко  
(Київ)*

## ТАЇНА КОШИЦЕВИХ «ЩОДЕННИКІВ»

З літературної спадщини О. Кошиця по смерті автора після прецікавих його «Спогадів» були опубліковані Щоденники. У цій розвідці мова йтиме про оригінал книжки О. Кошиця, яку редактори назвали «З піснею через світ», далі скорочено іменовану словом Щоденник. Видрукувана вона була у Вінніпезі: перші два томи за редакцією Павла Маценка (1952, 1970), третій – Володимира Климківа (1974). Перевидання всіх трьох томів у київському одностомнику здійснив Михайло Головащенко (1998).

Тепер належить сказати, що авторська назва оригіналу Щоденника інакша: «Українська Республіканська капела. Книга жовчі і оцту» (Рочестер, 1923–1924 рр.). Зауважимо також, що О. Кошиць написав її не в трьох, а в чотирьох частинах, і ця остання, четверта, не надрукована. Музикологам відомо, що в перших томах Щоденника – оповідь про концертування Капели в країнах Європи й Америки 1919–1924 років. У четвертій – продовження: хорові тури Америкою, спроба повернення в Україну, перебування в Італії, Франції, друга еміграція до США, окремо – концертний тур з балетом Василя Авраменка (1925–1932). Четверта частина найбільша за обсягом, порівняно з попередніми.

В основі всіх чотирьох частин Щоденника лежить рукописне джерело – Записник Олександра Кошиця: лаконічні нотатки про події концертної епопеї 1919–1927 років. Це 64 сторінки записів у хронологічній послідовності. Виклад конспективний, але основні штрихи перенесені автором в Щоденник і розвинені.

Тепер про обставини знахідки. Мушу визнати: про існування недрукованої четвертої частини Щоденника та Записника жодної інформації не мала. Про це, очевидно, не знав і Михайло Головащенко, який 1998 року літературно відредагував друковане Вінніпезьке трикнижжя. Надісланий в останні роки В. Климківим пакунок (серед безлічі інших) з авторизованим машинописом Щоденника Михайло Іванович, схоже, не розпа-

ковував, лише надписав на картоні: «З піснею через світ». Оригінал давно виданої книжки був не на часі – він саме працював над «Феноменом О. Кошиця». Якби це було інакше, він конче увів таку інформацію хоча б у вступну статтю, або підготував фрагмент з неї до цього хрестоматійного видання.

У грудні 2007 року, коли інтенсивно готувалося перевидання моєї книжки про К. Стеценка, а згодом монографія про Кошиця [2], Михайло Іванович передав мені багато ксерокопій документів з Вінніпезького архіву. Серед матеріалів, які треба було терміново розсортувати, упорядкувати, дослідити, пакунок «З піснею через світ» знов-таки не потрапив до першочергових. Лише восени 2012 року, по другій верстці монографії, дійшли руки до цього пакунка. Коли ж на дні його виявилася недрукована частина Щоденника і Записник, ми, авторки, мали справжній шок. На жаль, це була запізнена знахідка. Її матеріали надзвичайно полегшили б складання Хронографа, спростили б загадки самого глухого періоду з життя Кошиця в Америці 1925–1934 років. У готовій верстці змогли виправили лише дотичну інформацію [2, с. 231, 253, 281].

Тож прочитання машинопису і розшифровка автографа, перегляд Записника поставили одразу низку питань. Чому не опублікована четверта частина? Чому в попередні друковані матеріали внесено так багато правок? Чому Тетяна Кошиць дала згоду на зміну концепції Щоденника?

Не скажу, що маю відповіді на всі питання, але спробую пояснити спосіб їхнього розгадування. Спочатку варто пригадати, як сформувався артистичний імідж Кошиця. Дуже коротко. Кошиць виховався в культурі давньої акапельної традиції київської школи, що славилася особливою красою звуку (уособлював її Яків Калішевський). Кошиць мав належний вишкіл і багатющу регентську практику. Трирічне його керування академічним хором Київської духовної академії по суті повернуло творчість Артема Веделя в історичний процес і в живу практику. У концертному виконавстві його діяльність змінила ставлення громадськості до української музики, стимулювала творчість молоді генерації композиторів, піднесла фахове захоплення фольклоризмом. Художні відкриття його Стильових концертів (колядок і щедрівок, кантів і псалм, веснянок), креативні побудови концертних програм були новаціями світового

рівня. Його реноме було захмарним. Тому, власне, Симон Петлюра довірив Українській республіканській капелі благовісну місію посланців до народів Європи.

Перша частина Щоденника починається детальною оповіддю про становлення Української республіканської капели. Конкурс співаків, добір із 700 претендентів 100 найкращих голосів. Та карколомна зміна історичних обставин – прорив Червоної армії під Київ – зім'яла всі плани, спричинила виїзд Кошиця, який втратив надію на Капелу. Та напрочуд Київ тримався ще 10 днів. У цей час П. Щуровська і К. Стеценко провадили репетиції. Напередодні евакуації Приходько роздобув лише третину коштів. Кращі конкурсанти, не отримавши гарантованих грошей, відмовилися їхати. Їхні місця заступили резервісти.

Коли через два тижні Кошиць дістався Кам'янця і побачив майже половину співаків з резерву, він не крив обурення: «Такого хорového дрантя я на своєму віку не бачив <...> співати не вміють, виють як вовки, маса безголосих. <...> Та треба братись і за цей хлам» [5, с. 25]. Неприхована зневага до співаків, які його розчарували, вразили гідність хористів і заклали основу особистого упередження до Кошиця. А він перейнявся власною версією, що Стеценко навмисне взяв своїх співаків з Першого національного хору. Йому ввижалася конкуренція. Відсторонення Стеценка від «штурмового» навчання Капели змусило композитора повернутися в Київ, але лишило й Кошиця наодинці з бунтівливим хором.

Природно, перед Кошицем постали неймовірно складні завдання: у цейтноті зробити Хор з «орди» – кооптувати нових співаків, поставити голоси нетямущим і «безголосим», збалансувати партії, вишколити техніку, видобути потрібну звукову палітру. Треба віддати належне його таланту і вмінню. Згадаймо хоча б ентузіазм чеських критиків (а згодом й інших), які писали про недосяжну досконалість звучання і техніки Капели, багаті голоси й дивовижні тембральні градації. Отже, з так званого «хламу» Маестро таки створив унікальний артистичний колектив, виплекав блискучих інтерпретаторів національної музики, виразників нових мистецьких ідей. Але за умов «штурмового» навчання та незглибимої прірви між артистичними тріумфами й жорстокими умовами праці та виживання на чужині Маестро не став для Капели любленим Учи-



телем, Батьком, Заступником, Найбільшим авторитетом, і певні пояснення до цієї нерозгаданої трагедії Великого Майстра дають сторінки його Щоденника.

Чому багатий досвід товарисько-диригентських контактів Маестро не спрацював у взаєминах зі співаками цієї Капели? Досі Кошиць мав справу з хорами однорідними й молодими: семінаристи, академіки, студенти Університету, єпархіалки, курсистки. Скрізь (крім театральних і оперного) був контингент інтелігентний і більш-менш музично підготований. Кошиць із першої репетиції ставав кумиром, любленим «своїм». З досвіду десятилітньої праці зі Студентським хором Університету варто зауважити істотну деталь: Кошиць мав лише диригентське амплу. Решту – фінансові, організаційні, рекламні справи – брали на себе студенти-ентузіасты: ініціативні й чесні. Проте це були стаціонарні умови дореволюційного життя.

Привезена «орда» була вкрай строкатою: різні за віком, освітою, інтересами, культурним рівнем, громадськими симпатіями, а в політичних питаннях узагалі – антагоністи. У спільному побуті – здебільшого неупорядковано-сутужному – вони не змогли знайти спільної мови, компромісів для елементарного співіснування. Безперервні конфлікти з істериками, злозязкістю, епатажем, демагогією і т. д., які згодом роз'яструвалися нестабільним заробітком, тривогою про залишені родини, невпевненістю в будучині... Кошиць мав відразу до побутової драговини й громадської анархії. І в період кам'янець-подільської «дресури», і згодом він тримався відстороненої позиції від «спіненого» буття хористів. Після декількох нерезультативних спроб навести лад він усунувся від внутрішнього життя Капели.

Водночас, зважаючи на свій досвід і формальний (київський) розподіл функцій, Маестро віддав адміністративно-фінансові справи спочатку О. Приходьку, згодом – іншим вибраним членам Хору, утративши дійові важелі впливу на ситуацію. Це дало змогу декому з обраних зіграти власну гру не на користь Капелі й проти Маестро. І хоча в критичні моменти фінансових пожеж саме Кошиць рятував Капелу (завдяки дипломатично-урядовим зв'язкам), хористи сподівалися на ласку «діяльних касирів». А тим часом у закулісних інтригах 1920 року були втрачені рятівні візи до Італії, Югославії, Румунії, які фактично зірвали європейські перспективи турне

Капели. Тож на момент остаточного припинення державного фінансування (травень 1920 р.) Капела не змогла перейти на власне кермування. Приходько з 18-ма своїми прихильниками подалися до Ужгороду. Капела мусила піти на умови грабіжницького менеджменту. Вони були тяжкі й нещадні для хористів і диригента, завершувалися конфліктами та розривом. Так було 1922 року в Європі, так було й згодом в Америці.

До незбагнених загадок на тлі певного відчуження Маестро від капелян належить їхнє спонтанне взаєморозуміння у творчому процесі: на репетиціях і концертах. З виразу обличчя, очей, поруху пальця вони зчитували найтонші нюанси емоцій, утілювали нові деталі інтерпретації, часом істотні відхилення від узвичаєного. Отже, спрацьовувала артистична інтуїція, опановувала мить творення, часами високе духовне осяяння. Такі моменти вражали й музичну аудиторію, у цьому був очевидно неповторний секрет артистичної магії Кошиця. І ще одна невірогідна особливість. Маючи чотири фундаментальні розломи складу Капели та ще принагідні виключення з артистичного складу «бунтівників» (здебільшого гонорових, з найціннішими голосами), Кошиць якимось фантастичним способом відновлював унікальне звучання Капели, не гублячи ні її тембрової палітри, ні навіть потуги звучання.

Отже, про що йдеться в четвертій частині Кошицевого Щоденника? Автор пов'язав завершення третьої частини і початок четвертої однією датою (13 жовтня 1923 р.) та ситуацією. Побоювання Кошиця, що імпресарію М. Рабінов змінює свої плани і ставлення до Капели, справилися. Рабінов захопився ідеєю створення проекту інституції для опери, а справи Капели відійшли на другий план. Утім, очевидним це стало пізніше, коли Капела розпочала свій запланований Третій концертний тур (25 жовтня 1923 р. – 7 травня 1924 р.) за маршрутом: Північна Америка, Куба, Флорида, Канада. Коли Капела виїхала в подорож, з'ясувалося, що тур гірше організований – нераціонально розроблені переїзди до міст, де мали провадитися концерти, не було чіткості із замовленням готелів. Новий уповноважений Гольдберг був ще гірший за попереднього менеджера – нездібний і бруталний. Він дбав лише про зменшення витрат. Отже, поїзди обирав найдешевші, що часом запізнювалися, тому капеляни часто не встигали відпочити, належно підготуватися до

виступу. Кошиць навіть зазначав такі транспортні «сюрпризи» у своєму Списку концертів, хоча для Рабінова мотивація Гольдберга була важливішою. Не виконувалася й контрактна домовленість про збирання відгуків критики. Можливо, це робилося не лише через недбальство менеджера, а й завбачливо. Саме тому особливої ваги набуває згаданий Список концертів Третього й Четвертого турів з точним датуванням імпрез. Він – для майбутніх дослідників: інформація допоможе легше знайти невідомі рецензії.

Загалом четвертий розділ – органічне продовження попередніх частин Щоденника. Той самий спосіб викладу: датований приїзд до певного міста, загальне враження від «незнайомця», природи, якихось спостережених особливостей. Часом оповідь скидається на гарний путівник із зазначенням топонімічних прикмет – обрисів якогось старого монастиря (часто з приміткою, коли й ким побудованого), назви будови, де був концерт, особливостей акустики залу, оцінки публіки – її музичальності, чутливості до нюансів, врешті – переважно об'єктивної (інколи контroversійної) оцінки виконання і прийому слухачів. Для конкретизації спробую застосувати міні-мозаїку із цитування. Враження з Денверу: «Ранком був в “Аудиторіумі” і бачив, як здоровенну залу на 6000 [місць] зменшували на 3.500. Увесь театр розсувний, цілі стіни з лоджами і кріслами відсовуються і ставляться, як хочеш. Коли дивишся, як ця фундаментальна будівля розбирається, мов картонна картка, починаєш розуміти всю велич техніки. На концерті було повно публіки. Співали коректно, але холодно, і мене не задовольнило» [6, с. 30–31]. І майже поряд: «Співали в театрі “Мармон Табернакел” (на 10 тисяч людей). Поряд <...> чудовий мармонський храм знаменитої архітектури <...> зрблено в 1867 році простим голландцем Аніоном <...> Тепер архітектори студіюють його роботу, як якесь чудо. У ньому нема ні одного цвяха, а всі крокви і лати пов'язані вововими жилами і сирицею. Акустика така, що в одному кінці залі кидаєш на діл шпильку, а в другому чути. Але ця акустика не дуже сприяє співові: округлі кінці залі роблять те, що звукова хвиля змішується і робить звуковий вихор» [6, с. 32–33]. За традицією Третій тур розпочався серією з чотирьох концертів у Нью-Йоркському Таун-Голлі, які мали тріумфальний успіх і

захоплені відгуки преси. В інших американських містах з піднесенням проходили виступи в університетських аудиторіях. Кошиць любив інтелігентну молодь. У Кембриджі він навіть звернувся до студентів із промовою. Virізняються й оповіді про виступи в Канаді, де зали були частково заповнені земляками. Навіть перевтомлені чи невиспані капеляни оживали. Почалося з Торонто: «Співали знаменито. Публіка буквально казилась: кричала, стукала, ревіла, заставляла безліч разів повторювати». «У звітах торонтських газет – мексиканський темперамент» [6, с. 9–10]. Подібні записи і про концерти в Баффало, Ютіці, Бостоні. Перед Дулютом і Вінніпегом співаки перестудилися, похрипли. Але в залі – половина українців: «Звідки й сили взялися!» [6, с. 20]. А невдовзі запис спостереження: «Канадські українці роблять далеко краще враження, ніж американські: більше щирості, простоти <...> Переважно фермери <...> Вони нагадували мені наших наддніпрянців, що страшенно хвилювало мене» [6, с. 21].

У Портленді перед виступом пішли на балет Павлової: «Сама Павлова гарна, але балет паршивий. “Сказка о царе Салтане”. Пантоміма в стилі а ля русс: строкато, сусально і противно <...> Співали в тому ж “Аудиторіумі”. Публіки було далеко більше, ніж у Павлової. Настрій у мене був чудовий і співали дуже гарно» [6, с. 36]. Нотатки 8 лютого: «Тут уже почувується Мексика: чисте прозоре небо, тепло, наче в червні в Україні. Оглядали старовинний монастир 1692 <...> Театр <...> із знаменитою акустикою, хор звучить, наче колосальний оркестр. Співали знаменито, приймали нас також» [6, с. 47]. Після успішних концертів у Чарльстоні – декілька слів з рецензії: містянам «випало чути нові відкриття в хоральному мистецтві» [6, с. 61].

А тим часом щоденні дрібні пакості Гольдберга, байдужість до виснаження капелян, скнарість у їхньому побутовому забезпеченні нагромаджували дразливі настрої, провокували фрондування проти Рабінова. Легковірно приймалися заяви самовпевнених «захисників громадських інтересів» про визиск, критика байдужості до артистів, прожекти раціонального самоуправління, хоча без ділової кваліфікації і юридичних знань це було цілковитою утопією. Детально записана Кошицем історія страйку Хору через несплату заробітку за 10 днів показує, що балакуни, демагоги зуміли зіграти на враженій

гідності, протестних настроях. Тверезі Кошицеві застереження проти стихійного демаршу, враховуючи майбутні наслідки, не переконали – може, у них вбачали власний інтерес. «Все йде до того, що Хор доспіває останній сезон свого життя, і вся моя робота, куди я вклав стільки здоров'я і нервів, горя і праці, піде під три чорти, завдяки злосності, глупоті і зажерливості деяких падлюк, які ведуть за собою всю отару на явну загибель» [6, с. 36]. Коли ж і звільнення ініціаторів страйку не змінило бойовничості Хору, Кошиць зрозумів приреченість Капели, вичерпаність своїх сил і зосередився на якості концертів. Після розкішних виступів у Флориді, особливо в Гемптоні, Лорансі, Канзас-Сіті – лаконічно: «Чудово співали, належне прийняття» [6, с. 68].

Природно, капелянам не вистачило ні витримки, ні навичок у протистоянні з менеджером, це призвело до програшу змагання... Забезпечивши собі юридичні переваги, Рабінов не схотів підписувати нового контракту без гарантії, що подібних ексцесів більше не буде. Таку гарантію міг дати лише Кошиць. Та співаки прийшли до Маестро не по допомогу, а з ультиматумом: або він бере в новий склад Хору всіх (тобто і заводіїв страйку), або – нікого. Хоч як гірко шкодував Кошиць за Капелю, умови він не прийняв, не поступився. І співаки розійшлися – хто в пошуках роботи, хто «халтури». Газети ж повідомили, що О. Кошиць покинув Капелю. Маестро лишився без роботи, хворим і травмованим затягтістю хористів. Саме в такий час був написаний «Щоденник жовчі та оцту». Про це – й останній запис: «А на спомин моєї праці з Українським національним хором передрукував оці мої щоденні записи, котрі малюють ті каторжні умови, в яких довелося працювати і вести в світі пропаганду нашої пісні. Ніхто не знає, скільки коштують ті успіхи і лаври, які випали мені на долю, але нехай буде видно і зворотній бік медалі» [6, с. 80].

Наостанок – у чому полягає принципова різниця між оригіналом Щоденника і друкованою версією «З піснею через світ»? Безперечно, і Записник, і всі томи Щоденника містять надзвичайно багатий матеріал, стосовний місії Української республіканської капели, її подорожей і здобутків. Та в оригіналі нема того найцікавішого шару рецензій на концерти Капели, що з'явився в друкованих версіях. Його *вкомпонували* в текст Що-

денника редактори, взявши добірки цитат з виданої в Парижі книги «Українська пісня за кордоном. Світова подорож Українського національного хору під проводом Олександера А. Кошиця (Голос закордонної музичної критики)» (1929). Треба сказати, ці красномовні інкрустації дали живлюще духовне наповнення текстові Щоденника.

Щодо структурних змін і правки. Кошиців Щоденник мав крупний поділ на країни, де провадилися подорожі. Досвідчений методист Павло Маценко розділив матеріал на підрозділи, які означають домінанти в розмаїтій розповіді. Наприклад, розділ «Німеччина» поділений так: «Берлін. Німецька критика. Внутрішні стосунки. Грошові клопоти. Концерт у Зальцвделі. Наші друзі-чужинці. Чехія – Польща. У пошуку рятунку і протидії. Дії приходьківців. Ходіння за грішми» [5, с. 114–144]. Виведення на перший план масиву рецензій – вияву захоплення німецької критики й публіки мистецтвом Капели і творчою магією Кошиця – значною мірою нівелюють надто детальний опис конфронтації артистів, сенс побутових конфліктів.

До істотного редакторського втручання належать деперсоналізація багатьох сторінок оригіналу й купюри. У підрозділі «Загальний вигляд членів Капели», не правлячи колоритних замальовок автора, редактори замість прізвищ артистів ужили нейтральні означення: «майже всі жінки», «одна з них», «інша». Про купюри чітко в передмові до третього тому сказав В. Климків: «У цьому томі “З піснею через світ”, так як і в попередньому, довелось зробити певні скорочення, особливо в тих місцях, де О. Кошиць надто емоційно (і гостро) реагував на поведінку не тільки членів Капелі, але й зокрема на ставлення деяких громадян чи установ до Капелі. Деякі з них ще живуть, а інші займають навіть певні громадські пости в нашому суспільстві. Таким чином, перед Вами видання не академічне» [4, с. 7].

Нарешті питання, чому не був опублікований четвертий том Щоденника? Вірогідно тому, що потребував значно більшої праці, ніж попередні. Насамперед, розповідь охоплювала хронологічно ширший період (1925–1932) і зміну аспектів – від Третього і Четвертого туру американських подорожей (1924, 1926–1927) до особистих колізій: праці Кошиця в Стоні-Пойнті з американським модерним хором (1925), спроби повернення до України, перебування в Італії та Франції (1927–1929),

вимушеної другої еміграції до США, початку нових форм хорової діяльності (1932). Деякі аспекти таки належали до інших етапів життя Маестро. Розшифровка рукопису потребувала консультацій (а вже не було серед живих ні дружини, Тетяни Омелянівни, ні Павла Маценка) або спеціальної тривалої дослідницької роботи. Це нині відкриває перспективи публікації цілісного твору.

Після наступних 20-ти років творчо-діяльного життя Маестро в Америці з новими здобутками і втратами, а надто по його смерті літературні твори Кошиця набули особливого інтересу й резонансу. Щоденники – багатюще джерело нашого мистецького самопізнання. У своїй сув'язі це документ і хвилюючий, і вельми повчальний. Та із часом колізія болісних протистоянь між дійовими особами поблякла перед історичним набутком мистецьких звершень українських Капел О. Кошиця. Згодом і більшість співаків-капелян усвідомили свої провини перед Маестро й були ним прощені. Деякі стали його друзями і співробітниками в плеканні хорової культури діаспори, інші лишили важливі свідчення і спогади. Для всіх них час спільних артистичних виступів був найпрекраснішою миттю життя, найвищим духовним злетом. Очевидно, усе це й спонукало вінніпезьких редакторів-видавців перелицювати Щоденник у книгу «З піснею через світ».

---

1. З піснею через світ. Із Щоденника О. Кошиця / за ред. П. Маценка. – Вінніпег : Осередок Української Культури й Освіти, 1970. – Ч. 2.

2. *Калуцка Н.* Олександр Кошиць. Мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя / Н. Калуцка, Л. Пархоменко. – Київ, 2012. – 380 с.

3. *Кошиць О.* З піснею через світ. – Вінніпег : Cultural and Educational center, 1952. – Т. 1.

4. *Кошиць О.* З піснею через світ / передм. В. Климківа. – Вінніпег : Осередок Української Культури й Освіти, 1974. – Ч. 3.

5. *Кошиць О.* З піснею через світ (Подорож Української Республіканської капели) / упорядкув., літ. обробка, заг. ред. М. Головащенко. – Київ : Рада, 1998.

6. *Кошиць О.* Українська Республіканська капела. Книга жовчі і оцту [Рукопис]. – Рочестер, 1923–1924. – Ч. 4.

*Ростислав Пилипенко  
(Київ)*

## **ДОСЛІДЖЕННЯ ШЕВЧЕНКІАНИ В НІМЕЦЬКОМОВНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СТУДІЯХ**

Таємниці народів і етносів цікавлять мислителів з давніх-давен. Ще в античності Платон, Аристотель і Августин прагнули пояснити феномен духу народів через їхніх видатних представників. Так, Августин Блаженний розглядав пам'ять про великих людей як «священний простір» Святого духу, завдяки якому християнин пізнає своє місце у світі [1].

З плином часу науковий інтерес до пізнання феноменології народних героїв то згасав, то відроджувався. Останніми десятиліттями дискурси пам'яті героїв і спогадів про них активно виявлено в різних школах літературознавства, філології, філософії, культурології та інших гуманітарних наук. Не є винятком німецькомовні дослідження різноманітних дискурсів пам'яті. Оригінальністю вирізняються розвідки про видатних осіб різних народів. Відповідні інтелектуальні дискурси сприяють новим способам осмислення минулого, сьогодення і майбутнього. Людство по-новому підходить до аналізу проблем національної ідентичності в контексті катаклізмів останніх століть. Так, відома німецька дослідниця А. Ассманн називає трагічний кінець життя великих людей однією з основних причин посилення національної самоідентифікації [11]. Такі процеси особливо чітко виявляють друга половина ХХ та початок ХХІ ст., насамперед під оглядом осмислення національної ідентичності.

Україна та її герої завжди привертала пильну увагу німецькомовних фахівців з найрізноманітніших галузей гуманітарного знання. Так, відомий німецький славіст професор О. Вйоль зазначав, що Україна – це дивовижна країна, яка є ключем до пізнання східнослов'янського світу [29, S. 170]. Ставлення до України не раз визначало успіх або невдачу у відносинах між німецькомовними країнами і слов'янським Сходом. Проте оцінка цього чинника не завжди була на користь українського народу. Так, однією з причин падіння популярності героїв



України у світі або їхньої демонізації була й залишається репрезентація цих осіб у російському контексті, куди відомі постаті українського народу не завжди вписувалися позитивно.

Утім, важливим чинником стратегічної організації відносин України з іншими державами та джерелом знань про слов'янський світ залишаються національні герої України. Найвідомішим з них, згідно зі звітом Українського інституту політики та дослідницького Центру з питань Східної Європи Бременського університету, виданим 2010 року, є український поет Тарас Григорович Шевченко, чий позитивний образ посідає чільне місце серед найвизначніших політичних та історичних діячів України. З ним пов'язано, згідно з названими дослідженнями, найменша кількість негативних контекстів [8, S. 7].

Такий високий результат свідчить насамперед про те, що постать Т. Шевченка є джерелом знань про традиції українського народу. Так, на думку Ш. Требста, доки Україна має таких національних героїв, як Т. Шевченко, вона, незважаючи на значний історичний потенціал нетолерантного ставлення до історичних подій, демонстрованого різними верствами населення, зберігатиме єдність [25, S. 17]. І це за наявності низки інших історичних постатей, які належать до протилежних типів культурних спогадів, репрезентованих насамперед по осі *Захід–Схід*. Тож об'єднувальною силою такої велетенської постаті, як Т. Шевченко, є неоціненною для конструктивних політичних сил України.

Усвідомлення дискурсивної ролі українського поета передбачає висвітлення короткої історії шевченкознавства в німецькомовному світі. Цю історію можна умовно поділити на три основні етапи. Перший, або етап формування німецькомовного шевченкознавства, настав по смерті поета, коли було надруковано перші німецькомовні переклади його творів. Цей період тривав до кінця Першої світової війни, коли образ Т. Шевченка найменше служив якійсь державній ідеології. Другий етап вивчення творчості поета можемо позначити як ідеологічний: великому Кобзареві приписували роль ідеологічного інструмента у двох протиборчих таборах. Третій етап, який наступив після розпаду Радянського Союзу, став етапом творчої перебудови в німецькомовній шевченкіані.

У німецькомовному світі феномен Т. Шевченка постав на повен зріст завдяки творам відомих австрійських філологів Й.-Г. Обріста (1843–1901), який першим переклав поезії Кобзаря німецькою мовою, та його учня, популярного австрійського письменника й публіциста К. Е. Францоza (1848–1904). Й.-Г. Обріст видав критико-бібліографічний нарис «Тарас Григорович Шевченко – малоросійський поет», який містив переклади творів українського митця [20]. У працях, присвячених творчості Т. Шевченка, австрійські дослідники наголошували, що великий Кобзар захоплює унікальною безпосередністю й національним духовним багатством. Так, К. Е. Француз у статті «Малоросіяни і їхній співець», надрукованій у збірці «Від Дону до Дунаю», назвав Т. Шевченка поетом «найвищої вартості», «досконалим знавцем людських душ» [14]. Австрійський дослідник Умлауфф Віктор фон Франквель (1836–1887), переклавши поему «Кавказ», схарактеризував митця як найвизначнішого українського поета, чиє коріння сягає народної поезії [26, S. 17].

Австрійські літературознавці й згодом, на початку ХХ ст., зробили суттєвий внесок у поширення творів Т. Шевченка в середовищі німецькомовних читачів. Так, в австрійських періодичних виданнях систематично друкували переклади Шевченкових творів М. Боша, Ю. Віргінії, В. Горошовського, Й.-Г. Обріста, О. Поповича, В. Фішера та С. Шпойнарівського, зокрема в журналах *Ruthenische revue*, *Ukrainische Rundschau*, газетах *Slavisches Tagblatt*, *Ukrainische Nachrichten*, а також у спеціальних ювілейних виданнях, присвячених творчості українського поета. Проте, як свідчить дослідник творчості Т. Шевченка Я. Погребенник, окремі статті про Кобзаря з'являлися в українофобному контексті й містили «викривлене тлумачення творчості українського поета» [5; 5 а].

Відтоді німецькомовні знавці української культури наголошували на винятковому значенні постаті Т. Шевченка для пізнання української ідентичності, називаючи його душею українського народу та української землі.

Згодом у Німеччині читач з великим натхненням відкрив для себе постать Кобзаря. Так, 1912 року в передмові до перекладу «Щоденника» Т. Шевченка творчість поета порівняно з містерію великого майстра та знавця людської душі [27]. На вазі мит-

ця наголошували не тільки з погляду потреб української культури, а й у світовому контексті. Так, німецькі літературознавці Юліус Гарт (1859–1930) і Георг Адам (1874–1911) зазначали, що в особі Т. Шевченка виріс поет унікальної індивідуальності й zarazом універсальності, який утілює душу української землі й народу, виступаючи його надійним захисником [15].

Поряд з німецькомовними лінгвістами й літературознавцями, які вплинули на формування образу «німецькомовного» Шевченка, осмисленню його творчості сприяли українські дослідники. Так, уперше переклав «Заповіт» німецькою мовою (1882) Іван Франко, який і згодом популяризував Кобзареву творчість. У 1914 році він у статті «Тарас Шевченко – найбільший поет України», опублікованій у віденському журналі «Час», розкрив образ українського поета не тільки як борця за свободу рідного краю, але й неповторного лірика, поета з тонкою душею, переконаного у святості рідного краю, сім'ї та свободи, чії твори збагачують скарбницю людського духу [13]. І. Франко зробив суттєвий внесок у розуміння українського генія Шевченка німецькомовними читачами.

Істотним чинником популяризації Шевченкової творчості в німецькомовному світі стали розвідки шведського вченого Альфреда Єнсена, чю книгу «Тарас Шевченко: життя українського поета (літературознавча студія)» видано 1916 року у Відні. У цій публікації автор розкрив роль митця у формуванні української літературної мови і красного письменства. На думку вченого, поет став близьким кожному небайдужому серцю через те, що як ніхто інший розумів страждання свого народу, зберігши, проте, дар ідеалізму й незгасного патріотизму. Підсумовуючи просвітницьку діяльність шевченкознавців першого етапу, констатуємо, що тоді відбулося відкриття України як невідомого краю між Старим світом і Сходом. На думку А. Єнсена, Т. Шевченко відкрив світові невідому й невизнану країну, розташовану на мальовничих берегах велетня Дніпра, у безкраїх козачих степах, де співають мелодійних народних пісень на тлі ідилічної місцевості з білими хатами та яскраво-червоними вишнями, де живе підкорений народ у кількості тридцяти мільйонів душ і де є гігантська могила шведських героїв короля Карла XII [17, С. 6].

Другий етап німецькомовного шевченкознавства позначаємо ідеологічним протиборством навколо постаті Кобзаря. Цей

етап віддзеркалює меморіальні розриви всередині двох ідеологічних систем – радянської і антирадянської, репрезентованих у численних радянських та західноєвропейських ідеологічних дискурсах.

На жаль, після Першої світової війни дослідження творчості українського поета в німецькомовному середовищі практично припиняється. Але з кінця 1920-х років зусиллями насамперед українських літературознавців, перекладачів та громадських діячів шевченкознавчі студії поступово дістають друге дихання. Акценти в цих розвідках здебільшого зміщено в ідеологічний бік, що пов'язано з розколом європейського світу на два табори, а також з радикальним переосмисленням постаті Т. Шевченка науковцями тодішнього Радянського Союзу.

В антирадянських німецькомовних дискурсах, пов'язаних з особою Т. Шевченка, брав участь (1929) Д. І. Дорошенко – український політичний діяч, історик, публіцист та літературознавець, який працював у Мюнхені (Німеччина). На думку вченого, Т. Шевченко покликав до нового життя приречене вмерти тіло приниженої української нації, ставши першим автором та ідеологом українського націоналізму [12]. У Швейцарії тієї пори вийшла книга Остапа Грицяя (1881–1954) «Тарас Шевченко та Україна сьогодні», у якій українського поета кваліфіковано як «заклятого ворога московського царства та духовного лідера визвольного руху» [16, S. 15]. Завдяки перекладам О. Грицяя німецькомовний читач дістає уявлення про великого українського поета, чію долю позначено трагізмом. Так, перекладач удається до виразних засобів передавання трагізму в Шевченкових образах:

а) побитого пророка (у вірші «Пророк») як такого, який падає за мертво серед каміння (укр. «На стогнах каменем побити» – нім. *Fiel unter ihren Steinen tot*);

б) Господньої кари, передану словами «Глибокі тюрми покатать», що відтворено німецькомовним образом «шттовхнути в темницю» (нім. *Und sie in tiefste Kerker stieß*);

в) філософського питання, сформульованого в поемі «Гайдамаки» («Все йде, все минає – і краю немає. Куди ж воно ділось? Відкіля взялось?»). Перекладач уживає біблійний образ «на круги своя» (нім. *Alles geht und flieht vorüber ewiglich im Kreise. Doch woher denn kommt es? Und wohin entflieht?*) [22].

Переклади, зроблені О. Грицаєм, увійшли до відомої збірки «Шевченко в чужих мовах», яку видав 1938 року Український науковий інститут у Варшаві: ідеться про переклад шести Шевченкових творів (*Ach! Ich bin so allein...*, *Die Sonne scheidet...*, *Der Prophet*, *Wenn ich schöne Schuhe hätte...*, *Die Feuer loh'n...*, *An die Muse*). Грицаєві переклади 1955 року перевидано й доповнено у вісбаденській збірці *Die ukrainische Lyrik 1840–1940. Ausgewählt und übertragen von Hans Koch* [6, с. 336].

Поряд із численними перекладами творів Т. Шевченка зростала ідеологізація образу українського митця в німецькомовному просторі, яка сягнула свого апогею після Другої світової війни. Значну роль у популяризації антибільшовицького образу поета відіграв Український вільний університет у Мюнхені. З допомогою цієї інституції перекладено й популяризовано чимало матеріалів українських борців проти комунізму, у яких відтворено антикомуністичний образ поета, наприклад, книгу О. Орленка «Шевченко проти Москви» [4], а також численні переклади українських борців за очищення митця від «бруд» та «підробок московської ідеології» [2]. У повоєнній Західній Німеччині перших двох десятиліть сформовано образ Т. Шевченка насамперед як борця проти політичної гегемонії Москви.

Варто зазначити, що неабияка кількість творів українських діячів, які видано в західних країнах, є реакцією на радянські тлумачення постаті Кобзаря. Інтерпретаціям образу Т. Шевченка як борця проти комунізму сприяла підтримка діяльності української діаспори німецьким урядом та численними державними інституціями колишньої ФРН. Про це свідчить, зокрема, серія спільних публікацій, присвячених 150-річчю з дня народження великого поета (1964) та 100-річчю з дня його смерті (1961). Більшість із них видано Українським вільним університетом спільно з Мюнхенським університетом. В інших німецькомовних країнах, зокрема Австрії і Швейцарії, дослідження творчості Т. Шевченка та аналіз його доробку після Першої світової війни практично припиняється [24, S. 35].

Крім наголошення на ідеологічній ролі Т. Шевченка, західнонімецькі дискурси започаткували культурологічне дослідження постаті українського поета. Так, цікаву культурологічну оцінку його ролі висловлено в Мюнхені німецьким славістом Е. Кошмідером на святкуванні 150-річчя з дня на-

родження Кобзаря. Учений зазначав, що феномен українського генія стає ключовим культурним фактором розбудови стосунків з українською нацією, бо така постать, як Т. Шевченко, на всі часи є духовним лідером українського народу [23].

Тим часом у протилежному ідеологічному таборі, зокрема в колишній Німецькій Демократичній Республіці (НДР), формувалася відмінна ідеологічна постать Т. Шевченка, повністю підпорядкована радянській доктрині. За великим Кобзарем усталювали ідеологічний образ селянського революціонера-демократа, якого, як і в радянському шевченкознавстві, безпідставно долучали до російських революціонерів-демократів (М. Г. Чернишевський, М. О. Добролюбов, О. І. Герцен, М. П. Огарьов) [28]. З 1950-х років дослідники зі Східної Німеччини стали додавати образу Т. Шевченка антифашистських рис. Так, у передмові до перекладу «Кобзаря» німецькою, який вийшов у Москві 1951 року, поета зараховано до «антифашистської спільноти письменників» [22]. Однак, попри ідеологічні аберації, справжні риси митця проглядали крізь переклади його творів. Так, завдяки згаданому перекладові «Кобзаря» 1951 року до навчальних програм східнонімецьких шкіл потрапила майстерна версія Шевченкового «Заповіту», зроблена Геддою Ціннер – німецькою письменницею, акторкою та журналісткою, яка народилася у Львові, а більшу частину життя перебувала в НДР. Цей німецькомовний текст став для Східної Німеччини прикладом «революційного заповіту власному народові та гімном боротьби проти потворного обличчя капіталізму» [22]. Зрозуміло, що такі інтерпретації узгоджувалися з ідеологічною доктриною Радянського Союзу. Східнонімецькому шевченкознавству сприяв переклад низки статей М. Рильського, присвячених творчості поета, які процитовано німецькою в партійних документах з нагоди 100-ліття від дня смерті великого Кобзаря [18, S. 829].

Цей період осмислення творчості Т. Шевченка свідчив про те, що німецькі ідеологічні інституції (прорадянські і проамериканські) намагалися тлумачити спадок українського поета собі на користь. Тож постали суттєві відмінності між меморіальними дискурсами Т. Шевченка в НДР і ФРН. Образ поета ідеологічно обслуговував перебіг холодної війни. Для західного ідеологічного табору він був символом «справжньої»

історії однієї з провідних націй колишнього Радянського Союзу – українців, яких Т. Шевченко «підніс до страдників Російської імперії»; у НДР – «символом миру, демократії та соціалізму». Ідеологічний образ Т. Шевченка як «батька української нації» підживлював доктрину «класової боротьби» знедолених проти капіталізму та ідею зміцнення міжнаціональної дружби між росіянами, українцями та іншими народами СРСР. Образ Т. Шевченка як духовного лідера української нації, витворений у Східній Німеччині, зазнав міфологізації на зразок тієї, що відрізняла шевченкознавство в колишньому Радянському Союзі.

Утім, як зазначає німецька дослідниця Й. Альварт, цікаво було спостерігати й певні метаморфози, яких зазнав образ Т. Шевченка насамперед у візуальній ідеологічній культурі. Так, якщо в 1960-х роках Кобзаря подавали як сильну й сповнену життєвих потенцій людину, то від початку 1980-х бачимо поета-страдника [8, С. 2–7]. Така переорієнтація у візуальній репрезентації поета відповідала ідеологічній домінанті тих часів, коли партійній верхівці СРСР та його політичних сателітів, зокрема НДР, запраглося «соціалізму з людським обличчям».

Багатовекторність образу Т. Шевченка як ідеологічного інструмента виявляє єднаний потенціал з погляду обох ідеологічних таборів, до яких належали Східна і Західна Німеччина. Вербалізацію цього потенціалу було продемонстровано в численних, деколи протилежних тлумаченнях творчості великого українського поета, використовуваних у пропагандистських потребах двома тодішніми німецькими державами.

Коли протиборство ідеологічних систем (після розпаду СРСР) себе вичерпало й з історичної мапи щезла НДР, на терени німецькомовних країн потрапили альтернативні позитивному образіві поета тлумачення його постаті. Це третій етап, або період «творчої перебудови» образу Т. Шевченка в німецькомовній літературі.

Після розпаду Радянського Союзу в німецькомовному середовищі з'являються нові дискурси пам'яті, що постають завдяки перекладам творів сучасних українських авторів, репрезентованих на книжкових ярмарках Німеччини. У Німеччині, Австрії та німецькомовній Швейцарії найвідомішими українськими письменниками є Юрій Андрухович з працею

*Shevchenko is ok*, Андрій Курков з романом «Добрий ангел смерті (нім. *Petrowitsch*) та Сергій Жадан з твором «Шева показує капіталізму фак» (нім. *Schewas Fuck an den Kapitalismus*) [10; 19; 21]. Завдяки сучасним німецьким дослідникам творчості Т. Шевченка стають відомими й негативні інтерпретатори творчості Кобзаря, наприклад, О. Бузина. Негативні дискурси пам'яті докладно розглянуто в історичному контексті в монографії Й. Альварт «З Тарасом Шевченком будуємо державу». Авторка зазначає, що в незалежній Україні відбуваються процеси очищення образу поета від радянських ідеологічних наліпок. Одним із засновників інтелектуального руху за правдивий образ митця виступив відомий український есеїст, колишній міністр культури України І. Дзюба, чия творчість аналізує чимало німецькомовних шевченкознавців. Німецькою видано його критичну студію, спрямовану проти вульгаризатора О. Бузини. Український письменник подає історичну ретроспективу бузинізму, а саме: ще за Шевченкового життя монархісти й російські націоналісти створили атмосферу українофобії, яка огортала образ Кобзаря як символ українства; антишевченкознавство проникало й у німецькомовну періодику наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Так, Й. Альварт зазначає, що ненависть до Шевченка – це певна історична традиція, яка була інструментом у руках послідовників російських націоналістів і всіх ворогів України [7, S. 470].

Значення Т. Шевченка для сучасного німецькомовного читача осмислюють з погляду гуманітарних наук, що опановують життя української нації в Україні та за її межами. Одним з пріоритетних напрямів цих досліджень є культурологічний, ґрунтований на понятті «місце пам'яті». Цей термін запроваджено французьким ученим П'єром Нора на початку 80-х років ХХ ст. Йдеться про єдність духовних і матеріальних цінностей, які належать до національної пам'яті та які відбито в національних символах і ритуалах. Поняття «місце пам'яті» охоплює пам'ятки культури й природи, ювілейні події, присвячені великим постатям, свята. Місця пам'яті уособлюють спогад про певну постать. Так, в Україні центральним місцем пам'яті про великого Кобзаря є Тарасова гора в Каневі, де відбуваються ювілейні події, присвячені роковинам з дня народження або смерті поета. Й. Альварт кваліфікує це



місце як «політизоване святилище», що постало ще в Радянській Україні [9, S. 94–101]. Відтоді воно виконувало функцію згуртування українців. Інсценування, натхненні образом Т. Шевченка, відбито в численних ритуалізованих формах державних і народних святкувань, в епохальних культурних проєктах, зокрема численних конкурсах читців, виступах танцювальних і хорових колективів тощо.

Не менш цікавим це місце пам'яті є під оглядом регулювання українсько-російських відносин, адже розвиток цих взаємин виступає важливим фактором ідентифікації України та її громадян як у самій країні, так і за її межами. У німецькомовних культурологічних колах ще існує стереотипне сприйняття України не тільки як зони інтересів Росії, але й як частини метафізичної суті російської душі. З Україною завжди було пов'язано тугу Росії за втраченою величчю й надію на месіанський реванш, що знаходило відображення насамперед у художній літературі.

У Німеччині Т. Шевченка завжди осмислювали у зв'язку із суспільно-політичними реакціями на постать великого Кобзаря в самій Україні. Так, поряд з образом духовного лідера української нації, який домінував і домінує в українознавчих студіях німецькомовних учених, філософського та літературно-критичного осмислення набуває також низка нетрадиційних тлумачень ролі митця в українському культурному житті. У розвідках більшості дослідників творчості поета Т. Шевченка виступає своєрідним місцем пам'яті.

Суперечливі оцінки подій навколо пам'ятників Кобзареві нерідко використовують політичні сили й у XXI ст. Так, коли Президент України В. Янукович приїздив до Канева, лідер опозиційних сил Ю. Тимошенко збирала своїх прихильників біля пам'ятника Т. Шевченку в Києві. Обидві акції закликали всі політичні сили України не розколювати державу на Схід і Захід. Можливо, варто згадати слова найбільш цитованого в німецькомовному середовищі сучасного українського письменника Ю. Андруховича, який закликає дати Шевченкові спокій «зі всіма його ідолами та патріотичною метушнею» [10].

Вивчення феномену меморіальних розривів та можливостей їхнього коригування (на матеріалі історіографічних, художніх і дискурсологічних джерел) має спрямуватися на

відновлення історичної справедливості й гармонізацію між-національних відносин. Фактор Т. Шевченка має неабияке суспільне значення й у справі духовного примирення всередині України.

Утім, сучасна німецькомовна шевченкіана не обмежується вивченням культурологічних інтерпретацій місць пам'яті «Тарас Шевченко» в контексті міжнародних відносин. Поета не можна зрозуміти лише на підставі українського й російського контекстів, потрібне ширше поле «відкриття» справжнього Шевченка, який не тільки об'єднує українців, а й сприяє інтеграції України в сім'ю вільних народів. Цю думку розвиває сучасний австрійський україніст М. Мозер – професор Інституту славістичних досліджень Віденського університету та Українського вільного університету в Мюнхені. Вивчаючи «відхилення» Шевченкової мови супроти сучасної стандартної, учений уперше в українському мовознавстві формулює питання про перемикання й змішування мовних кодів у творчості поета. Дослідник пояснює не тільки природу багатомовності Кобзареві, а й його визначну роль у формуванні української мови й культури як світового лінгвокультурного феномену [3].

Німецькомовна шевченкіана робить гідний внесок у поширення творчості великого українського поета у світі. У німецькомовних країнах досліджують розмаїті способи пізнання творчості Т. Шевченка (ідеться про вокальну, хореографічну, художню та театральну шевченкіану). Німецькомовне шевченкознавство переконливо доводить, що великий Кобзар підніс українську мову до поважного й гідного культурного контексту в цивілізованому європейському просторі.

---

1. *Августин А.* Исповедь / Августин Аврелий ; пер. М. Е. Сергеенко. – Санкт-Петербург : Азбука, 1999. – 391 с.

2. *Задеснянський Р.* Апостол української національної революції / Роман Задеснянський. – 4-е вид. – Мюнхен, 1969.

3. *Мозер М.* Тарас Шевченко і сучасна українська мова: спроба гідної оцінки / Міхаель Мозер ; пер. з нім. Володимир Кам'янець. – Львів, 2012. – 328 с. – (Серія «Історія мови»).

4. *Орленко О.* Шевченко проти Москви / Осип Орленко. – Архів ЦДВР та б-ка Українського Вільного Університету в Мюнхені.

5. *Погребенник Я.* Австрійська література і Т. Г. Шевченко // Шевченківський словник. – Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1978. – С. 19–20.

5 а. *Погребенник Я.* Австрійська література і Т. Г. Шевченко [Електронний ресурс] // Шевченківський словник : у 2 т. – Київ, 1976. – Т. 1. – С. 17–34. – Режим доступу : <http://izbornyk.org.ua/shevchenko/slovn03.htm>.

6. *Прима Л.* Остап Грицай – інтерпретатор поезії Тараса Шевченка німецькою мовою [Електронний ресурс] / Любов Прима // Проблеми гуманітарних наук. – 2011. – Вип. 28. – С. 327–338. – (Серія : Філологія). – Режим доступу : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Pgn/filol/2011\\_28/pryma%20.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Pgn/filol/2011_28/pryma%20.pdf).

7. *Alwart J.* Taras Ševčenko als *lieu de memoire* bei Ivan Džuba / Jenny Alwart // Zeitschrift für Slavistik. – 2009. – 54/4. – S. 470–480.

8. *Alwart J. M.* Umdeutung des «nationalen Heiligtums». Aktuelle erinnerungskulturelle Kontroversen um Taras Schewtschenko / Jenny Marietta Alwart // Ukraine-Analysen. – 2010. – № 81. – S. 2–7.

9. *Alwart J.* Mit Taras Ševčenko Staat machen. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in der Ukraine vor und nach 1991 / Jenny Alwart. – Reihe : Visuelle Geschichtskultur 8 ; Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau Verlag, 2012. – 217 S.

10. *Andruchowytsh J.* Shevchenko is ok // Das letzte Territorium / Juri Andruchowytsh. Essays. Übersetzt von Alois Woldan. – Frankfurt am Main, 2003. – S. 97–114.

11. *Assmann A.* Geschichte im Gedächtnis: von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung / Aleida Assmann. – München : Beck, 2007. – 219 S.

12. *Dorošenko D.* Schewtschenko: der grosse ukrainische Nationaldichter / Dorošenko Dmytro. Vortrag. – Berlin : Wyrowyj, 1929. – 48 S.

13. *Franko I.* Widmung / Iwan Franko. In: Ukrainische Rundschau, XII. Jahrgang. – Wien : Die Zeit, 1914.

14. *Franzose K. E.* Die Kleinrussen und ihr Sänger // Vom Don zur Donau / Karl Emil Franzos. Neue Kulturbilder aus «Halb-Asien». – Leipzig : Duncker & Humblot, 1878.

15. *Hart J.* Geschichte der Weltliteratur und des Theaters aller Zeiten und Völker / Julius Hart. – J. Neumann Year, 1896.

16. *Hryzaj O.* Taras Schewtschenko und die Ukraine von heute / Hryzaj Ostop // Ukrainische Literatur im Dienste ihrer Nation. – Bern, 1938. – S. 5–20.

17. *Jensen A. A.* Taras Schewtschenko: ein ukrainisches Dichterleben, literarische Studie / Jensen, Alfred Anton. – Wien : Druck von Adolf Holzhausen, 1916.

18. *Kultschytzkij A.* Die Schewtschenko-Feiern 1961 in der Freien Welt und in der Sowjetunion // Osteuropa. – 1961. – 11/11–12. – S. 829–837.

19. *Kurkow A. J.* Petrowitsch. Roman um ein Vermächtnis des T. S. / Andrei Jurjewitsch Kurkow. Übersetzt von Christa Vogel. – Zürich : Diogenes Verlag, 2000. – 444 S.

20. *Obrist, J. G.* Taras Grigoriewicz Szewczenko. Ein Klein-Russischer Dichter: Dessen Lebensskizze Sammt Anhang, Bestehend Aus Proben Seiner Poesien, in Freier Nachdich / J. Georg Obrist. – Tscherniwetz, 1870.

21. *Schadan S.* Big Măc. Geschichten / Serhij Schadan. – Berlin : Suhrkamp, 2011.

22. *Ševčenko T. H.* Die Haidamaken: und andere Dichtungen / Taras Schewtschenko. Aus dem Ukrain. Von Erich Weinert. – Berlin : Verl. Volk und Welt, 1951. – 345 S.

23. *Ševčenko T.* (1814–1861): Zum 150. Geburts- und 100. Todestag des ukrainischen Nationaldichters. Herausgegeben vom Seminar für Slawische und Baltische Philologie der Universität München und der Ukrainischen Freien Universität München [Електронний ресурс] / Taras Ševčenko. – München : Otto Sagner Verlag, 1964. – 101 S. – Режим доступу : [http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=5&set%5Bzoom%5D=default&set%5Bdebug%5D=0&set%5Bdouble%5D=0&set%5Bets%5D=http%3A%2F%2Fdaten.digital-samm-lungen.de%2F-db%2Fmets%2Fbsb00\\_047599\\_mets.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=5&set%5Bzoom%5D=default&set%5Bdebug%5D=0&set%5Bdouble%5D=0&set%5Bets%5D=http%3A%2F%2Fdaten.digital-samm-lungen.de%2F-db%2Fmets%2Fbsb00_047599_mets.xml).

24. *Strelka J. P.* Taras Ševčенокos Rezeption in Österreich // *Kraus Wolfgang, Zaton's'kij Dmytro.* Von Taras Ševčenko bis Joseph Roth. Ukrainisch-Österreichische Literaturbeziehungen. – Bern, 1995. – S. 23–38.

25. *Troebst S.* Erinnerungskultur – Kulturgeschichte – Geschichtsregion Ostmitteleuropa in Europa / Stefan Troebst // Band 43. Forschungen zur Geschichte und Kultur des Östlichen Mitteleuropa. – Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2013. – 440 S.

26. *Umlauff V.* von *Frankwell.* Taras Ševčенокos Poems «Kaukasus» / Viktor Umlauff von Frankwell // Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. – 1883. – N 34. – S. 17.

27. *Virginia J.* (Hrsg.). Ševčenko T. H. Der Künstler: autobiographischer Roman / Ševčenko Taras H. ; Virginia, Julia [Hrsg.] ; Seelieb, Arthur. Übersetzt von Arthur Seelieb. Hrsg. und eingeleitet von Julia Virginia [pseud.]. – Leipzig : Xenien-Verlag, 1912. – 152 S.

28. *Winter E.* (Hrsg.). Der revolutionäre Demokrat Taras Ševčenko, 1814–1861 : Beiträge zum Wirken des ukrainischen Dichters und Denkers sowie zur Rezeption seines Werkes im deutschen und im westslawischen Sprachgebiet / Eduard Winter. – Berlin : Akad.-Verl., 1976. – 189 S.

29. *Wöll A.* Kultur als Gegengift. Die kulturelle Spaltung der Ukraine zwischen Ost und West / Alexander Wöll // Business Guide Deutschland – Ukraine 2011. – Berlin : Media & Conferences Wegweiser 2010. – S. 170.

*Ольга Попович  
(Краків, Польща)*

## **ВОКАЛЬНА ЛІРИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ, ІНСПІРОВАНА ПОЕЗІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Солоспів як адекватне вираження ліричних емоцій у вокальній музиці в українській культурі найбільше розвинувся, починаючи з кінця XVIII ст. Першим використав його Дмитро Бортнянський, збірка солоспівів якого на французькі тексти була видана друком у 1793 році. Ця перша спроба невдовзі отримала продовження, щоправда, здебільшого в творчості аматорів, з опорою на естетику сентименталізму. Про дійсно високохудожні професійні зразки українського солоспіву можна говорити лише в другій половині XIX ст. Відтоді цей жанр став одним із найпоказовіших у репрезентації стилю багатьох композиторів: від М. Лисенка і М. Вербицького до Б. Лятошинського і М. Скорика. На початкових етапах автори (у тому числі й Лисенко) орієнтувалися переважно на загальноєвропейський романтичний стиль з його особистісно-експресивним розумінням вокальної мініатюри. В Україні загострений інтерес до солоспіву був викликаний ще й суто соціальними причинами: для бездержавної нації з відсутністю національних професійно-освітніх та культурних установ, як оперні театри чи консерваторії, солоспів з його більшою доступністю виконання і сприйняття, не вимагаючи великих концертних залів, ані виконавських колективів, водночас давав змогу виразити патріотичні почуття й апелювати до питомих традицій. Тексти Шевченка з їх власною музикальністю, близькістю як до фольклорних витоків, так і до європейських романтичних образів, були чи не найбагатнішим матеріалом для втілення в жанрі солоспіву найбільш бажаних і очікуваних широким загалом думок, почуттів і сподівань. Отже, хоча поезія Шевченка отримала свою інтерпретацію в різних музичних жанрах – від опери до фортепіанних мініатюр, усе ж особливу роль для розвитку музичної шевченкіани відіграв солоспів.

Глибокий аналіз проблеми залишив Станіслав Людкевич у своїй статті «Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря”» [8, с. 255–269], проте, написана в 1934 році, вона не могла роз-

глядати пізніше створені опуси до Шевченкових текстів, тож служить теоретичним фундаментом для представленої доповіді, у якій панорама Шевченкової поезії у вокальній музиці продовжена до сучасності і мислиться як спроба узагальнити в камерно-вокальній музиці XIX–XX ст. різні тематичні, естетико-стильові та жанрові сфери, у яких переінтовувалося поетичне слово Кобзаря.

Першим композитором, представником Центрально-Східної України, який звернувся до поезії Шевченка в жанрі солоспіву, був Микола Маркевич (1804–1860), особистий приятель Шевченка, якому поет присвятив вірш «Бандуристе, орле сизий»: його вокальну мініатюру для голосу з фортепіано «Нащо мені чорні брови», написану в 1847 році, було навіть видано в Москві через 12 років (у 1859 р.) із назвою «Сирота». Хоча Маркевич і не був професійним композитором, а любителем, що суміщав музикування з дослідженнями етнографії, історії, поетичною творчістю, усе ж ця «перша ластівка» вокальної шевченкіани виявилася вдалою завдяки тонкому відчуттю поетичного слова, близькості до народної пісні. Як народна пісня вона побутує і сьогодні [6, с. 233; 21, с. 79–80].

До творчості Шевченка звернувся також композитор і фольклорист Петро Сокальський (1832–1887), який представив її в різних за характером солоспівах – у драматичному «Є на світі доля» та витриманих у дусі народно-танцювальних жартівливих пісень – «Полюбила козака молода дівчина» та «Утоптала стежечку» [21, с. 81–82].

Першим «діаспорним» композитором, що поклав на музику «Думи мої» (солоспів виданий 1860 року), став Олександр Рубець (1837–1913), хоровий диригент і педагог, що більшу частину життя провів у Петербурзі, викладав у Петербурзькій консерваторії і прославився передусім як упорядник збірки українських народних пісень та автор підручника сольфеджіо. Його підхід до шевченківського тексту позначений, з одного боку, рисами фольклорної стилізації, наближеної до епічних жанрів, з другого ж, неважко помітити в ньому і певні впливи російської школи, передусім М. Глинки [21, с. 82].

Та попри ці розрізнені спроби озвучення поезії Шевченка, лише Микола Лисенко (1842–1912) у циклі «Музика до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка» відтворив цілісний і переконливий му-

зичний світ його поезії. Не випадково також, що з майже 90 творів, які складають цикл, 52 становлять солоспіви [21 с. 82–88; 2, с. 93]. Цей факт підтверджує пріоритетну роль жанру пісні – солоспіву в музичному прочитанні поезії Шевченка. Першим спробував систематизувати солоспіви Лисенка із «Музики до Кобзаря» Дмитро Ревуцький ще в 30-х роках ХХ ст., а вслід за ним дослідниця українського солоспіву Тамара Булат ділить вокальну лірику М. Лисенка на слова Т. Шевченка за типом мелодики на дві групи.

Першу складають твори кантиленного характеру, що здебільшого наближаються до фольклорних витоків, головню до популярних пісень-романсів. Її представляють, зокрема, солоспіви «Туман, туман долиною», «Якби мені черевики» та ін.

Друга група репрезентує більш складний і багатоплановий зв'язок музики зі словом, у таких солоспівах, як «Мені однаково», «Молітеся, браття, молітеся» чи «Гетьмани» спостерігаємо органічний синтез наративного – патетико-ораторського типу інтонації, елементи думного епосу та експресивно-речитативний виклад.

Поетичний космос Шевченка, що охоплює всі сторони людського буття й образи української національної міфології, містить свого роду «генетичний код» нації, природно викликав у такого вдумливого і відданого українській ідеї композитора, як Лисенко, відповідний спектр видів її музичної інтерпретації. Т. Булат ділить солоспіви Лисенка за образною тематикою на такі категорії: пейзажні (до прикладу, «По діброві вітер виє», «Садок вишневий»), історичні (серед них «У неділю вранці рано», «Гайдамаки», «Гомоніла Україна») та лірико-психологічні («Якби мені черевики», «Чого ж мені тяжко») [2, с. 98–99]. Класифікацію Т. Булат уточнює Л. Корній [6, с. 298–323].

У всіх тематично-образних групах композитор застосував адекватний до тексту музичний матеріал, що розкриває не лише зовнішній перебіг подій Шевченкової поезії, але й її глибинний підтекст. Для цього він використав найрізноманітніші форми, що в другій половині ХІХ ст. складали компендіум європейської вокальної музики: від маленької мініатюри до великої розгорненої сцени, а крім того, вводить новий драматургійно-видовий тип – романс-думу. Лисенкова мелодика, від

танцювальної через кантилену до патетично-ораторської і наративної, нерідко наближається до інших видів музики зі словом. У ній не бракує яскравих театральних ефектів, алюзій до духовних жанрів, прийомів синкретичного обрядового дійства. Диференційована артикуляція, ритміка, динаміка й агогіка підпорядковані змістові літературного тексту і нерідко розкривають його прихований смисл. У дусі романтичного солоспіву трактує Лисенко і фортепіанний супровід. Сам будучи блискучим піаністом, він насичує його складними віртуозними елементами, надає колористичної та звукозображальної функції, нерідко наслідує українські народні інструменти, забезпечуючи барвистість і відповідну експресію інтонаційного розкриття поетичного змісту [21, с. 82–88].

Лисенкова інтерпретація шевченківської поезії стала унікальним артефактом в історії світової музики і проклала нові шляхи до інтонаційного прочитання текстів Кобзаря. Найточніше з цього приводу висловився Станіслав Людкевич: «Фактом незаперечним є те, що значне число Лисенкової “Музики до “Кобзаря” є й по нинішній день “без конкуренції” і, незважаючи на значний поступ новітньої української музики, не уступає місця ніяким другим на концертній естраді» [8, с. 255; 14].

Молодші сучасники Лисенка теж постійно зверталися до поезії Шевченка, хоч і не так об’ємно і послідовно, усе ж залишили цікаві зразки переінтонування його текстів. Так, Володимир Сокальський (1863–1919), який творив солоспіви переважно до російських віршів, написав пісню «Ой маю, маю я оченята», у якій стилізував фольклорну манеру ліричних жанрів.

Розпочинаючи огляд модерної інтерпретації поезії Шевченка у вокальній музиці, почнемо з Бориса Підгорецького (1873–1919), який у своїх солоспівах на шевченківські тексти: «У гаю, гаю» чи «Минають дні» частково відступає вже від фольклорного прототипу і наближається до поширеної на початку ХХ ст. манери розгорнутого вокального монологу.

Одним із яскравіших представників модерністичного напрямку в українській музиці по праву вважається Гнат Хоткевич (1877–1938). До поезії Шевченка, у тому числі й у жанрі солоспіву, він звертався часто й охоче, утілюючи одну з основних засад свого індивідуального стилю: театралізацію, тяжіння до синкретичності музичного виразу, яскравих експресивних



контрастів. Ці виразові принципи помітні, зокрема, у солоспівах «У гаю, гаю вітру немає», «Чи винна голубка», «Сонце гріє, вітер віє», «Тополя», «Ой я свого чоловіка», «Минає неясний день мій». Та чи не найяскравіше подані прикмети стилю втілилися в розгорнутому солоспіві-драматичній сцені «Ой не п'ються пива, меди», у якому музичний матеріал ґрунтується на українському думному епосі, що наголошується кантиленно-речитативним типом мелодики. Тонкі і розмаїті експресивні відтінки підкреслюються в партії фортепіано, у якій Хоткевич, знаний передусім своєю пристрасстю до бандури, використовує бандурну фактуру.

Лисенкову традицію циклів на слова Шевченка продовжив Павло Сениця (1879–1960), він скомпонував дві серії вокальних мініатюр на тексти Т. Шевченка. До першої увійшли: «І широкою долиною», «Якби мені черевики», «Огні горять», «Тече вода в синє море», «Минули літа молодії». У другій представлені солоспіви: «Нащо мені чорні брови», «Чого мені тяжко», «Вітер в гаї нагинає лозу і тополю», «Було колись в Україні». Майже забутий сьогодні автор, у 20–30-х роках Сениця вважався одним з найбільш модерно мислячих українських композиторів, тож і в згаданих солоспівах проявляються не лише природні зв'язки з фольклорними джерелами, але й деякі новаторські пошуки композитора у сфері гармонії, фактури, що створюють подекуди цікаві колористично-просторові ефекти.

Натомість Кирило Стеценко (1882–1922) як учень М. Лисенка записався у шевченкіану солоспівами історичного змісту, наближеними за характером до творів свого вчителя з циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка». Водночас його солоспіви доволі яскраво репрезентують і новітні тенденції музичної виразовості. Так, у мініатюрі «І золотої і дорогої» Стеценко застосував лейтмотивний принцип розгортання, який виступає попеременно у вокальній та інструментальній партіях, символізуючи невідворотність долі. Привертають увагу і свіжі колористичні гармонічні модуляції, що витримані в дусі імпресіоністичного звукопису. Натомість солоспів «Вечір» позначений стилізацією в народному характері, на що вказує лірична мелодика в романсовому дусі і доволі ясна та прозора гармонія. Розбудована вокальна сцена-монолог романсу «Плавай, плавай, лебедонько», який увійшов у репертуар багатьох

визначних співачок, передбачає вже автора першої української моноопери «Іфігенія в Тавриді».

Відомий лірик, один із представників українського імпресіонізму Яків Степовий (1883–1921), звернувся до творів на слова Шевченка в циклі «Барвінки». Солоспіви «Ой три шляхи широкії» та «Із-за гаю сонце сходить» хоч і витримані в характері драматичної сцени з елементами думної рецитації, усе ж у гармонії і фактурі демонструють певні елементи розширеної тональності та свободи розгортання, притаманні художнім тенденціям початку ХХ ст. Більш традиційно вирішена мініатюра «Утоптала стежечку», основою якої є типова для танцювально-жартівливих пісень мелодична формула і доволі традиційний гармонічний супровід.

Перші десятиліття радянської влади обмежили активність звернення до Шевченкової поезії, принаймні в жанрі солоспіву. Симптоматично, що останній учень Лисенка, один з провідних українських композиторів Левко Ревуцький, що створив такі цікаві талановиті зразки хорової інтерпретації Кобзаря, у солоспівах не звертався до його текстів. Немає шевченківських солоспівів і в іншого видатного композитора того часу, Віктора Косенка. Це, очевидно, пов'язано з тим, що на перший план розвитку національної культури виступають монументальні жанри, оскільки певний короткий час трапилася нагода утворення національних художніх колективів, насамперед хорів, для яких і писалися патріотичні твори на класичні тексти.

Лише в Бориса Лятошинського (1895–1968) є шевченківський солоспів «Є карії очі», який виразно кореспондує як з його знаменитими шевченківськими хорами, так і з фортепіанними прелюдіями з епіграфами з Шевченка.

Серед авторів вокальної шевченкіани є й композитори меншого масштабу, яких у контексті професійної освіти ХХ ст. можна трактувати як аматорів. Так, відомий диригент Микола Радзівєвський (1884–1965), відомий насамперед своєю постановкою «Тараса Бульби» Лисенка на сцені Київської опери, скомпонував чотири романси на слова Т. Шевченка: «На вулиці не весело», «Не щечече соловейко», «Ой одна, я одна», «Ой стрічечка до стрічечки» [13, с. 1]. Природно, що в манері викладу він насамперед орієнтується на взірець Лисенка, проте навіть для сучасної концертної естради ці солоспіви цілком відповідні.

Серед довоєнних авторів вокальної лірики до поезії Т. Шевченка вартує Юлій Мейтус (1903–1997). Свої вокальні мініатюри «Я не недужаю» і «Думка» він написав 1927 року, тобто в час співпраці з театром «Березіль» Леся Курбаса, що й відобразилося в певних рисах театралізації поетичного тексту – як у мелодичній лінії, так і в супроводі.

Лише з нагоди 125-річчя від дня народження Т. Шевченка, у 1939 році, звернення до його поезії дещо пожвавлюється. У зв'язку з ювілеєм виникло немало солоспівів, хоча не всі вони демонструють найвищий художній рівень. Так, Всеволод Рибальченко скомпонував «Із-за гаю сонце сходить» та «Ой стрічечка до стрічечки», Григорій Майборода – «Думу» для низького жіночого голосу [9, с. 14–18], Сергій Жданов – монолог «Якось йдучи уночі», а Ігор Белза – баладу «Ой чого ти по-чорніло» [5, с. 201]. Цей доробок ще очікує свого вдумливішого дослідника.

Іншим шляхом розвивалася вокальна музика на слова Шевченка на західних теренах – у Галичині та Буковині, де поезія Кобзаря знайшла своє інтонаційне втілення дещо пізніше. Перший приклад згадує Роман Сов'як, ідеться про твір Івана Лаврівського (1823–1873) – пісню старого кобзаря з музики до драми Т. Шевченка «Невольник» «Замовкли торбани», яка виконувалася окремо як солоспів. З цього твору збереглася лише вокальна партія без інструментального супроводу [21, с. 135].

В Анатолія Вахнянина (1841–1908) теж знаходимо лише один солоспів на слова Т. Шевченка «Тяжко, важко». Як один, так і другий твір не відіграли поважнішої ролі в розвитку української вокальної музики в Галичині.

Натомість Остап Нижанківський (1861–1919) як найяскравіший представник «Лисенкової школи» в Галичині вписався в шевченкіану одним з кращих своїх солоспівів – «Минули літа молодії», у якому декламаційні фрагменти вокальної партії переплітаються з ліричними кантиленними епізодами. Інструментальний супровід написаний для фортепіано і скрипки або віолончелі, що відповідало актуальним європейським тенденціям камерно-вокальної музики.

У вокальній ліриці також Денис Січинський (1865–1909) поклонився шевченкіані. У першому періоді його творчості з'явився солоспів «У гаю, гаю», утриманий цілком у фольк-

лорному дусі. Одною з цінніших мініатюр Січинського є твір «І золотої, і дорогої», який став дуже популярним і часто виконуваним співаками Галичини, що згодом спричинилося до написання оркестрової партії.

До монументальних жанрів в інтерпретації Шевченкового слова тяжів і Станіслав Людкевич, який, маючи у своєму добробку показну кількість хорових і симфонічно-хорових опусів на слова Т. Шевченка, у вокальному жанрі залишив лише один твір «За байраком байрак», написаний у стилі драматичної балади з виразними патетично-театральними ефектами.

Також у Василя Барвінського шевченкіану репрезентує один солоспів – «Ой люлі, люлі, моя дитинко». Твір, названий композитором колисковою, у дійсності є тричастинною драматичною поемою з яскраво контрастним середнім епізодом, що відступає від жанрової ритмоформули колискової і вносить напружений, навіть трагічний відтінок, підкреслюючи фатальну невідворотність долі дитини-байстрюка. Природу драматичної сцени-монологу підкреслює й фортепіанний супровід з остинатними арпеджіо на змінних гармонічних функціях як символ зловісної ходи фатуму. Цей солоспів, як і «Вечором в хаті», можна вважати експресіоністичними зразками творчості Барвінського [21, с. 158].

Композитори меншого масштабу переважно дотримувалися Лисенкових засад у переінтонуванні Шевченкового тексту. Так, Ярослав Лопатинський (1871–1936) на слова Т. Шевченка скомпонував солоспів «На городі коло броду» [7, с. 1]. Свій вклад у шевченкіану вніс також Ярослав Ярославенко (Вінцовський, 1880–1958 рр.) солоспівами «Як маю я журитися» та «Якби мені, мамо, намисто».

Розглядаючи вокальну творчість на слова Шевченка після Другої світової війни, слід враховувати об'єктивні історичні обставини і згрупувати опуси, написані в Радянському Союзі в часи ідеологічних обмежень і заборон – і в українській діаспорі, де музика, а тим більше – вокальна творчість на вірші Шевченка відігравала роль одного з найсильніших чинників збереження національної ідентичності й об'єднання українців на чужині. Тому більшість солоспівів – як в Україні, так і в діаспорі в той чи інший спосіб усе ж продовжують романтичні й постромантичні традиції, як правило, не ризикуючи в роман-

сах на слова Шевченка надто сміливо експериментувати з виразовими засобами.

З композиторів діаспори згадаємо Остапа Бобикевича (1889–1970), що під час Другої світової війни емігрував до Мюнхена, де розвинув жваву композиторську діяльність, написавши музику до творів Тараса Шевченка, серед яких солоспіви: «Думи мої, думи мої», «І небо невмите», «Марія» [18].

У спадщині Антона Рудницького (1902–1975), який виїхав до США, привертає цикл «Три пісні до слів Шевченка», що складається з творів: «Немає гірше, як в неволі», «Якби зустрілися ми знову», «Радуйся ниво» [16, с. 176]. Незважаючи на свою славу «модерніста», Рудницький все ж віддає у цих солоспівах данину лисенковим традиціям.

Солоспіви на слова Т. Шевченка склав також Михайло Гайворонський (1892–1949), який у 1923 році опинився в США. Належать до них: «Сонце заходить» з наскрізною розбудованою формою і витриманий у традиційній куплетній будові «Садок вишневий» [3, с. 98, 154].

Серед діаспорних композиторів, які залишили вокальну лірику на слова Т. Шевченка, також Володимир Грудин (1884–1980) з вдалим солоспівом для середнього голосу «Ой по горі ромен цвіте» та Микола Фоменко (1894–1962) з твором «Тече вода в синє море» як прикладом солоспіву в традиційній формі з народними мотивами.

У післявоєнній Україні звернення до поезії Шевченка у вокальній музиці дещо поживляється. Коротко згадаємо найприкметніші з творів 40–60-х років.

У Валентина Борисова (1901–1988) привабливий, складний гармонічно солоспів «Ой одна я, одна» для високого голосу, виданий у 1949 році, а в Петра Глушкова (1889–1966) «По діброві вітер вие» у більш традиційній гармонічно-мелодичній постаті.

Окремої уваги заслуговують шевченківські романси Федора Надененка (1902–1963) «Думи мої, думи» і «Утоптала стежечку», які розкривають найкращі грані обдарування композитора: лірико-психологічну тонкість в інтонаційному прочитанні тексту і трансформацію елементів національного пісенного фольклору [21, с. 124].

Знову повертається до поезії Шевченка Ю. Мейтус, що скомпонував у 1947 році солоспів «Сон» [1, с. 128].

Фольклорна основа виразно проступає в солоспіві на вірш Т. Шевченка «Якби мені черевики» Андрія Штогаренка (1902–1992).

Традиції галицького солоспіву винахідливо перевтілюються в солоспівах на слова Шевченка «Садок вишневий» для високого жіночого голосу з ефектним вокалізмом у кінці твору та «Давно те минуло» Анатолія Кос-Анатольського (1909–1983) [15, с. 1–6].

Долучився до шевченкіани також Ігор Шамо (1925–1982) лірико-драматичним твором з кантиленною мелодикою «Закувала зозуленька» для середнього жіночого голосу [15, с. 30–36].

Першою спробою в жанрі вокальної лірики Віталія Кирейка (нар. 1925) був ліричний, розбудований за формою твір на слова Т. Шевченка – «Тополя», який з'явився у 1945 році [10, с. 47; 15, с. 19–26].

Відомий львівський хоровий диригент і композитор Іван Майчик (1927–2007) у своїй збірці «Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка» умістив три солоспіви: «Маленькій Мар'яні», «Понад ставом вітер віє», «Вітре буйний, вітре буйний» [11, с. 55–78]. Супровід третього романсу контрастує з традиційним фортепіанним акомпанементом двох перших, у яких драматичні епізоди підсилені альтерованими гармонічними акордами. Перший і третій твір вирішені у формі розбудованого наскрізного монологу, натомість другий представляє оригінальну мініатюру.

Солоспіви до віршів Шевченка продовжують писати не лише професійні композитори, але й виконавці, передусім співаки. У видатного українського співака Ігоря Кушплера (1949–2012) знаходимо два вельми цікаві солоспіви, у яких помітний значний вплив оперної стилістики: «Ой по горі роман цвіте» та драматична балада «Ой крикнули сірі гуси», що вже увійшли в репертуар сучасних співаків.

Сучасна композиторська плеяда, попри тяжіння до інноваційності й експерименту, теж не оминає шевченківських текстів. Чимало композиторів, як у самій Україні, так і в діаспорі, у своїй творчості надалі використовує понадчасову, близьку українському духові поезію Т. Шевченка в найрізноманітніших жанрах, причому в деяких з них уже помітні спроби ін-

новаційного трактування Шевченкового тексту. Варто навести кілька яскравих прикладів, які підтверджують подальше розширення тематичної, жанрової та образно-виразової сфери Кобзареві поезії у вокальному доробку сучасних українських композиторів.

Цикл романсів на вірші Т. Шевченка для високого голосу з фортепіано або симфонічним оркестром, серед яких рухливий, привабливий для виконавця – «Доленько моя», скомпонував Левко Колодуб (нар. 1930) [15, с. 27–29, 47].

У творчості Володимира Губи (нар. 1938) приваблює увагу ліричний, витриманий у постромантичному ключі романс «Світає» [15, с. 42–46, 47].

Мініатюру для чоловічого голосу, що на сучасному етапі апелює до думного розспіву «Козацька доля», скомпонував Віктор Лісовол (1931–2013) [12, с. 73–74].

У збірці солоспівів львівського композитора Олександра Зелінського (нар. 1940 р.) знаходимо лише один твір на слова Т. Шевченка – «Плач Ярославни», для високого голосу з опорою на декламаційно-театралізований принцип викладу [4, с. 3–6]. На цей текст скомпонував також свій романс Ф. Кучеренко [12, с. 9–13].

До шевченкіани в сучасну добу звернулися найвизначніші українські композитори. У 1962 році Мирослав Скорик (нар. 1938 р.) скомпонував цикл з трьох романсів з оркестром на слова Т. Шевченка, у який увійшли: «Якби мені черевики», «Зацвіла в долині» та «За сонцем хмаронька пливе» [20, с. 20–21]. Куплетна форма першого твору не обмежує емоційного розвитку солоспіву, який поступово драматизується, поглиблюючи настрій туги і безнадії. Куплетна будова витримана також у солоспіві «Зацвіла в долині», у якому композитор відтворює поетичну акварель у звучанні оркестру і невибагливій вокальній партії, наближеній до народної пісні.

Настрій туги за нездійсненим щастям найбільш виразно представлений у солоспіві «За сонцем хмаронька пливе». Марія Загайкевич пише, що: «Мирослав Скорик зумів показати народнопісенний характер лірики Шевченка в нових яскравих барвах» [20, с. 20]. У М. Скорика знаходимо ще один романс на слова Т. Шевченка «Ой сяду я під хатою», який початково теж мав увійти в цикл, але композитор залишив його як окремих твір.

Серед українських композиторів другої половини ХХ ст., які присвятили Шевченковій поезії значнішу частку свого доробку, знаходимо Ігоря Соневицького (1926–2006) та Богдану Фільц (нар. 1930 р.).

Ігор Соневицький, який представляв митців української діаспори в США, скомпонував цикл пісень на вірші Т. Шевченка, до якого увійшло сім творів – п'ять для баритона: «Заповіт», «Давидовий псалом, XII», «Молитва», «Якби мені лиха та лиха», «Чи так, чи не так» та два для сопрано: «Колискова» і «Змія хату запалила» із супроводом фортепіано. За формою невеликі солоспіви як вокальною партією, так і інструментальним супроводом підкреслюють народнопісенний характер змісту Шевченкової поезії [17, с. 71–101]. М. Скорик пише: «Музика солоспівів Ігоря Соневицького є майстерно вокальною – композитор прекрасно знає природу співу, відчуває виразовість відповідних регістрів, яскравість кульмінацій, природність вокальної фрази і дихання. Тому його твори з таким задоволенням виконують співаки» [17, с. 6].

Богдана Фільц, яка у вокальній музиці постійно звертається до Шевченкової музи, написала десять солоспівів на слова Тараса Шевченка: «Вітре буйний», «Зацвіла в долині», «Ой по горі роман цвіте», «Сирітка», «Маленькій Мар'яні», «Сон», «Як маю я журитися», «Вітер в гаї», «Тече вода з-під явора» і «Наша дума, наша пісня» [19, с. 5–60]. Виникали вони, почавши від 1958 року («Сирітка»), протягом майже 50-ти років. Три з них – «Сирітка», «Маленькій Мар'яні» і «Сон», у яких представлена жіноча тематика, доля матері, жінки і дитини, Б. Фільц присвятила відомій співачці Марії Байко. Композиторка передає емоційні почуття ніжності і хвилювання, яким підпорядковує мелодику вокальної партії та виразові прийоми інструментального супроводу. Алегорія природи – жіночої долі представлена в солоспівах «Тече вода з-під явора», «Вітре буйний», «Зацвіла в долині», у яких композиторка створює витончені барвисті картини, сповнені рефлексивності настроїв, що моментами нагадують прозорість акварелі. Останній твір патріотичного характеру, «Наша дума, наша пісня», авторка присвятила музикознавцю і своїй приятельці Марії Загайкевич. У солоспівах Б. Фільц відчувається жіноча ніжність авторки, яка звертається одночасно до традиційних та достатньо сучасних композиторських засобів,



особливо у сфері гармонії. Шевченкіана Б. Фільц завдяки своїй образно-емоційній яскравості, близькості до національної традиції, а водночас – ефектності отримала неабияку популярність у репертуарі співачок різних поколінь.

Стислий панорамний огляд вокальної шевченкіани, яку уклали композитори різних художньо-стильових пріоритетів, міри таланту та професійної підготовки упродовж більш ніж півтора сторіччя, здійснений у поданій статті, мав на меті представити якнайширший тематичний, жанровий, образно-емоційний спектр поезії Кобзаря, що знайшов відгук у камерно-вокальній музиці ХІХ–ХХ ст. Зазначається одна зі специфічних рис солоспівів на слова Т. Шевченка: до його поезії зверталися як професіонали, так і аматори, унаслідок чого маємо вельми об'ємний і різноплановий компендіум музичного прочитання його поезії. Це у свою чергу свідчить про непроминущу історико-соціальну значимість слова Поета, яке увібрало в себе «генетичний код» нації і надалі служить важливою інспірацією її духовного розвою.

---

1. *Архимович Л.* Юлий Мейтус: Очерк жизни и творчества / Л. Архимович, И. Мамчур ; рец. М. Р. Черкашина-Губаренко. – Москва : Советский композитор, 1983. – 136 с.

2. *Булат Т. П.* Український романс / Т. П. Булат. – Київ : Наукова думка, 1979, – 315 с.

3. *Витвицький В.* Михайло Гайворонський. Життя і творчість / Василь Витвицький. – Львів, 2001. – 175 с.

4. *Зелінський О.* Солоспіви / Олександр Зелінський ; [упоряд.-ред. М. Логойда]. – Львів : Спів Митуси, 1997. – 48 с.

5. Історія української музики. Т. 4. 1917–1941 / [ред. колегія тому Л. О. Пархоменко (відп. ред.), О. У. Литвинова, Б. М. Фільц]. – Київ : Наукова думка, 1992. – 616 с.

6. *Корній Л.* Історія української музики. Ч. 3. ХІХ ст. / Лідія Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.

7. *Лопатинський Я.* Пісні на один голос в супроводі фортепіана. С. 3 / Я. Лопатинський // Музична накладня Торбан. – Львів, 1923.

8. *Людкевич С.* Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи / [ред.-упоряд. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – 496 с.

9. *Майборода Г.* Вибрані романси. Для голосу з фортепіано / Г. Майборода. – Київ : Советский композитор, Українське республіканське відділення, 1960. – 76 с.

10. *Майбурова К.* Віталій Кирейко / К. Майбурова. – Київ, 1979. – 48 с.
11. *Майчик І.* Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка / Іван Майчик. – Львів, 2003. – 79 с.
12. Наша дума, наша пісня не вмре, не загине! Українські думи, романси, авторські та народні пісні для голосу в супроводі бандури / [упоряд., муз. ред. М. Галій-Моравська]. – Львів : Каменяр, 2000. – 94 с.
13. *Радзиевський М.* Чотири вірші Т. Шевченка / М. Радзиевський. Видання Київського музичного підприємства К.М.П. – Київ, 1917. – 6 с.
14. *Ревуцький Д.* Микола Лисенко. Повернення першоджерел / [упоряд. В. В. Кузик]. – Київ : Музична Україна, 2003. – 320 с.
15. Романси українських радянських композиторів на вірші Т. Шевченка / [укл. В. С. Варицький ; ред. Г. О. Ніколаєва] – Київ : Музична Україна, 1984. – 47 с.
16. *Рудницький А.* Українська музика. Історично-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
17. *Соневицький І.* Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано / Ігор Соневицький. – Київ : Музична Україна, 1993. – 160 с.
18. Тарас Шевченко в слові та пісні [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/>.
19. *Фільц Б.* Наша дума, наша пісня... (Десять солоспівів на слова Тараса Шевченка / Богдана Фільц. – Тернопіль : Астон, 2004. – 64 с.
20. *Пцирця Ю.* Мирослав Скорик / Ю. Пцирця. – Київ, 1979. – 56 с.
21. *Porowicz O.* Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku / Olga Popowicz. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2009. – 211 с.

*Світлана Прищенко  
(Київ)*

## **ЕНЦИКЛОПЕДІЯ КОЛЬОРУ: ОБҐРУНТУВАННЯ АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ НАУКОВОГО ВИДАННЯ**

Проблеми, що стосуються кольору, його сприйняття, виміру, систематизації та застосування, стають предметом дискусій на Міжнародних симпозіумах і конгресах. У багатьох країнах існують інститути кольору, колірні комітети, групи кольору, суспільства кольору – організації, що по-різному називаються, проте мають перед собою одну мету – об'єднання національних зусиль у дослідженні кольору, розширення знань про нього, централізацію і поширення відповідної інформації. Вони покликані сприяти глибшому вивченню кольору, допомагати фахівцям краще розуміти роль кольору й ефективніше його використовувати. Збільшується потік науково-технічної інформації та кількість книг, що узагальнюють і систематизують отримані знання про колір, але, на жаль, закордонних авторів.

Колір завжди був і залишається актуальним для всіх, хто поспігується ним у своїй професійній діяльності. Розв'язання питань колориту базується на глибоких знаннях та осмислюванні досвіду людства в цій галузі, а також на вивченні сукупності наук, які займаються дослідженнями кольору. Фізиків цікавить енергетична природа кольору, фізіологів – процес сприйняття кольору оком людини, психологів – проблема сприйняття кольору та дія його на психіку і здатність викликати різні емоції, біологів – значення кольору в життєдіяльності живих та рослинних організмів, а математики розробляють методику вимірювання кольору. Російський художник К. Коровін уважав, що живопис можна порівняти з математикою тому, що відчуття колірних і тонових співвідношень потребує точності, пропорційності до природи. Змішування фарб у визначених пропорціях також належить до галузі математичних обчислень, а вимірювання кольору займається колориметрія. Колір є також об'єктом вивчення для багатьох вузьких дисциплін, наприклад, фізіологічної оптики, анатомії ока, теорії фотографії, хімії фарбників, світлотехніки, конструювання

комп'ютерів і друкувального обладнання. Усі ці дисципліни вивчають закономірності виникнення кольірних відчуттів, кольоророзрізнення та кольоровідтворення.

Якщо розглядати колір як явище культури, то додаються й культурологія, філософія, естетика, історія мистецтва, філологія, археологія, релігія. Важко назвати галузь діяльності людини, до якої колір не мав би жодного стосунку. Цим і пояснюється такий складний і синтетичний характер науки про колір та його властивості.

Український мистецтвознавець Володимир Овсійчук у монографії «Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору» досить точно дає характеристику кольору як своєрідній національній традиції: «Барва є тонким камертоном часу. Кожне століття чи великі історичні епохи так чи інакше витворюють притаманний їм кольоровий феномен, бо народ в силу географічних умов, історико-суспільного розвитку, традицій, духовного потенціалу виробляє своє відношення до кольору [10]». Вітчизняний мистецтвознавець Дмитро Степовик детально висвітлює семантику кольорів і вважає колір найхарактернішою ознакою стилю в мистецтві [15]. За релігійними канонами колір трактувався як символ того, що не могло бути показаним (образ Бога, космічних сил або загробного існування), а за часів різних історичних епох, особливо в періоди переломних моментів – як символ відповідних подій або ідей. Тому колір завжди розкривається крізь призму історичних, культурних і регіональних особливостей з урахуванням того, що певні періоди мали власне колірне мислення, яке є не лише малярським засобом, а й індикатором духовного та культурного рівня суспільства, пізнання природи й засобом естетичного спілкування.

Надзвичайно цікавими з точки зору своєрідності художньо-образних систем є українське бароко, український модерн, український авангард. Українське народне декоративне мистецтво – невичерпне джерело творчого натхнення для сучасних художників і дизайнерів. Народна культура була й залишається етнічним середовищем, засадою духовності, які засновані на світовій досконалості. Роман Яців зазначає, що досвід українського мистецтва, яке має ознаки етнокультурної самодостатності, збагатив палітру європейського модернізму: «Для майбутнього національної художньої культури цей факт

має важливе методологічне та загальноестетичне значення [16, с. 47]».

Проблема професійної підготовки висококваліфікованих спеціалістів у галузі мистецтва є досить актуальною. Важливим чинником навчання майбутніх фахівців є формування художньо-образного мислення засобами колористики, оскільки колір у багатьох різновидах мистецтва та дизайну виконує важливі естетичні, формотворчі та інформативні завдання. Проте в дизайні найголовніше – функціональність (утилітарність) речі, корисність від неї людині на противагу непомірному захопленню кольором. У проектній практиці колір як один із найважливіших формотворчих компонентів використовується згідно з конкретними умовами і врахуванням психофізіології та естетики. Емоційний вплив кольору на споживача значно змінюється залежно від форми, розміру і фактури поверхні, призначення предметів. Наше емоційне ставлення до об'єктів дизайну пов'язане саме з тим, як їх вирішено в кольорі, наскільки це відповідає особливостям функції і форми. Колір у сучасному дизайні є не лише активним засобом композиції, але й значним чинником якості. Однак колір не має «додумуватися» потім, його потрібно обирати свідомо, щоб використовувати як розвиток ідеї. Також колір тісно пов'язаний із пропорціями, масштабністю; він допомагає виявити статичність або динамічність.

**Метою проекту** є створення енциклопедії про колір, адже кольорознавство в мистецькій освіті – одна з фундаментальних дисциплін. Однак аналіз стану теоретичних основ кольорознавства виявляє, що сучасні наукові уявлення про природу світла та кольору, про механізми зорового сприйняття та кольороутворення ще повністю не ввійшли до методики навчання художників і дизайнерів. Актуальність «Енциклопедії Кольору» зумовлена браком наукових видань мистецького спрямування. Ідея створення такої енциклопедії виникла давно, проте фінансові труднощі не дозволяють реалізувати цей культурно-освітній проект.

**Цільова аудиторія** – студенти, викладачі, аспіранти, художники, дизайнери, архітектори, культурологи та мистецтвознавці, рекламісти, відвідувачі структур перепідготовки та підвищення кваліфікації, ін.

За типом, відповідно до ДСТУ 3017-95 [1], зазначене видання буде галузевою (тематичною) одностомною енциклопедією (п. 12.28). Воно охоплюватиме сукупність наукових знань про колір та його різнобічні аспекти в практичній діяльності. На нашу думку, у цьому разі доцільно підготувати саме енциклопедію, а не енциклопедичний словник, оскільки перелік питань для висвітлення ідеї вельми широкий: мистецтво, дизайн, реклама. Суттєвим моментом є також написання слова «Колір» у назві Видання з великої літери – колір презентовано нами як естетичний феномен.

Концепція наукового видання, яке є результатом науково-дослідної роботи та узагальненням авторського досвіду викладання навчальної дисципліни «Кольорознавство» у вищих мистецького спрямування протягом п'ятнадцяти років, базується на структурно-системному та історико-культурологічному методах у вивченні світових досягнень науки про колір. Цінність енциклопедії полягатиме і в систематизації професійної термінології з питань теорії та практики кольору. Проведений моніторинг не виявив подібних видань в Україні. Існуючі навчальні посібники з кольорознавства здебільшого мають компілятивний характер на основі попередніх видань.

Авторське бачення енциклопедії ґрунтується саме на науковому підході до кольору, адже останнім часом з'являються псевдоенциклопедії, у яких переважно подано відомості про колір в інтер'єрі (а по суті, це кольорові атласи з невеликими текстовими поясненнями та привабливим ілюстративним рядом).

Енциклопедії мають бути джерелом знань і відрізнятися від інших видань науковою достовірністю, ґрунтовністю, живістю, чіткою категоризацією інформації, довідковими відомостями. Саме такими є «Енциклопедія українознавства» [6], хід роботи над якою детально описав А. Жуковський [4], «Енциклопедія сучасної України» [5], «Дизайн: словник-довідник» [3], «Искусство XX века» [7], «Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник» [2], «Культурология. XX ст.» [8].

Досліджено, що статті в енциклопедіях мають кілька типів: статті-огляди, статті-довідки, статті-тлумачення (містять лише дефініції, а в разі запозичення слова з іншої мови – його етимологію) і статті-посилання (відсилають користувача до іншого терміна). Основними типами статей для «Енциклопедії Кольо-

ру» обрано статті-огляди та статті-довідки з обов'язковими посиланнями на джерела інформації. Статті-огляди та статті-довідки різняться обсягом та є визначальними для енциклопедій, містять виклади наукових положень, хронологію історичних подій, географічні, біографічні, статистичні відомості тощо. Створенню «Енциклопедії Кольору» передувала розробка алфавітного покажчика – переліку термінів, понять, інституцій, особистостей, які ввійдуть до видання. Концептуальним моментом є бажання проілюструвати енциклопедію маловідомими творами, але такими, які б відображали саме колористичні пошуки майстрів.

У дисертаційному дослідженні авторки цієї статті [11], навчальному посібнику з грифом МОН України [12], навчально-методичному комплексі з колорознавства [13], а також в інших наукових публікаціях розкрито комплексний підхід до формування колірною середовища з урахуванням його функціональних, соціокультурних та емоційно-естетичних особливостей. Ми виявили, що існує суттєва прогалина в мистецтвознавчих дослідженнях щодо з'ясування впливу декоративно-прикладного мистецтва й колористики України на формування в галузі дизайну та реклами. Про це авторка зазначила в низці статей, наголосивши на тому, що використання етномотивів у контексті українських колористичних традицій можливе й необхідне в дизайні та рекламі не лише для ідентифікації Української держави у світовій спільноті, а в основному для підвищення національної самосвідомості та збереження власної культури [14].

Не можна не сказати про гармонію як естетичну категорію та головну тему аналізованого видання. Кінець ХХ століття визначив естетику як науку про сутність і форми творчості за законами краси. Однак і сьогодні не досягнуто єдності в розумінні гармонії як явища культури. Існують дві основні думки. Одні дослідники доводять, що краса і гармонія – це якості, котрі приносять до дійсності сама людина, а природні явища самі по собі не можуть бути ні красивими, ні поганими, через що краса не може бути осягнута як властивість матеріальних об'єктів; красивими вони стають лише завдяки нашому відповідному ставленню до них. Інші вважають, що краса – це суто природне явище, а певні форми, кольори, ритми, пропорції, звуки впливають на наші органи чуття і викликають відчуття краси, виховують нас. Так і колір – суперечливо розглядається нині і як чисто природ-

не явище (електромагнітний хвильовий рух), і як естетичний феномен людського суспільства (штучно створене середовище).

Варто підкреслити, що вміння розуміти красу, відчувати гармонію є продуктом історичного розвитку людини. Над розкриттям таємниць гармонії художники і вчені працювали впродовж багатьох століть: її шукали в природі, у духовному житті людини, намагалися пов'язати із законами точних наук, передусім – математики. Перебуваючи в постійному контакті з природою, будучи її частиною, людина пізнавала її характер, особливості, черпала в ній потрібні для свого життя знання і закони. Це відбувається й досі, більшою мірою – після періоду занадто активної урбанізації та технократизації суспільства.

На думку американського живописця Джеймса Уїстлера, висловлену ще наприкінці XIX ст., завдання художника полягає в перетворенні хаосу на неперевершену гармонію. Це твердження можна прийняти лише умовно, маючи на увазі хаос окремих штучних елементів, не пов'язаних у цілісну композицію, бо в природі гармонія і, зокрема, гармонія кольору – безперечні. Вивчаючи її на прикладах природних аналогів, досліджуючи умови, що привели до цієї гармонії, людина шукає ключ до наукового розв'язання проблем сучасного середовища. Принцип гармонізації насамперед належить до естетики кольору, утілює в собі художній початок і є обов'язковою метою композиції. Краса колірних співвідношень – це синонім гармонії. Проте поняття гармонії містить у собі й дисгармонію як свою антитезу. У здобутках живопису сполучення кольорів не завжди обов'язково виступає як приємне. Це можна пояснити тим, що гармонія виконує не лише декоративну, але й емоційно-змістову, світоглядну функції. З практики світового живопису можна навести багато прикладів, які свідчать про повніше розкриття творчого задуму митців через такі сполучення, що в сутності своїй не є гармонійними.

У різні епохи по-різному підходили до оцінки естетичної ролі колірної гармонії. Якщо для античності, середньовіччя, Відродження саме гармонія служила ідеалом, то вже в епоху бароко часто віддають перевагу дисонансу. У XX ст., навпаки, – авангард рішуче відкинув класичні принципи колірної гармонії й у пошуках більшої виразності часто звертався до нарочито дисгармонійних колірних сполучень. Це, однак, антрохи не при-



менше важливості вивчення класичних принципів, тому що в них криється ключ до розуміння колірної композиції взагалі. Відомо, що ще Арістотель помітив, що кольори за приємністю, гармонійністю можуть співвідноситися між собою як музичні співзвучності й бути взаємно пропорційними. Тому гармонія є діалектичним поняттям. За давньогрецькою міфологією, Гармонія – дочка бога війни Арея й богині любові та краси Афродіти, тобто в ній злито протилежні, ворожнечі начала. Отже, поняття гармонії містить у собі контраст як необхідну умову. Контраст сприяє різноманіттю, без якого немислима гармонія. На нашу думку, *гармонію можна визначити як динамічну рівновагу*, розумне сполучення впорядкованості й хаотичності в елементах, що варіюються залежно від мети художника чи дизайнера.

Основні матеріали досліджень представлено на авторському освітньому сайті «Академія кольору» [17], який було започатковано 2006 року з двома розділами – теоретичним (для широкого висвітлення результатів українських та зарубіжних фундаментальних досліджень кольору) і практичним (практики застосування кольору в мистецтві, дизайні та рекламі). Актуальність освітнього сайту з колористики полягає в сучасному погляді на застосування WEB-матеріалів у формі навчальних посібників цієї тематики та гострої необхідності в науковому й навчально-методичному забезпеченні занять з кольорознавства денної, заочної та дистанційної форм навчання в мистецьких вишах. Теоретичний розділ на початковому етапі експерименту (констатувальному) містив стислий курс лекцій, а практичний – приклади виконання вправ студентами з кольорознавства. На аналітико-моделювальному етапі дослідження змістове наповнення сайту було поглиблено й суттєво розширено, додано ілюстративний розділ, словник фахових термінів та робочий зошит з комп'ютерної графіки. На сайті не має жодної комерційної реклами, існує він коштом свого власника (2006 р. було зареєстровано авторське право в Державному департаменті інтелектуальної власності, Україна).

Отже, ми визначили структуру і зміст друкованого видання «Енциклопедія Кольору», у якому необхідно представити:

- ретроспективу розвитку науки про колір, етимологію термінів;
- функції кольору в природі та суспільстві;

- історико-культурологічні аспекти семантики та символіки кольору;
- колір в етнокультурах світу;
- фізичні основи кольору;
- колірні системи;
- особливості сприйняття кольору;
- естетичні погляди на проблеми кольору;
- психофізіологічний вплив кольорів на людину, явище колірної синестезії;
- принципи побудови колірних гармонійних сполучень;
- колір у стильових течіях мистецтва та дизайну, виражальні засоби;
- здобутки української та світової культури;
- колір як засіб візуальних комунікацій;
- комп'ютерне кольороутворення і стандартизацію кольору;
- матеріали та технології, сучасні можливості у використанні кольору;
- персоналії (видатні вчені, художники, дизайнери, рекламисти, які зробили внесок до становлення й розвитку теорії та практики кольору);
- структури, що займаються дослідженнями кольору;
- висловлювання про колір.

На даному етапі ми накопичили та опрацювали значну кількість текстових та ілюстративних матеріалів. Наступним етапом буде редагування, верстання, обробка ілюстрацій і поступове їх завантаження на авторський освітній сайт «Академія кольору». На сьогоднішній день у мережі Інтернет представлено багато енциклопедій і словників різної тематики й різного рівня. Взірцем можна назвати онлайн-версію зазначеної вище енциклопедії «Культурологія. XX ст.» [9].

Заразом необхідно працювати над друкованою версією енциклопедії. Повнокольорове видання заплановано українською, проте воно можливе для виходу друком двомовним (укр.-рос. / укр.-нім. / укр.-болг. / укр.-польс.) чи тримовним (наприклад, укр.-нім.-англ. або іншими мовами), залежно від підтримки мекенатів, фондів розвитку культури, грантової програми тощо.

Йоганн Гете, автор «Вчення про колір», казав, що він усе життя займався кольором і лише іноді писав вірші... Дослідження Кольором стало сенсом і мого життя та моєї роботи.

1. ДСТУ 3017-95. Видання. Основні види. Терміни та визначення [Текст]. – Чинний від 01.01.1996. – 34 с.
2. Дизайн [Текст] : ілюстрований словарь-справочник / под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. – Москва : Архитектура-С, 2004. – 288 с.
3. Дизайн [Текст] : словник-довідник / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України / за ред. М. І. Яковлева. – Київ : Фенікс, 2010. – 384 с.
4. Енциклопедичний вісник України : зб. наук. пр. [Електронний ресурс]. – 2009. – Ч. 1. – 96 с. – Режим доступу : <http://encyclopedia.kiev.ua/vydaniya/files/Visnuk.pdf>.
5. Енциклопедія Сучасної України : у 12 т. [Текст] / НАН України. – Київ : Поліграфкнига, 2011. – Т. 1. – 823 с.
6. Енциклопедія українознавства. Загальна частина : у 3 т. [Текст]. – Київ : Інститут Української археографії НАН України, 1995.
7. Искусство XX века [Текст] : энциклопедия / сост. О. Б. Краснова. – Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 350 с.
8. Культурология. XX век : в 2 т. [Текст] : энциклопедия / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998.
9. Культурология. XX век : энциклопедия [Электронный ресурс] / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. – Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/levit01>.
10. *Овсійчук В. А.* Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору [Текст] / В. А. Овсійчук. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. – 479 с.
11. *Прищенко С. В.* Естетичні параметри колористичного формоутворення в рекламній графіці України [Текст] : дис. ... канд. тех. наук : 05.01.03 – «Технічна естетика» / С. В. Прищенко. – Київ : КНУБА, 2008. – 162 с.
12. *Прищенко С. В.* Колорознавство [Текст] : навч. посіб. / С. В. Прищенко / за ред. проф. Є. А. Антоновича. – Київ : Альтерпрес, 2010. – 354 с.
13. *Прищенко С. В.* Колорознавство. Академічний курс : навчально-методичний комплекс для студентів спеціальності: 6.020207 – «Дизайн» [Текст] / С. В. Прищенко ; за наук. ред. проф. Є. А. Антоновича. – Київ : НАКККиМ, 2011. – 80 с.
14. *Прищенко С. В.* Візуальна мова кольору у мистецтві та рекламі : історико-культурологічний аналіз [Текст] / С. В. Прищенко // Діалог мов – діалог культур. Україна і світ : матеріали III Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції (1–4 листопада 2012 р.) / Мюнхенський ун-т Людвіга-Максиміліана. – Мюнхен ; Берлін : Verlag Otto Sagner, 2013. – С. 871–888.
15. *Степовик Д. В.* Історія української ікони Х–XX століть [Текст] / Д. В. Степовик. – Київ : Либідь, 2004. – 440 с.
16. *Яців Р.* Українське мистецтво XX століття [Текст] : зб. наук. ст. / Інститут народознавства НАН України. – Львів : Афіша, 2006. – С. 47.
17. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [www.koloristika.info](http://www.koloristika.info).

**Віктор Ревезук**  
**(Полтава)**

## **МИХАЙЛО ГАВРИЛКО: ЖИВ, ТВОРИВ І ЗАГИНУВ З ІМЕНЕМ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Михайло Гаврилко народився 5 вересня 1882 року на степовому хуторі Свинківці, що на лівому березі однойменної річки за 20 км від Полтави. Його родина мала давні козацькі корені, але була бідною. Батько – Омелян Свиридович Гаврилко – володів лише півдесятиною землі з хатою та садком, а навколо були землі, що належали російським поміщикам Руновському, Чичеріній та Потьомкіній. Михайло мав трьох братів – Івана, Нечипора й Степана.

Після закінчення місцевої земської школи, М. Гаврилко, обдарований мистецьким хистом, 1899 року поїхав навчатися до Миргородської художньо-промислової школи імені М. В. Гоголя. Вступив дещо запізно, позаяк до неї брали дітей, починаючи з 12-річного віку. Навчання в школі було безкоштовне. Окрім того, Полтавське губернське земство надавало учням папір, альбоми, олівці, туші – усе необхідне для малярства і креслення. Повний курс навчання був розрахований на п'ять років.

Виняткову роль у становленні М. Гаврилка як українського мистця, патріота і громадянина відіграв О. Сластіон – випускник Петербурзької академії мистецтв, який уперше зробив ілюстрації до шевченківських «Гайдамаків». У Миргородській школі М. Гаврилко ознайомився з нецензурованим, виданим у Празі, «Кобзарем» Т. Шевченка, слухав українські народні думи та історичні пісні у виконанні кобзарів Самійла Яшно-го, Михайла Кравченка, Миколи Дубини, Опанаса Савченка та інших, які справили на нього незабутнє враження як на майбутнього мистця. Шевченкіана стала провідною темою життя і творчості М. Гаврилка.

У 1904 році Михайло закінчив Миргородську художньо-промислову школу. Як одному з найкращих випускників з малювання та скульптури, йому надали державну стипендію для продовження навчання в Центральній школі технічного малювання барона О. Штігліца, де він познайомився з товаришем по навчанню В. Ярошенком і вступив до нелегального гуртка

українських студентів-патріотів. Наступного року в Росії розпочалася революція, і М. Гаврилко не міг залишатися осторонь – спостерігачем. Як один з організаторів студентського страйку, через півроку навчання він потрапив до в'язниці і з «вовчим білетом» був звільнений з училища. Довелося повертатися додому [18, с. 28–29].

У цей час, у Полтаві, уже діяла досить потужна «вільна громада» Революційної української партії (РУП) – першої української політичної партії, в основу програми якої було закладено маніфест «Самостійна Україна» М. Міхновського. Достеменно невідомо, коли М. Гаврилко вступив до її рядів. Можливо, ще будучи студентом Миргородського художньо-промислового училища, він ознайомився з її засадами. Безумовно одне: відразу ж, по приїзді до Полтави, М. Гаврилко став одним з активних членів РУП і працював за завданням її партійного проводу, доставляючи на Полтавщину нелегальну літературу з Києва та з-за кордону.

У Західній Україні, яка на той час уходила до складу Австро-Угорської імперії, зокрема у Львові і Чернівцях, як основних осередках, друкували нелегальні видання РУП і таємними каналами переправляли до підросійської України. Підпільну друкарню на вул. Паньківській у Києві влаштувала й «Українська соціал-демократична студентська організація РУП», однак невдовзі її викрили жандарми. Тому переважним джерелом революційної літератури РУП були надходження з-за кордону. Одним з кур'єрів з її доставки до Лубен і Полтави був М. Гаврилко. Навесні 1905 року він уперше побував у Львові, але розчарувався: замість українського він побачив польське місто.

Під час чергової поїздки до Львова М. Гаврилко, як «галицького студента юридичного факультету» (такі мав документи), заарештували. Він кілька місяців просидів у австрійській тюрмі, а потім був переданий російській царській владі [18, с. 30]. Перебуваючи під гласним наглядом поліції, М. Гаврилко переїхав до Лубен і, як стверджує Р. Коваль, вступив до однієї із шести дружин місцевої самооборони, які виникли під час так званої «Лубенської республіки», а після її розгрому, у листопаді 1905 року, перебрався до Полтави, де продовжив революційну діяльність.

Восени 1905 року Полтавський комітет РУП створив групу («гурток») агітаторів – майже 20 осіб. До складу групи ввійшли

Михайло і його брат Нечипір – робітник залізниці. Революційну пропаганду проводили всюди, де збиралися люди, головним чином, на так званих «біржах» – на масових зібраннях на околицях Полтави. Наприкінці 1905 року рупівцям удалося створити кілька партійних осередків у приміських селах – Жуках, Диканьці, Крутому Березі, Дублянщині. М. Гаврилко революційну пропаганду проводив на своєму рідному хуторі. Темою його бесід з односельцями була проблема наділення селян землею за рахунок поміщиків, вибори до державної Думи Росії тощо [14].

Щотижня агітаційна група Полтавського комітету РУП збиралася для підбиття підсумків своєї роботи, обміну досвідом агітаційної діяльності і планами на майбутнє. Болучим залишалося питання щодо забезпечення агітаційною літературою, якої постійно бракувало. Проблема ускладнювалася тим, що 18 грудня 1905 року околоточний наглядчач під час обшуку виявив на квартирі, де мешкав О. Янко, підпільну типографію РУП, чорновики підготовлених до друку листівок та вже надруковані прокламації. Тому рупівці в лютому 1906 року в передмісті Полтави – Павленках – улаштували нову підпільну друкарню, яка проіснувала до жовтня цього ж року.

На початку Російської революції 1905–1907 років серед РУП намітився розкол. Одна частина рупівців перейшла на ідейні засади європейської соціал-демократії і називалася Українською соціал-демократичною робітничою партією (УСДРП), а інша, під назвою «Співка», на правах автономії ввійшла до Російської соціал-демократичної робітничої партії (РСДРП). М. Гаврилко пристав до УСДРП і залишився відданим їй до кінця. Рядові члени РУП мало переймалися ідеологічними розбіжностями своїх лідерів, а тому не поспішали із зміною назв первинних організацій. І українські соціал-демократи, і «співчани» працювали на спільну справу національного і соціального визволення українського народу.

Відповідно до рішення ЦК РСДРП, який містився у Львові, у серпні 1906 року розпочалася підготовка до скликання Полтавської партійної губернської конференції, яка мала об'єднати мало зв'язані між собою партійні осередки української соціал-демократії на місцях і виробити спільну тактику боротьби з російським самодержавством в умовах спаду революції. На до-

помогу полтавським соціал-демократам ЦК УСДРП направив Л. Юркевича.

Конференція розпочала роботу 1 жовтня 1906 року. У ній узяли участь представники партійних осередків УСДРП Полтави, Прилук, Лубен, Хорола та Миргорода. Миргородську організацію УСДРП представляв М. Гаврилко. Напередодні він побував у місті свого учнівства, у художньо-промисловій школі, і заклав там осередок УСДРП. За спогадами сучасників, загальне число делегатів конференції становило 14–15 осіб. Завершити роботу конференції перешкодила поліція, позаяк 3 жовтня всіх її учасників заарештували. Свою роботу делегати продовжили вже в полтавській в'язниці. Порядки в ній на той час були доволі ліберальними: камери вдень не закривали і в'язні, а їх було понад 300, здебільшого селяни, вільно пересувалися та спілкувалися між собою. Це вможливило ведення серед них революційної агітації, політичних дискусій з російськими соціал-демократами і представниками єврейської партії БУНД. Представник Харківського комітету УСДРП Я. Левченко навіть приніс до в'язниці револьвер. В'язні читали художню літературу, періодичну пресу, не впадали у відчай і жартували. Особливо великим оптимізмом вирізнявся М. Гаврилко. За словами Б. Юрїїва-Пековця, це «надзвичайно жвава і весела людина», якого делегат із Золотоноші М. Чудінов назвав «великим свинківським філософом» [15]. У тюрмі М. Гаврилко встиг написати і передати на волю відозву «До новобранців», яку видрукували в підпільній друкарні УСДРП.

Полтавську конференцію УСДРП царське правосуддя кваліфікувало як «незаконне зібрання», тому що під час арешту її учасники встигли знищити всі компрометуючі їх документи. Позаяк на Полтавщині на той час існував режим посиленої охорони, кожного з учасників конференції засудили до трьох місяців ув'язнення [20, с. 182–183]. Після арешту делегатів губернської конференції партійна робота УСДРП на Полтавщині послабилася, припинила існування і селянська група агітаторів.

Залишатися в Росії було небезпечно. Рятуючись від переслідувань царської влади, М. Гаврилко, разом зі студентом Київського університету М. Троцьким і М. Чудіновим, нелегально виїхав до Львова. У межах Австро-Угорської імперії

опинилися й інші емігранти з підросійської України: Д. Донцов, В. Дорошенко, А. Жук, М. Залізняк та інші.

М. Гаврилко знайшов прихисток у збудованому коштом Є. Чикаленка Українському академічному домі, а коли отримав фінансову підтримку від Наукового товариства імені Т. Шевченка, продовжив навчання в Краківській академії мистецтв на кафедрі скульптури, яку очолював професор К. Лашко. Брат Михайла – Нечипір – виїхав до Кременчуга, де невдовзі його заарештували.

Ще будучи студентом, М. Гаврилко довідався, що прогресивна українська громадськість збирає кошти на спорудження пам'ятника Т. Шевченку в Києві. У 1909 році офіційно було оголошено конкурс на кращий його проект, і М. Гаврилко захопився бажанням узяти в ньому участь.

Уперше питання про спорудження пам'ятника Т. Шевченку в Києві порушило Золотоніське повітове земство у вересні 1904 року. Воно звернулося за підтримкою до інших повітових земств Полтавщини і дістало їх схвалення. На пропозицію видатного українського вченого-економіста М. Туган-Барановського Полтавське губернське земство підтримало клопотання повітових земств і 9 грудня 1904 року звернулося з поданням до міністра внутрішніх справ Росії дозволити збирати пожертви по всій імперії. Позитивна відповідь міністра надійшла лише наприкінці 1905 року. М. Туган-Барановський також виступив з ініціативою доручити Полтавській губернській земській управі розробити положення про премію імені Т. Шевченка, яку б присуджували за кращі наукові твори, написані українською мовою.

Комітет зі спорудження пам'ятника Т. Шевченку очолив голова Полтавського губернського земства Ф. Лизогуб. Комітет одразу ж видав агітаційний плакат з портретом поета і написом: «Тут приймаються пожертви на пам'ятник Т. Шевченкові в Києві». Повідомлення про початок збирання коштів були надруковані в українській газеті «Рада», у часопису «Рідний край», російській газеті «Новое время» та в українськомовних газетах Галичини [20, с. 235–236]. До справи збирання коштів на пам'ятник Пророкові України долучилися тисячі його шанувальників з усієї Російської імперії, а найбільше – селяни.



Матеріальна скрута і напівголодне існування не дозволили М. Гаврилкові розпочати роботу над мрією всього свого життя – саме його пам'ятник Кобзареві мав стояти в Києві. Лише фінансова допомога від митрополита Української греко-католицької церкви Андрея Шептицького та львівської «Просвіти» дозволили йому на початку 1910 року відлити макет пам'ятника, який разом із 64 іншими макетами винесли (16 травня 1910 р.) на розсуд журі під головуванням дійсного члена Російської імператорської академії мистецтв Л. Позена. М. Гаврилко подав девіз до свого макета: «Або здобути, або живому не бути». У постаті Т. Шевченка автор утілює образ «пробудженої України». На думку фахівців, його проект був найкращий з усіх, але ставити пам'ятник Поетові-революціонеру в планах царської влади не було, тому члени журі, серед яких більшість притримувалася позиції «єдиної і неділимої», оголосили конкурс таким, що не відбувся.

Попри образи на несправедливе рішення журі, М. Гаврилко виготовив новий макет пам'ятника Т. Шевченку і подав у числі інших 45 на новий конкурс, що відбувся 1911 року. Першої премії конкурсний комітет не надав нікому, другу – київському скульптору Ф. Баловинському, але за умови, що він переробить постать Т. Шевченка, а третю – М. Гаврилку, який і сам був невдоволений власним проектом, але не полишав надії працювати далі над створенням образу Поета-бунтаря. Він прагнув досконалості, якій не було меж, і поїхав на стажування до знаменитого французького скульптора Е. Бурделя до Парижа. У столиці Франції він почувався незатишно – манила Україна.

Між тим, київська міська дума ніяк не могла визначитися з місцем установаження пам'ятника Поетові, надто великим був спротив російських шовіністів. І знову оголосили новий конкурс. М. Гаврилко і цього разу вирішив узяти в ньому участь, хоча не мав ні коштів, ні місця, де можна було б виготовити макет пам'ятника. Виручив його М. Струтинський – давній знайомий і щирий товариш. Попри всі старання мистця, Шевченківський комітет знову не визначився з переможцем конкурсу.

Зважаючи на вимоги української громадськості у зв'язку з наближенням столітнього ювілею від дня народження народного Поета, Шевченківський комітет 1913 року оголосив ще один конкурс – міжнародний, звернувшись до відомих росій-

ських та європейських скульпторів, які навіть про Т. Шевченка нічого не знали. Без особливої надії запросили до участі в конкурсі всевітньо відомого французького скульптора О. Родена. Серед учасників іменного конкурсу М. Гаврилко був єдиним українцем. Як не дивно, але комітет оголосив переможцем конкурсу маловідомого італійського скульптора А. Шіортіно. Рішення журі було глуфом над пам'яттю Поета, позаяк макет пам'ятника, виконаний італійцем, нічого спільного з Т. Шевченком не мав. На знак протесту відомі українські художники М. Біляшівський і В. Кричевський оголосили про свій вихід зі складу Шевченківського комітету [18, с. 70–73].

Макет італійця не був реалізований. Однак не тому, що робота була бездарна, а тому, що царська влада взагалі не планувала вшановувати пам'ять Пророка України. Більше того, царський міністр внутрішніх справ у телеграмі на ім'я губернаторів і градоначальників заборонив улаштувати публічні свята з нагоди столітнього ювілею Т. Шевченка, включаючи відправлення панахид у храмах. За його наказом на могилі Поета, у Каневі, було виставлено поліцейський наряд.

З вибухом Першої світової війни українські політичні емігранти (А. Жук, В. Дорошенко, Д. Донцов, М. Залізняк та ін.) оголосили про створення у Львові Співки визволення України (СВУ), яка підтримувала Австро-Угорщину і Німеччину у війні проти царської Росії. Вони сподівалися, що поразка Російської імперії у війні прискорить її розпад, у результаті чого Україна звільниться від московського ярма і стане незалежною державою. Серед фундаторів СВУ був і М. Гаврилко. За завданням Співки він проводив, починаючи з листопада 1914 року, велику просвітницьку роботу серед українців у таборі для військовополонених, намагаючись пробудити в них національну свідомість, перетворити малоросів на українських патріотів. Він ознайомлював їх з історією України, з визначними діячами українського визвольного руху, програмними засадами СВУ. Нарешті, від просвітницької діяльності М. Гаврилко перейшов до практичного здійснення своїх мрій: наприкінці квітня 1915 року у складі другого куреня Українських січових стрільців він вирушив на російський фронт, щоб спільно з австро-угорською армією воювати, як він уважав, за волю України.

Під час літнього наступу 1915 року австро-угорські й німецькі війська витіснили російську армію з Галичини і захопили частину Волині, що входила до складу Російської імперії. М. Гаврилко з групою освічених січових стрільців, з дозволу свого командування, вирушив із просвітницькою місією на звільнені від росіян території, де були сильні польські впливи, з метою поширення серед волинян ідеї самостійної Української держави через українське друковане слово, створення «Просвіти», бібліотек, хорів, відкривання українських народних шкіл.

З радістю і надією зустрів М. Гаврилко звістку про повалення царського самодержавства в Росії. Він поривався до Великої України, де в Києві вже постала Центральна Рада, але з війська його не відпускали, позаяк лідери СВУ не поділяли його прагнень. У вересні 1917 року на 35-му році життя М. Гаврилко одружився з О. Гордієвською, яку знав ще із часів навчання в Краківській академії мистецтв і називав її по-полтавському Галочкою. Через рік у них народилася донька Любов-Світлана.

Навесні 1918 року керівництво СВУ направило М. Гаврилка до Володимира-Волинського, де з військовополонених українців формували Першу стрілецько-козацьку дивізію, названу пізніше за сірий колір одностроїв «Сіра». Дивізія мала стати першим українським військовим формуванням, а згодом – основою регулярної національної армії. Однак після гетьманського перевороту 29 квітня 1918 року командні посади в ній почали посідати російські офіцери, які з погордою і зневагою ставилися до українців, унаслідок чого козаки поступово залишали дивізію.

Тим часом з України надходили тривожні звістки про повстання проти німців і режиму гетьмана Петра Скоропадського. Більшовицька Росія також не полишала надії розпочати нову агресію проти України. У цей тривожний час М. Гаврилко, попрощавшись із дружиною і дочкою (як виявилось, назавжди!), вирушив до рідних країв. Восени 1918 року він служив у Конотопі начальником команди зв'язку 3 полку Першої стрілецько-козацької дивізії, яка охороняла східні кордони Української держави.

Невдовзі М. Гаврилко дізнався, що гетьманський уряд відновив справу побудови пам'ятника Т. Шевченкові в Києві, і знову загорівся бажанням повернутися до улюбленої справи.

Від Міністерства народної освіти він одержав дозвіл на роботу за фахом у Миргородській художньо-промисловій школі, яка за часів Гетьманщини стала інститутом. Проте давня мрія не здійснилася: М. Гаврилко не міг залишатися осторонь збройної боротьби, у якій вирішувалася доля України. Він узяв участь у повстанні проти гетьмана на боці Директорії УНР, змагався з білими окупантами, але потрапив у полон до червоних. Від неминучої загибелі М. Гаврилка врятували спільники більшовиків – «боротьбисти», які взяли його на поруки. У січні 1920 року М. Гаврилко повернувся до Полтави, жив у колишнього члена Української Центральної Ради М. Токаревського, з яким познайомився на похоронах Панаса Мирного [18, с. 147–148].

Вийшовши на волю, М. Гаврилко не полишав надій здійснити свою мрію – увічнити Т. Шевченка в камені: створити йому пам'ятник у Києві. Одночасно, на замовлення Полтавської спілки споживчих товариств, для сільських громад ліпив із сірої глини погруддя Поета для масового відливання його бюстів з бетону. М. Гаврилко виготовив барельєф-медальйон та погруддя Т. Шевченка, написавши на п'єдесталі: «Обніміть, брати мої, найменшого брата». Протягом 20–30-х років минулого століття погруддя стояло у світлиці Міського театру в Полтаві і зникло під час окупації міста німцями в 1941–1943 роках [22, с. 96]. Однак присвятити життя творчій роботі М. Гаврилку не довелося. Зіткнувшись із реаліями радянської дійсності, він зрозумів, що в умовах більшовицького режиму вільне самовиявлення для мистця неможливе, тому знову став на шлях збройної боротьби за волю України.

Один зі знайомих М. Гаврилка – Т. Юрченко – повідомив, що в Полтаві існує якийсь підпільний повстанський комітет, але Михайло поставився до цього з недовірою, запідозривши, що його створили прихильники «єдиної і неділимої Росії». Тому поставив за мету згуртувати національно-патріотичні сили, створити українське підпілля в місті, налагодити стосунки та об'єднати повстанські загони, що діяли на Полтавщині, під єдиним керівництвом [12]. За даними радянської розвідки, лише в Полтавському повіті існувало понад 2 тис. повстанців. Отаман Володимир Вовк мав 100 озброєних і стільки ж незброєних козаків. Переважно це були юнаки, які, уникаючи насильницької мобілізації до Червоної Армії, ішли до лісу.

Їх найбільше лякало те, що мобілізованих відправлять до Росії, де вони помруть з голоду. Побоювання були небезпідставними, адже на початку 1920 року Полтавщину, у пошуках харчів, заповнили тисячі мішечників з Росії і десятки продовольчих загонів, які відбирали в українських селян хліб для «голодуючої Півночі».

М. Гаврилко зв'язався з братами Іваном, Федором, Панасом і Дмитром Добряками, І. Бідухою (псевдо «Павлюк»), Т. Юрченком, «перекоханим петлюрівцем» А. Сірком та іншими українськими патріотами. З А. Сірком М. Гаврилко був знайомий із часів спільної служби в Українській Галицькій армії і боротьби з денікінщиною. Так, на початку 1920 року виник у Полтаві «Комітет звільнення України». М. Гаврилко взяв собі за псевдонім прізвище Т. Шевченка. Під ним і був відомий серед підпільників, повстанців і чекістів.

За дорученням М. Гаврилка А. Сірком підготував і видрукував у підпільній друкарні відозву-звернення до полтавців. Епіграфом до неї взято слова зі Шевченкового «Заповіту», але в інтерпретації підпільників:

Вставайте, не спіте,  
Кайдани порвіте  
І вражою «жидівською і  
Комуністичною» кров'ю  
Волю окропіте!

Листівку виготовили від імені організаційного відділу штабу Лівобережних повстанських військ, вона мала такий зміст: «Громадяни, сини України! Вже три роки як у кайданах конає колись вільна і славна ненька Україна. Народе український, великий та могутий! Прозрій, подивися, яких батьків і чії діти стали, подивися на свої степи – лани широкополі, на воли круторогі, подивися... та й заплач слізною... Степи, лани, воли круторогі в жидівській комуні. Сини твої молоді в жидівській неволі. Сміттям московським намагаються зробити тебе кацапи. Кацапи глузують з тебе, з твоїх звичаїв, чудової мови твоєї. Не стала лунати прекрасна українська пісня. Навкруги руїна і нещастя...

Настав кінець твоєму терпінню... Наша велика і свята мета – вільна самостійна Україна. “За неї єдину неньку Україну, готові

ми на муки і на смерть”. І не чужинцям-комуністам нас залякати і заставити покласти зброю. Всі, в кого ще б’ється серце, сини України, – до зброї. За багнет і набої! Степи і байраки нам стануть у пригоді. За кожним кущем, у кожному байраці, у кожному селі повинні бути наші стрільці.

Селяни зазнали всіх мук комуни, робітник пухлий від голоду, інтелігенція – ти голодна, ти змучена й виснажена. Всі обездолені – в наші загони, в наші міцні повстанські лави. На вас чекає заплакана ненька Україна.

Коли всі зрозуміють, що зараз діється (бодай нікому цього не бачити), що це сором і ганьба для України, то всі до зброї. Організуйте повстанські повітові і сільські комітети, озбройте козаків, пильно стежте за комуністами і чекайте наших наказів, окремих вибухів не робіть, бо лиха собі наробите. Час загального повстання настав – чекайте лише гасло.

Україна, яко самостійна і незалежна Держава визнана Англією, Францією, Бельгією, Німеччиною, Японією і Америкою. Зараз вони вірні наші друзі і товариші. І скоро славетними козаками батька Петлюри буде від більшовицьких банд звільнена Україна» [2].

Листівка мала підпис «Чижевський». П. Чижевський був відомим громадським і політичним діячем, комісаром Полтавщини за доби Центральної Ради, але на початку 1919 року він виїхав з Полтави і вже ніколи до міста не повертався, жив за кордоном. На початку 1920 року він перебував у Швейцарії, де очолював надзвичайну торгово-фінансову місію УНР. Можливо, його прізвище підпільники використали тому, що він був надто відомою людиною на Полтавщині.

Лідери підпільного комітету вели перемовини з отаманами повстанських загонів Переяславського, Лубенського, Гадяцького, Кобеляцького і Полтавського повітів, але певних успіхів досягнули лише в об’єднанні сил повстанців, які діяли навколо Полтави і в Кобеляцькому повіті. Зокрема, при посередництві М. Тристана Полтавський підпільний комітет зв’язався з А. Левченком, який за наказом Головного отамана армії УНР С. Петлюри готував повстання в радянському запллі на Кобеляччині.

Як свідчив на допиті в Чека отаман Чернота (К. Чаплін), підпільний комітет містився на вул. Ново-Кременчуцькій і до

нього, окрім М. Гаврилка, уходили Іван і Марія Ромасі, Д. Сай, І. Добряк, О. Гомза, П. Ревенко («Зірка»), А. Сірко, Л. Ткаченко, П. Торяник, Х. Крат і М. Аксюта. Проте Чернота назвав імена лише тих осіб, яких знав особисто [1].

Відомий дослідник повстанського руху в Україні Р. Коваль вважає, що керівником проти більшовицького підпілля в Полтаві був А. Сапар-Нельговський – уродженець Олександрійського повіту Херсонської губернії. Однак постає питання: як він опинився в Полтаві? Як невідома раніше в Полтаві людина могла очолювати повстанський комітет, як їй довіряли своє життя десятки українських патріотів?

Справді, у чекістських матеріалах кримінальних справ згадано А. Сапара-Нельговського, але лише під ім'ям Антона Павловича (прізвище не зазначено). З полтавським підпіллям він був пов'язаний, але помітної ролі в ньому не відіграв. Чекісти вважали, що керівником полтавського підпілля був М. Токаревський, але на слідстві в Чека він довів свою непричетність до нього, хоча був добре знайомий з М. Гаврилком.

У документах чекістів згадане й прізвище «Юрченко». Р. Коваль вважає, що Т. Юрченко був представником створеного за кордоном Комітету визволення України. Чекісти мали його за коменданта (?) полтавських театрів. Такий різнобій у встановленні особи керівника підпільної організації свідчить про те, що вона була добре законспірованою, і не всі її учасники, багато з яких виступали під псевдонімами, знали прізвище свого очільника. Представником київських підпільників у Полтаві був В. Сологуб.

«Комітет звільнення України» намагався найперше взяти під своє політичне керівництво повстанські загони, що діяли на теренах Полтавського повіту. Через молотобійця Південних залізничних майстерень О. Коровку Комітет зв'язався з отаманом І. Біленьким, загони якого базувалися в Булановому лісі. Зв'язковим між повстанським Комітетом і 22-річним отаманом В. Вовком з Василівської волості був червоноармієць караульної роти А. Д'яконенко, а з отаманами диканських лісів (Скирдою, Ф. Запорожцем, Я. Телятником) і «Луговими гайдаками» К. Максимовича («отаманом “Люлькою”») – житель Руновщанської волості Ф. Запорожець.

Організаторами загону «Лугових гайдамаків» були старшина армії УНР П. Ревенко і К. Максимович, який пізніше відіграв зловісну роль у розгромі полтавського підпілля.

У травні 1920 року М. Гаврилко зустрівся з колишнім поручиком російської армії О. Ульком, якого знав по спільній службі в козацько-стрілецькій («Сірій») дивізії, і запропонував йому піти до загону К. Максимовича, аби продовжити боротьбу за волю України. 4 червня він передав О. Улькові записку: «Тов. Улько! По негайним справам прошу зайти до Шевченка. У Диканьці все в рухові. Приїзд обов'язковий. Вас ждуть». Проте О. Улько вагався і до диканьських повстанців не пішов, але знайдена чекістами записка М. Гаврилка стала підставою для його розстрілу 12 грудня 1920 року [4].

М. Гаврилко зазнайомився з К. Максимовичем на весні 1920 року. За словами П. Кутового («Підкови»), К. Максимович був низенького зросту, повним чоловіком 26–27 років, носив чорну бороду і розмовляв з галицьким акцентом [3]. У його загоні перебувало майже 60 козаків, головним чином, молодь з навколишніх сіл. З них лише 40 мали вогнепальну зброю. На допомогу прийшли полтавські підпілляники. Таємними шляхами до диканьських лісів вони переправили декілька пудів вибухівки, десятки гвинтівок і ящики з набоями. В. Вовк розраховував, що диканьські повстанці поділяться з ним зброєю, але на заваді став арешт К. Максимовича. М. Гаврилко допоміг В. Вовкові в іншому: з метою конспірації забезпечив фальшивим посвідченням співробітника відділу незернового фуражу Полтавського повітового продовольчого комітету на ім'я Михайла Федоровича Васильця [7].

Між керівниками загону «Лугових гайдамаків» із самого початку не було згоди: К. Максимович уважав себе «петлюрівцем», а П. Ревенко – «боротьбистом». Суперечки завершилися тим, що 13 червня П. Ревенко разом з начальником штабу загону В. Зеленським («Надзвичайним») і декількома повстанцями залишили загін і пішли до отамана В. Вовка. Перед відходом з табору К. Максимович передав В. Зеленському листа для М. Гаврилка, уже відомому повстанцям під псевдонімом «Шевченко». Ще раніше табір «Лугових гайдамаків», пробувши в ньому чотири дні, залишив Т. Юрченко [8].

Під час прочісування червоними курсантами з Полтави диканьських лісів у полон потрапило декілька повстанців,



решта – розсіялися. У чекістських підвалах опинився і К. Максимович. Шляхом шантажу і погроз чекісти схилили його до співпраці. Спочатку він був рядовим «сексотом» (секретним співробітником), а згодом став довіреною особою Чека в боротьбі з українським національно-визвольним рухом.

Відразу, після зради К. Максимовича, у Полтаві розпочалися арешти учасників протибільшовицького підпілля. Можливо тому, що зрадник знав не всіх його учасників, а чекісти поспішали з розправою, багатьом українським патріотам удалося врятуватися. У числі інших чекісти збиралися заарештувати і М. Гаврилка, хоча про його причетність до підпільного комітету ще не знали. У кімнаті, де працював скульптор, вони знайшли лише виліплений із глини бюст Т. Шевченка, який дивився на них гострим пронизливим поглядом. М. Гаврилка в кімнаті не було – він вистрибнув у вікно і зник [21, с. 150–151].

11 червня 1920 року повстанці І. Біленького мали невдалий бій з каральним загonom червоних курсантів і були розпорошені по Булановському лісі, однак ядро загону і його штаб збереглися. Після цієї поразки вцілілі учасники полтавського підпілля скликали на лісовій дачі «Сторожове» нараду отаманів повстанських загонів Полтавського повіту, на якій були присутні М. Гаврилко, В. Вовк, В. Мізін, І. Стефан, А. Д'яконенко, брати Іван й Андрій Бажули, Т. Юрченко, представники І. Біленького та повстанці з Руновщанської волості.

Учасники наради добре розуміли, що причиною поразок повстанців у боротьбі з комуністичним режимом є неузгодженість дій, нестача зброї, відсутність єдності, особисті амбіції та політичні розбіжності отаманів. Гостро постало питання створення єдиного координаційного центру повстанських загонів. Після тривалої дискусії учасники наради вирішили створити Головний штаб повстанських військ Полтавщини. Його головою обрали М. Гаврилка, начальником штабу – А. Сірка (за іншими даними – І. Рудявського, який виконував ці обов'язки і в загонах І. Біленького), начальником зв'язку – І. Бідуху. Контррозвідку штабу очолив А. Підкова.

Уже в перші дні після створення Головного штабу між М. Гаврилком і А. Сірком почалися як ідеологічні, так і тактичні суперечки. М. Гаврилко дотримувався радикальних методів боротьби з більшовицьким режимом, а А. Сірко займав

невизначену позицію, побоюючись відплатних акцій червоних. Таку ситуацію І. Бідуха назвав «безалаберщиною». Зважаючи на незгоди між керівництвом штабу, деякі повстанці залишили Булановський ліс і влилися до Револуційної повстанської армії Н. Махна, який на той час перебував на Полтавщині [5].

16 червня 1920 року І. Добряк, І. Ромась і П. Гасуха вийшли з лісу й пішли до Полтави, щоб зв'язатися з уцілілими учасниками національно-патріотичного підпілля. Коли про це дізнався І. Бідуха, то через свою сестру запросив їх на зібрання підпільників, яке відбулося 30 червня в помешканні братів Добряків. На ньому були присутні М. Гаврилко, І. Добряк, І. Ромась, Т. Юрченко. Дехто пропонував замінити отамана І. Біленького на І. Ромася, але більшість не підтримала цієї пропозиції. Учасники зібрання обговорили ситуацію, яка виникла після поразки повстанців у Булановському лісі, перспективи подальшої боротьби з московсько-більшовицьким окупаційним режимом та звільнення заарештованих у Полтаві українських патріотів, однак єдиного рішення не виробили. Утім, вони погодилися з пропозицією М. Гаврилка розпочати підготовку до загального наступу повстанських загонів на Полтаву [11].

І. Добряк й І. Ромась запропонували включити до складу Головного штабу Антона Павловича, за словами І. Бідухи, – «інтелігентну людину», яку рекомендував отаман Чернота, але Штаб у повному складі більше не зібрався. Для вирішення нагальних питань зустрічалися лише окремі його члени. Тому питання про Антона Павловича залишилося відкрите [13].

Для переговорів з більшовицьким керівництвом міста на умовах тимчасового припинення збройного протистояння і обміну полоненими був присланий бунчужний Т. Марченко. Проте червоне командування не прийняло цього жесту доброї волі і, згідно рішення «трійки» Полтавської губернської Чека, 1 липня 1920 року парламентаря повстанців розстріляли [10].

В. Вовк пропонував зачекати з наступом на Полтаву і спершу з'ясувати сили червоних, їх озброєння та настрої червоноармійців залоги, адже серед насильно мобілізованих юнаків було чимало прибічників Української державності. Його підтримав І. Штефан, але М. Гаврилко та решта учасників наради висловилися за якомога швидший штурм міста. На тому й зішлись. Керувати наступом на Полтаву доручили Ф. Яровому.

Отамани вирішили спочатку захопити Василівку, обеззброїти міліцію і підрозділ Червоної Армії, які стояли там залогою, а потім іти на Кочубеївку, де планували об'єднатися з диканьськими загонами, і тоді вже разом наступати на Полтаву. Перша частина плану вдалася. М. Гаврилко із загonom повстанців, без погодження з В. Вовком, напав на Василівський волосний виконком, роззброїв міліцію, забрав у неї коней, знищив документи, що стосувалися стягнення продовольчої розкладки, а також забрав з каси 100 тис. крб. Після цього В. Вовк розсварився з учасниками нападу, обізвав їх бандитами, а М. Гаврилко у свою чергу, за нерішучість у діях, назвав В. Вовка більшовиком. Відплатна акція червоних була жорстокою: у відповідь на напад вони заарештували місцевих селян, зробивши їх заручниками, а батька В. Вовка і одного з братів розстріляли. Живою залишилася мати з маленькими дітьми [6].

Перед наступом на Полтаву повстанці вирішили зібратися між залізничними станціями Кочубеївка й Божкове, в урочищі «Ясенове», але в призначений час до місця збору прибули лише отамани Горбась і Калабала, які привели із собою майже 250 озброєних гвинтівками, обрізами і шаблями повстанців. З'явилися і два представники від диканьських повстанців, але без людей. В. Вовк, який увесь час вагався, заплановану акцію не підтримав. І отаман І. Біленький певної відповіді не дав, і своїх повстанців не привів. Наступати на Полтаву малими силами було б самогубством. Тому присутні вирішили зібратися знову в урочищі «Ясеновому», мобілізувавши всі повстанські загони в околицях Полтави. Однак наступного дня до місця збору з'явилося лише 50 козаків. Керівники полтавського підпілля довго чекали отаманів з їх загонами, але так і не дочекалися. План захоплення Полтави провалився. Тому центром гуртування повстанських загонів, що діяли навколо Полтави, було обрано Булановський ліс.

Надзвичайно гостро постало питання забезпечення повстанців зброєю, адже запасів тієї, що селяни приховали після розвалу старої російської армії та отриманої від полтавських підпільників, було замало. Т. Юрченко запропонував В. Вовкові здійснити напад на військові склади в Селеціні та Карлівці, але розвідка встановила, що наявними силами, зважаючи на численну охорону червоних, виконати завдання неможливо і

його довелося відкласти [19, с. 86]. Згідно з даними чекістів, М. Гаврилко не схвалював повстанських отаманів, кожний з яких діяв на свій розсуд, і перейшов із своїм загоном до І. Біленького в Булановий ліс.

20 серпня 1920 року І. Бідуха викликав довірену особу І. Біленького П. Засуху і начальника штабу повстанських загонів І. Рудявського на нараду, яка мала відбутися в Булановому лісі, але дорогою з Полтави в с. Горбанівці їх заарештували чекісти. До рук червоних потрапили і В. Вовк, і І. Штефан, яких розстріляли на початку 1921 року.

Де і коли загинув М. Гаврилко – достеменно невідомо. Невідомі й обставини його смерті. Український мистецтвознавець В. Ханко в довідці про М. Гаврилка зазначив, що він «помер від тифу, похований на міському кладовищі» [17, с. 151]. Пізніше, посилаючись на спогади Д. Солов'я, писав, що М. Гаврилка розстріляли восени 1920 року в Полтаві [22, с. 96]. Історик О. Білоусько повторив твердження В. Ханка, що його розстріляли восени 1920 року на старому міському цвинтарі [16, с. 83]. Автор монографічного дослідження про мистця Р. Коваль, посилаючись на свідчення брата М. Гаврилка – Степана – та інших учасників цих трагічних подій, стверджує, що чекісти спалили його живцем у топці паровоза в Полтаві восени 1920 року. Документально ця версія не підтверджена, але достеменно відомо, що до кінця 1920 року М. Гаврилко перебував у розшуку. Шукали «Шевченка». Заарештований В. Вовк під час допиту в Чека 14 грудня 1920 року свідчив, що, за його припущенням, М. Гаврилко може перебувати на хуторі Бендраковому Первозванівської волості Полтавського повіту у свого знайомого, «з яким перебував у одному з таборів у Австро-Угорщині». Його прізвища В. Вовк не пам'ятав, але знав, де мешкає [9]. Це були останні повідомлення про М. Гаврилка, які авторів цих рядків удалося виявити. М. Гаврилко жив, творив і загинув з ім'ям Т. Шевченка.

---

1. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 14396-С, арк. 24.

2. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 14396-С, арк. 28.

3. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 167457-С3, арк. 1594.

4. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 18517-С, арк. 48.

5. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 18517-С, арк. 58–59.
6. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 18581, арк. 15.
7. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 18581-С, арк. 2.
8. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 18581-С, арк. 17.
9. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 18581-С, арк. 19.
10. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 19080-С, арк. 3.
11. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 19081-С, арк. 2.
12. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 19081-С, арк. 7.
13. Архів Управління СБУ в Полтавській області, спр. 19081-С, арк. 10.
14. Державний архів Полтавської області (далі – ДАПО), ф. П-7, оп. 2, спр. I, арк. 112.
15. ДАПО, ф. П-7, оп. 2, спр. I, арк. 127.
16. Білоусько О. Гаврилко Михайло Омелянович [Текст] / Олександр Білоусько // Реабілітовані історією. Полтавська область. Науково-документальна серія книг. – Київ ; Полтава : Оріяна, 2007. – Кн. 5.
17. Гаврилка М. О. могила // Полтавщина. Енциклопедичний довідник. – Київ : Українська енциклопедія, 1992.
18. Коваль Р. Михайло Гаврилко: і стеком, і шаблею. Історичний нарис. – Вінниця : Державна картографічна фабрика, 2011.
19. Ревезук В. Отамани Полтавського краю – борці за волю України. – Полтава : Дивосвіт, 2011.
20. Ревезук В. Полтавщина в переддень Української революції (1900–1916 рр.). – Полтава : ПП Шевченко Р. В., 2010.
21. Соловей Д. Розгром Полтави. Спогади з часів визвольних змагань українського народу. 1914–1921. – Полтава : Криниця, 1994.
22. Ханко В. Скульптор Михайло Гаврилко і його трагічна доля в період розгрому УНР [Текст] / Віталій Ханко // Полтавська Петлюріана. Чис. 2. Матеріали III Петлюрівських читань, проведених у Полтаві 5 листопада 1994 р. – Полтава : РІК, 1996.

**Роман Росляк**  
**(Київ)**

## **УКРАЇНІЗАЦІЯ ВІТЧИЗНЯНОГО КІНЕМАТОГРАФА: ПЕРЕДУМОВИ, ЗДОБУТКИ, УРОКИ (1920-ті – початок 1930-х років)**

Двадцять років минулого століття для українського кінематографа стали, без перебільшення, його зоряним часом. Тематичне та жанрове різноманіття кінопродукції, поява в кіноіндустрії таких майстрів, як Олександр Довженко, Іван Кавалерідзе та інших, вивело український кінематограф на світову арену. Разом із новою економічною політикою, що запровадила певні ринкові свободи, позитивно на розвитку кіномистецтва позначилися й процеси українізації.

Мусимо констатувати, що, на відміну від 1920-х років, нішіна «нова економічна політика» дала не зовсім очікувані результати, унаслідок чого «десята муза» опинилася, м'яко кажучи, у дуже скрутному становищі. Тому, віддаючи належне економічним важелям, не варто забувати і про національну складову.

Вивчення й аналіз означеної проблематики є актуальними також із погляду заповнення суттєвої прогалини в історії українського кіно, без чого неможливо створити цілісну картину його розвитку.

За радянської доби тема українізації була заборонена як така. Тому лише з кінця 1980-х років розпочалася її активна розробка, значно посилившись після проголошення Україною незалежності. Відносна інтенсифікація досліджень впливу українізаційних процесів на «десяту музу» розпочалася близько десяти років тому. Означеній проблематиці присвятили свої статті А. Пижик [9], В. Ткаченко [16], І. Фокін [21], Р. Росляк [14]. Однак, попри наявність певної кількості робіт, ця тема ще не знайшла належного висвітлення у кінознавчій науці, що переконує в актуальності дослідження.

Зважаючи на вищезазначене, мета статті – з'ясувати передумови запровадження політики українізації, її перебіг в кінематографі та фактори, що зумовили згортання на початку 1930-х років.

Українізація не була винаходом більшовиків. Конкретні заходи з її запровадження були реалізовані ще в період Української революції. Наприклад, уже в першому номері газети «Вісті з Української Центральної Ради» від 19 березня 1917 року інформувалося про створення Центральної Ради, про формування «територіальної автономії України з державною українською мовою» [19]. В іншому повідомленні йшлося про діяльність Товариства шкільної освіти, яке мало на меті заснувати українські школи різного типу та опікуватися українізацією тих шкіл, що вже існують в Україні [20]. Значну підтримку українізаційні процеси отримали за доби існування національних державних утворень – «першої» та «другої» УНР, Української Держави, очолюваної П. Скоропадським.

Попередній досвід культурного будівництва в Україні до певної міри запозичили й більшовики, хоча із зовсім іншою кінцевою метою. Доречно згадати, вони навіть своє квазідержавне утворення назвали Українська Народна Республіка. Остання мала ввести в оману українців (за аналогією з Українською Народною Республікою, проголошеною ще 7 (20) листопада 1917 року III Універсалом Центральної Ради) та схилити їх на бік більшовиків.

Захопивши владу, останнім украї важко було утримати її без підтримки, принаймні без нейтрального ставлення українців. Підтверджує це і той факт, що в попередній період червоним військам доводилося кілька разів відступати з українських земель. Значне занепокоєння у керівників нової влади викликали й численні селянські повстання, що спалахували не лише в Україні, а й Росії. Це спонукало їх до корегування політично-економічного курсу. Відхід від політики «воєнного комунізму», натомість запровадження нової економічної політики та політики коренізації й були такими заходами, покликаними, з одного боку, стабілізувати ситуацію, а з другого, – розпочати планомірний агітаційно-пропагандистський вплив на свідомість широких мас з метою насадження комуністичної ідеології, широко використовуючи з цієї метою літературу та мистецтво. У подальшому на процесі українізації позитивно позначилася внутрішньопартійна боротьба за владу в лавах ВКП(б), через що її учасники були зацікавлені в підтримці з боку українських комуністів.

Політика коренізації (на теренах УСРР отримала назву «українізація») фактично була санкціонована у квітні 1923 року XII з'їздом РКП(б). У його резолюції з національного питання недвозначно вказувалося на те, що ще далеко не повністю вдалося позбутися пережитків російського великодержавного шовінізму, які виявляються у чванливо-зневажливому і бездушно-бюрократичному ставленні російських радянських чиновників до потреб національних республік. З'їзд оцінив розмови про переваги російської культури, про неминучість її перемоги над культурами інших народів як спробу встановити панування російської нації над іншими, рішуче засудивши їх. Першочерговим завданням партії більшовиків було визнано боротьбу з пережитками російського шовінізму [1, с. 693–694]. Крім того, з'їзд рекомендував формувати державні органи національних республік переважно з представників місцевого населення, які знають мову, звичаї, вдачу відповідних народів; видати спеціальні закони, що забезпечували б уживання рідної мови в усіх державних установах [1, с. 696].

Доцільно згадати, що роком раніше, 21 лютого 1920 року, в «Известиях ВУЦИК» було опубліковано декрет ВУЦВК «Про застосування в усіх установах української мови нарівні з великоруською» [2, с. 63]. Навряд чи є сенс говорити про його дієвість: документ, по-перше, виходив не з надр партії, а, по-друге, мав республіканський рівень, що за тогочасних реалій фактично зводило нанівець його ефективність. Тобто, погоджуємося, що саме XII з'їзд РКП(б) став поштовхом для початку в УСРР політики більшовицької українізації.

27 липня 1923 року Раднарком УСРР ухвалив декрет «Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ». Документ мав на меті «завершити ухвалені радянською владою заходи» щодо забезпечення українському народові виховання й навчання його рідною мовою, а також найширший розвиток національно-культурних форм його життя – мови, літератури й мистецтва, як могутніх чинників долучення широких верств населення до світової культури [11].

Масштабні перетворення, як видно з назви документа, планувалися у навчальних і культосвітніх закладах. Щодо мистецької галузі, то це – надання всебічної допомоги українським художнім колективам і установам для підготовки й перепідго-



товки працівників мистецтв, організація в м. Харкові державного театру й театрів на місцях, створення українського революційного театрального репертуару [11].

Усього через кілька днів (1 серпня 1923 р.) з'явилася спільна постанова ВУЦВК і РНК УСРР «Про заходи забезпечення рівноправності мов і допомогу розвитку української мови». Головним завданням Уряду було визначено усунення нерівності між українською та російською культурою. Документ, зокрема, зобов'язував низку відомств упродовж року перейти на діловодство українською мовою [12].

Отже, одним із важливих об'єктів українізації стала культурно-освітня галузь, у тому числі й кінематограф, хоча про нього в документах окремо не згадувалося.

Питання українізації стало предметом розгляду і в українському кіновідомстві. Уже 8 серпня 1923 року «Бюлетень ВУФКУ» бадьоро рапортував: «У зв'язку з постановою Української партійної конференції [ідеється про VII Всеукраїнську конференцію КП(б)У, що 6–10 квітня 1923 р. проходила в Харкові. – Р. Р.] і XII з'їзду РКП з національного питання ВУФКУ вживає заходів до українізації фільмів» [ЦДАВО України, ф. 539, оп. 1, спр. 1331, арк.19 зв.]. Планувалося створення титрів українською мовою для закордонних фільмів з сільського господарства, деяких наукових, частини агітаційних і наукововиробничих картин. В ігровій кінематографії титрувати українською мовою передбачалося лише одну стрічку – «Остап Бандура» [ЦДАВО України, ф. 539, оп. 1, спр. 1331, арк. 19 зв.].

Звітуючи про проведення українізації, у своїй доповідній записці від 23 серпня 1924 року голова кіновідомства З. Хелмно зосередився на чотирьох аспектах. По-перше, ВУФКУ дало завдання літературним групам підготувати 31 історичний і побутовий сценарій з українського життя (отримали 15 сценаріїв). Із 23 сценаріїв, що надійшли самопливом, 10 було прийнято. По-друге, всі написи на фільмах для внутрішнього ринку виготовляються винятково українською мовою. По-третє, випущено два фільми з української тематики – «Потік» та «Остап Бандура», а ближчим часом вийдуть «Лісовий звір», «Вендетта», «Укразія» та періодичний кіножурнал «Маховик». По-четверте, поступово здійснюється переведення на українську мову діловодства управлінського апарату, а друковані

(типографські) роботи виконуються лише українською мовою [ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 18, арк. 252].

Суттєво на інтенсивності процесу українізації позначилися географічні чинники. До революції кіновиробництво на українських теренах зосереджувалося у великих містах – Одесі, Києві, Харкові, Катеринославі – й було представлене переважно російськомовними носіями. До того ж, діяла жорстка позиція Російської імперії, спрямована на знищення української мови. Навіть після відмови від цієї дискримінаційної політики ситуація змінювалася надто повільно. Процес українізації гальмувався зосередженням кіновиробництва в районах з обмеженим впливом української культури: на Одеській і Ялтинській кінофабриках (лише наприкінці 1920-х років розпочала роботу Київська кінофабрика), а також незначним на перших порах проشارком українських кінопрацівників. Та й кіноуправлінський апарат лише наприкінці 1926 року переїхав з Харкова до Києва.

Негативно українізацію зустріли окремі представники російськомовного населення (незалежно від національної приналежності). Так, у лютому 1925 року директор Ялтинської кінофабрики ВУФКУ С. Орелович висловив незадоволення тим фактом, що всі форми звітності подані українською мовою, вимагаючи друкувати їх лише російською [ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 1, арк. 86]. Хоча через кілька років він видав українською мовою свою книгу «Нотатки фільмаря» [8].

Іноді доходило до відвертого українофобства, що, зрозуміло, викликало цілком негативну реакцію з боку українців. Доволі гострий конфлікт між українськими та російськомовними кінопрацівниками розгорівся в 1927 році на Одеській кінофабриці. Значною мірою він був спровокований, м'яко кажучи, зневажливим ставленням до української культури з боку деяких російськомовних працівників кінофабрики.

Це стосується, наприклад, М. Охлопка, якого керівництво ВУФКУ запросило до Одеси на посаду кінорежисера. Як відзначав у доповідній записці на ім'я секретаря Одеського окружного комітету КП(б)У начальник Одеського окружного відділу ДПУ І. Леплевський, «негативне ставлення режисера Охлопка до всього українського, до якого він ставиться з усмішкою, також викликає незадоволення значної частини

робітників-українців» [Держархів Одеської області, ф. 7, оп. 1, спр. 1037, арк. 45].

Загострив ситуацію інцидент, що стався між режисером Ф. Лопатинським і редактором К. Фельдманом. Ф. Лопатинський розмовляв з К. Фельдманом українською, але останній перервав його вигуком у різкому тоні: «Говорите со мной, пожалуйста, по-русски». Присутній при цій розмові редактор Д. Бузько намагався пояснити, що Ф. Лопатинський народився на Галичині і йому дуже важко розмовляти російською. На що отримав відповідь: «Знаем, мол, вас, все вы такие». Про цей конфлікт К. Фельдман розповів редактору журналу «Шквал» С. Радзинському таке: «Я себя сумею поставить надлежащим образом на украинской фабрике. Вот вчера пришел ко мне режиссер Лопатинский с докладом, и я его сразу обрезал, затребовав, чтобы он разговаривал со мной по-русски» [Держархів Одеської області, ф. 7, оп. 1, спр. 1037, арк. 45–46].

Конфлікт вийшов далеко за межі Одеської кінофабрики, питання про поведінку К. Фельдмана було винесене на розгляд правління ВУФКУ 14 листопада 1927 року, участь у якому взяв навіть нарком освіти М. Скрипник. Визнавши, що призначення К. Фельдмана редактором, який «повинен керувати українськими режисерами й утворенням українських фільмів», було помилковим, учасники засідання вирішили до кримінальної відповідальності його все-таки не притягувати [ЦДАВО України, ф. 166, оп. 7, спр. 251, арк. 22 зв.]. Можливо, на це рішення вплинув і той факт, що К. Фельдман видавав себе за учасника повстання на броненосці «Потьомкін», хоча ніякого документа, що підтверджував би сказане, зрозуміло, не надав.

Невдовзі, виступаючи на кінонаradі при ЦК КП(б)У (31 січня – 3 лютого 1928 р.) нарком освіти дав таку оцінку діям редактора: «Пригадую собі подію з фабрики ВУФКУ в Одесі, де відомий Фельдман зробив досить яскравий виступ щодо вживання української мови на фабриці ВУФКУ. Він був до війни меншовик. Прийшов до нас, в нашу організацію і, працюючи в нашій державній організації з підлеглими йому робітниками кіно, дозволив собі неприпустиму політичну заяву про те, що за ним – чиновником радянського кіно – повинні рівнятися щодо мови підлеглі йому робітники кіно. За таку заяву його знято з роботи, але, як мені стало відомо, після того, як його

знято з роботи на фабриці, з ним складено умову, щоб він був постійним сценаристом ВУФКУ. <...> Я проти запрошення Фельдмана, бо це не поліпшення, а засмічення наших кадрів сценаристів політично та соціально чужими нам елементами» [15, с. 221–222].

Вороже ставлення до української мови було непоодиноким і характерним не лише для кінематографа. Причини цього вітчизняні історики вбачають (і з ними важко не погодитися) в тому, що в партійно-державному апараті переважали сили, які гальмували процес національного відродження. Інтенсивність українізації залежала, як правило, від відповідних посадовців. Доволі промовистими в згаданому контексті є матеріали до квітневого пленуму ЦК КП(б)У 1926 року, у яких зазначалося, що робота з українізації «носила неорганізований характер, не мала централізованого керівництва і в тому чи іншому відомстві чи губернії залежала від осіб, що очолювали її» [18, с. 50]. Наприклад, відверто гальмував українізацію перший секретар ЦК КП(б)У Е. Квірінг [3].

Помітні зрушення у справі українізації почали відбуватися лише після того, як 30 квітня 1925 року ВУЦВК і РНК УСРР ухвалили постанову «Про заходи термінового проведення повної українізації радянського апарату». Відзначаючи деякі досягнення у виконанні постанови ВУЦВК і РНК УСРР «Про заходи забезпечення рівноправності мов і допомогу розвитку української мови» від 1 серпня 1923 року, в частині українізації радянського апарату їх визнали недостатніми. Три головних причини гальмували процес українізації: не вдалося позбутися панування «російської буржуазної і дрібнобуржуазної культури», брак коштів і педагогів, недостатнє залучення до радянського апарату українського елемента [13, с. 379–380].

Для подолання недоліків ВУЦВК і РНК зобов'язали всі державні установи і державні торговельно-промислові підприємства, що не перейшли ще на українське діловодство, зробити це до 1 січня 1926 року (терміни завершення українізації держапарату, однак, постійно переносилися: на 1 січня 1927 р., потім на 1 червня 1929 р. [18, с. 83]). Листування згаданих установ і підприємств на території УСРР мало здійснюватися українською мовою, поза межами України – російською або мовою республіки, з якою ведеться листування. У документі

було пролонговано заборону приймати на держслужбу осіб, які не володіють українською мовою (за окремими винятками). Працівники, які впродовж минулого періоду не спромоглися вивчити українську мову, за рішенням адміністрації могли бути звільненими без вихідної допомоги. Відповідальність за виконання цієї постанови покладалася на керівників відповідних установ і організацій [13, с. 381–385].

У кожному центральному відомстві створювалися відповідні комісії, на які покладалася завдання надання допомоги та перевірки перебігу українізації установ, а також підпорядкованих підприємств. Для керівництва українізацією формувалася Центральна всеукраїнська комісія, очолювана головою Раднаркому УСРР. Її доповнювали губернські та округові комісії під головуванням керівника відповідного виконавчого органу [13, с. 383–384].

Таким чином, українізація була важливою складовою реалізації державної політики в кінематографії. Основні її напрями були викладені 1925 року в першому номері журналу «Кіно». На думку одного з очільників освітнього відомства Ю. Озерського, українізаційний процес повинен був охопити такі сфери: «а) українізація написів, коротких, зрозумілих, без “заковиків”,

б) українізація змісту (багатюща революційна історія України, побут її робітників та селян),

в) українізація режисури, сценаристів (вивчення українського оточення, побуту і т. і.)» [7, с. 2].

Із трьох вищеназваних напрямів найменше труднощів виникало з титруванням фільмів українською мовою. Загалом проблема зводилася до наявності фахівця, який зміг би грамотно оформити написи українською мовою. Набагато складнішими були питання кадрові та тематичного наповнення.

У 1920-х роках в український кінематограф прийшли митці, які визначили його національне обличчя. Це насамперед режисери О. Довженко та І. Кавалерідзе, оператор Д. Демуцький, актори А. Бучма та І. Замичковський.

Однак цього було замало. Гостро бракувало фахівців, спроможних написати сценарій відповідного рівня. Саме на гостру нестачу сценаристів, серед яких українських узагалі було мало, звернув увагу нарком освіти М. Скрипник у виступі на з'їзді

робітників мистецтв України 2 квітня 1927 року [15, с. 106]. У тому самому році Наркомосвіта УСРР, відзначаючи гостру необхідність посилити українське кіно українськими літературами та художниками, звернулася з цим питанням до українського політичного керівництва.

Тому процес українізації кіномистецтва не випадково пов'язують з масовим приходом українських письменників – як сценаристів, редакторів, журналістів. У 1920-х роках питома частка українських письменників-сценаристів сягала 80 % [4]. Цей відносно незначний проміжок часу став періодом найбільшого його злету. Назвемо лише деяких письменників, які зробили значний внесок у розвиток національного кіномистецтва. Микола Бажан був редактором ВУФКУ, автором сценаріїв фільмів «Алім» (1926), «Микола Джеря» (1927), «Пригоди Полтинника» (1929), «Право на жінку» (1930, у співавторстві) та інших; кількох книг про кіномистецтво та численних публікацій у пресі; редагував журнал «Кіно». Михайль Семенко впродовж 1924–1925 років обіймав посаду редактора Одеської кінофабрики, згодом його змінив Юрій Яновський. Майк Йогансен – співавтор сценарію фільму «Звенигора», який О. Довженко зняв за мотивами свого визначного твору; працював редактором...

Не менш болючим було питання наповнення сценарного портфеля. Представник ВУФКУ Б. Ліфшиць так охарактеризував цю проблему: «По тих сценаріях, що надсилаються, бачимо змалювання якого завгодно життя, від ескімосів до марсіанців, але не життя та історію українських робітників та селян. Це не значить, безумовно, що всі сценарії мусять бути написані обов'язково на українські теми; ми не хотіли й не хочемо обмежувати світогляд українського робітника та селянина лише одною Україною <...>. Але, безумовно, насамперед треба відбити на екрані найбільш близьку нам боротьбу революційних робітників і селян України. І тому цілком немає потреби переносити місце дії в яесь інше, неукраїнське оточення» [6, с. 4].

Повного обмеження тематикою винятково революційною та громадянської війни, звичайно, не відбулося. Хоча революційні мотиви в українській кінематографії (коли, за влучною характеристикою Б. Ліфшиця, «п'яні білі розстрілюють чер-

вони, що героїчно вмирають, в той час, як білі п'ють горілку, витанцьовуючи лезгінки» [5, с. 1]) й надалі посідали доволі помітне місце, незважаючи на поодинокі спроби обмежити цю тематику.

Проте фільми з української історії та сучасності поступово стають домінуючими у вітчизняній кінематографії. Голова правління ВУФКУ О. Шуб наводив такі дані: якщо в 1926–1927 роках було підготовлено 40 % сценаріїв, то в тематичному плані на 1927–1928 роки намічено 80 % тем з історії, сучасного життя України [4].

Величезна заслуга в розвитку національного кіномистецтва належить, безсумнівно, О. Довженкові, який зумів піднести українську тему до вершин філософського узагальнення. Його фільм «Звенигора», знятий 1927 року, багатьма кінознавцями був потрактований узагалі як перша українська кінокартина («Перший український фільм» – таку назву мала рецензія В. Хмурого на цю стрічку, написана ще 1928 року [22]). «Не в тому сенсі, звичайно, що до того в Україні не знімали кіно, – зауважує С. Тримбач. – Просто раніше абсолютна більшість знятого або взагалі не мала жодного стосунку до України, або ж демонструвала такий собі шароварно-гопаковий, ілюстративний підхід до національного матеріалу. Українці подавалися як люди певної “межі осідлості”, певного культурного шару, який наглухо замуровано в самому собі. Відтак сама Україна поставала якимось гетто, звідки немає виходу в навколишній світ. Належало зламати цю обмеженість, цю замкнутість» [17, с. 203–204]. Що й вдалося здійснити О. Довженкові.

Однак уже на початку 1930-х років розпочалося комплексне згортання українізаційних процесів, хоча жодного офіційного документа з цього приводу не було ухвалено. До того ж, 1930 року українська кінематографія втратила автономію, що лише прискорило деукраїнізацію. Створений на базі ВУФКУ трест «Українфільм» був виведений зі складу республіканського освітнього відомства і підпорядкований центрові в особі Всесоюзного кінооб'єднання «Союзкіно».

Відповідні наслідки з'явилися вже незабаром. Так, 11 квітня 1932 року секретар ЦК КП(б)У С. Косіор у листі до ЦК ВКП(б) писав про вплив діяльності «Союзкіно» на вітчизняну кінематографію. У ньому він, зокрема, наголошував

на тому, що союзне кінокерівництво ухиляється від випуску фільмів українською мовою [ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 5306, арк. 2].

Не наважуючись заборонити функціонування української мови в кінематографі директивним порядком, керівники «Союзкіно» обрали підступніший шлях. Його суть полягала в тому, що титровані або озвучені українською мовою фільми вітчизняного виробництва виходили на екрани з великим запізненням – через кілька місяців після російськомовних версій. Це, безперечно, негативно позначалося на прибутках від їх прокату, спричиняло, зрештою, скорочення кількості україномовних копій. І головне – для цього були свої «вагомні аргументи»: фільми українською мовою не користуються популярністю!

Збільшення кількості фільмів, демонстрація яких супроводжувалася неукраїнськими титрами (а плакати та оголошення, написані здебільшого українською мовою, але дуже безграмотно, що перекручувало зміст тексту), підтвердила й перевірка кінотеатрів, здійснена представниками республіканського Наркомосу. За результатами ревізії заступник наркома освіти УСРР О. Карпеко 4 грудня 1933 року видав постанову «Про демонстрування фільмів українською мовою». Відповідно до неї всі кінотеатри (крім національних меншин) зобов'язали демонструвати фільми тільки з українським текстом (звукові, якщо вони неукраїнського виробництва, дозволялися іншими мовами). Гасла та плакати також повинні бути написані українською мовою та пройти попередню редакцію в комісії або в інспектора з українізації [10]. Постанова не мала реальної сили: якщо з оголошеннями кінотеатри ще якось могли впоратися, то з титруванням українською – аж ніяк, адже це здійснювали зовсім інші кіноорганізації.

Таким чином, українізація вітчизняного кінематографа була дзеркальним відображенням процесів, що відбувалися в державі загалом, і дала неоднозначні результати. Найактивніше процес українізації проходив у другій половині 1920-х років. У результаті кіномистецтво набуло яскраво виражених національних рис (провідними темами стають українські, водночас кіномистецтво не замикається на суто національному матеріалі: значну увагу зосереджено на представниках



інших національностей – євреях, росіянах, татарах); написання титрів до фільмів здійснюється українською мовою; кінематографія поповнилася новими національними кадрами, насамперед сценаристами (переважну більшість яких становили українські письменники) та режисерами (О. Довженко, І. Кавалерідзе та ін.); відбувся перехід на українську мову в діловодстві та вивчення її адміністративними і творчими працівниками.

Слід визнати: згадані здобутки стали можливими головним чином завдяки адміністративним зусиллям вищих органів влади республіки. Тому при зміні політичної ситуації, з початком процесів централізації та уніфікації в союзному масштабі, згортання українізаційних процесів у кінематографії стало неминучим, до того ж, відбувалося значно швидшими темпами, ніж в інших мистецтвах.

При аналізі означеної проблеми слід враховувати й інші чинники, що неминуче впливали на українізаційні процеси: з усіх видів мистецтв кіно було чи не найбільш інтернаціональним; кіно – це не лише мистецтво, а й промисловість, працівники якої більш пролетаризовані, отже, меншою мірою піддавалися українізаційним процесам.

Пропонована публікація не претендує на вичерпність. Вона лише окреслила основні напрями досліджень. Відтак і подальші наукові пошуки можуть здійснюватися шляхом поглибленого вивчення поставлених у статті проблем.

---

1. Двенадцатый съезд РКП(б). Стенографический отчет. – Москва : Политиздат, 1968. – 904 с.

2. Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959 рр. Збірник документів : у 2 т. – Київ : Держ. вид-во політичної літератури УРСР, 1959. – Т. 1 (1917 – червень 1941 рр.). – 884 с.

3. *Кульчицкий С.* Курс – украинизация / Станислав Кульчицкий // Родина. – Москва, 1999. – № 8. – С. 109.

4. *Латшин Ю.* Київська кіноконференція / Ю. Латшин // Кіно. – 1927. – №23/24 [груд.]. – С. 11.

5. *Ліфшиць Б.* Проблема кіно / Б. Ліфшиць // Кіно. – 1926. – № 9. – С. 1–3.

6. *Ліфшиць Б.* Шляхи української кінематографії / Б. Ліфшиць // Кіно. – 1925. – № 1 [листоп.]. – С. 2–4.

7. *Озерський Ю.* Кінополітика на Україні / Ю. Озерський // Кіно. – 1925. – № 1 [листоп.]. – С. 1–2.

8. *Орелович С.* Нотатки фільмаря / С. Орелович. – Київ : Укртеатркіновидав, 1930. – 71 с.

9. *Пищик А.* Розвиток вітчизняного кінематографа в контексті здійснення більшовицької політики українізації / Андрій Пищик // Історичний журнал. – Київ, 2003. – С. 26–33.

10. Про демонстрування фільмів укр[аїнською] мовою: Постанова заступника наркома освіти від 4 грудня 1932 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. – 1932. – № 58 [12 груд.]. – С. 4.

11. Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ: Декрет Ради Народних Комісарів УСРР від 27 липня 1923 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Харків, 1923. – Відділ перший. – Ч. 29 [16 верес.]. – Арт. 430.

12. Про заходи забезпечення рівноправності мов і допомогу розвитку української мови: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 1 серпня 1923 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Харків, 1923. – Відділ перший. – Ч. 29 [16 верес.]. – Арт. 435.

13. Про заходи термінового проведення повної українізації радянського апарату: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 30 квітня 1925 р. // Збірник узаконень і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1925. – Відділ перший. – Ч. 26 [6 черв.]. – С. 379–385.

14. *Росляк Р.* Микола Бажан: «Українська кіношкола є українською лише територіально» / Роман Росляк // Мистецькі обрії 2001–2002 : Альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України ; голов. наук. ред. І. Д. Безгін. – Київ : КНВМП «СИМВОЛ-Т», 2003. – [Вип. 4/5]. – С. 367–372.

15. *Скрипник М.* Статті й промови / Микола Скрипник. – Харків : Держвидав України, 1930. – Т. 5. – 292 с.

16. *Ткаченко В.* Українська кінематографія в контексті політики «українізації» (20-ті рр. ХХ ст.) / Вікторія Ткаченко // Архівознавство. Археографія. Джерелознавство : міжвідомчий зб. наук. праць. Вип. 9 / Держкомархів України. УНДІАСД ; НАН України ; Ін-т історії України, Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського ; НБУВ ; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка ; редкол. : Г. В. Боряк (голова) та ін. – Київ, 2007. – С. 209–221.

17. *Тримбач С.* Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі / Сергій Тримбач. – Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. – 800 с.

18. «Українізація» 1920–30-х років: передумови, здобутки, уроки / відп. ред. В. А. Смолій ; авт. кол. : В. М. Даниленко (кер. авт. кол.), Я. В. Верменич (заст. кер. авт. кол.), П. М. Бондарчук, Л. В. Гриневич, О. О. Ковальчук, В. В. Масненко, В. М. Чумак ; НАН України ; Інститут історії України. – Київ : Інститут історії України, 2003. – 392 с.

19. Українська Центральна Рада в Києві : [Ред. ст.] // Вісті з Української Центральної Ради. – Київ, 1917. – 19 берез. [№ 1].

20. Українська шкільна справа : [Ред. ст.] // Вісті з Української Центральної Ради. – Київ, 1917. – 19 берез. [№ 1].

21. *Фокін І.* Українізаційні процеси в вищій освіті 20-х років ХХ століття за матеріалами Одеського державного технікуму кінематографії / І. Фокін // Одиссос: актуальні проблеми історії, археології та етнології. – Одеса, 2009. – С. 143–148.

22. *Хмурий В.* Перший український фільм / В. Хмурий // «Звенигора»: Збірник. Статті про фільм. – Київ : ВУФКУ, 1928. – С. 37–40.

### **Список скорочень**

ЦДАВО України – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

ЦДАГО України – Центральний державний архів громадських об'єднань України

**Тетяна Руда**  
**(Київ)**

## **ТАРАС ШЕВЧЕНКО У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО**

*Благословен той день і час,  
Коли прослалась килимами  
Земля, яку сходив Тарас  
Малими босими ногами,  
Земля, яку скропив Тарас  
Своїми росами-сльозами...*

Ці афористичні рядки зі «Слова про рідну матір», написано в 1942 році, можна вважати ключем до розуміння того, ким був для Рильського Шевченко і яке місце, на переконання автора, останній посідає в історії України.

«Шевченко і Рильський» – тема не нова, її аспекти розглядалися у працях Л. Новиченка [5, 6], Г. Вервеса [1], І. Білодіда, Г. Колесника [2], Є. Маланюка [3] та інших. І кожен з них, визнаючи певну внутрішню близькість митців, наявність у творчості Рильського різного роду сходжень з Шевченковою поезією, відзначає і відмінність між ними. Л. Новиченко, один з найпроникливіших інтерпретаторів Рильського, писав: «На відміну від поширеного типу поета-“співця”, він – поет-“літератор”, який, крім світу безпосередніх життєвих вражень, знаходить постійні художні стимули і у “вторинному” світі вже скристалізованих людською творчістю думок та образів, передусім в книгах попередників та сучасників» [5, с. 39].

Одним із таких «постійних стимулів» був для Рильського «Кобзар» Шевченка, поета-«співця» (хоча в його творах є чимало образів, «запозичених» з фольклору, Святого Писання, античної культури тощо).

Євген Маланюк у статті «М. Рильський в п'ятдесятиліття» (написаній в 1951 р., коли Рильському було вже 56) стверджував, що Шевченко (як і взагалі українська література) не викликав у поета в дні його молодості якихось глибших емоцій. Таке ставлення автор статті пов'язує з належністю М. Рильського

до неокласиків: «Від Шевченка, взагалі, відштовхувалися всі неокласики... Безперечно, не притягався до нього внутрішньо й Максим Рильський, вироставши в добу цілковитого зникну Шевченківської емоції в суспільстві» [3, с. 337]. Він пише, що «ім'я Шевченка з'являється вже в останніх, “замовлених” творах і то, часто, навіть поруч імені “нашого великого вождя” [3, с. 337], уточнюючи: увага до геніального попередника пробуджується у Рильського з 1938 року (тобто з часу підготовки до 125-річчя від дня народження Кобзаря). Твердження Маланюка лише частково відповідає істині. Справді, саме з 1938 (якщо переглянути вміщені у 20-му томі зібрання творів поета «Основні дати життя і творчості М. Т. Рильського») Максим Тадейович активно долучається до більшості офіційних заходів, присвячених Шевченкові. Він є членом урядового комітету з відзначення знаменної дати (1938), виступає з доповіддю у Спілці радянських письменників, бере участь в урочистому засіданні в Київському театрі опери і балету, у відкритті пам'ятника і музею Шевченка в Каневі (1938). Під час війни, в Уфі, куди родина Рильських була евакуйована разом з установами АН УРСР, він виступає з доповідями «Тема Батьківщини в творчості Пушкіна, Міцкевича і Шевченка» (1942), «Поетика Шевченка», «Шевченківські дні як велика традиція» (1943) перед співробітниками АН та письменниками. І надалі продовжує діяльність з ушанування пам'яті та популяризації художньої спадщини свого «найдорожчого вчителя»: виступає з доповідями і промовами на літературних вечорах, урочистих зборах, мітингах, друкує в пресі присвячені Шевченкові статті й вірші.

В останній рік життя (1964) Максим Тадейович звітує: «За истекший год, в связи с юбилеем нашего великого поэта, мне приходилось не раз обращаться к шевченковской теме. Для книги “Шевченко и мировая литература” я написал статью “Шевченко-новатор”. Подготовил две вступительные статьи к пятитомному собранию сочинений Т. Г. Шевченко и к тому же “Стихотворения и поэмы”, который издается в малой серии “Библиотеки поэта”» – читаємо в замітці «В Киеве только что вышла» [10, с. 48].

«Шевченківськими клопатами» Рильський переймався з 1938 року, але повагу і любов до Кобзаря він виніс ще з батьківської оселі. «В семье нашей с глубоким уважением, даже

благоговенням проізносілось всегда імя великого Шевченка», – згадує поет в «Автобіографії (Максим Фадеевич Рьльський)» [10, с. 16], а трохи згодом визнає: «Я начал строить свою поэтику (без предвзятого плана, конечно), избрав руководителями Шевченка, Мицкевича, Пушкина [він називав їх “найдорожчими своїми учителями”. – *Т. Р.*] – и величайшего учителя всех поэтов – народ» [10, с. 16, 18]. Працюючи в школах села Вчорайше, рідної Романівки, Києва, Максим Тадейович декламував учням напам'ять Шевченкові вірші: «Деякі моменти із свого вчителювання згадую з приємністю, особливо читання перед затихлою аудиторією творів Шевченка, Квітки, Коцюбинського, Тичини» [10, с. 43].

Тарас Шевченко був для Рильського не лише великим попередником, поетом-новатором, а й живим сучасником, джерелом натхнення, часткою власного життя. Максим Тадейович під час мандрів завжди відвідував місця, пов'язані з його біографією. Ось, наприклад, уривок з листа до дружини з Ленінграда (22 липня 1956 р.): «Вчора були в Ермітажі, а тепер дивились на шевченківські місця в Ленінграді: на Академію художеств, де він учився і жив, на статую в Літньому саду, яку він молодим хлопцем змальовував і біля якої з ним познайомився художник Сошенко... Завдяки цій зустрічі ми й маємо великого поета і художника Шевченка...» [11, с. 419]. Останнє враження надихнуло Рильського на створення вірша «Статуя Сатурна в Літньому саду» (збірка «Троянди і виноград», 1956), де є такі слова:

Та сталося: і приязнь і любов  
Знайшов юнак у світлу ту годину.  
Його вітає гордий Карл Брюллов,  
І Щепкін обіймає, як дитину.  
І він устами спраглими приник  
До джерела, де грає творчість бурна, –  
І не поглине Кобзаря повік  
Жорстока паща сивого Сатурна!

(За міфом, Сатурн пожирав своїх дітей, але у Рильського статуя не зловісна, а «не дуже зграбна, може, і смішна» – ця деталь трохи знімає пафосність твору).

Попри твердження Маланюка, «тінь» Шевченка проходить по всій поетичній творчості Рильського. Г. Вєрвєс відзначав, що вперше свідоме його звернення до Шевченка спостерігається в поезії «Прийшла! Таки прийшла нарешті...» (вчений називає її «Муза»), що відкриває збірку «Синя далечінь» (1922). Твір датований 1920 роком і водночас є першою заявкою на громадянську поезію. Наведемо уривки з «Музи» Т. Шевченка і згаданого вірша Рильського:

Моя порадонько святая!  
Моя ти доля молодая!  
Не покидай мене. Вночі,  
І вдень, і ввечері, і рано  
Витай зі мною і учи,  
Учи неложними устами  
Сказати правду. Помози  
Молитву діяти до краю.  
А як умру, моя святая!  
Моя ти мамо! – Положи  
Свого ти сина в домовину  
І хоть єдиную сльозину  
В очах безсмертних покажи.  
(Т. Шевченко «Муза»)

Стоїть, як янгол, надо мною,  
І пестить доброю рукою,  
І сповідь слухає, й проща...  
Моя ти нене, мій ти квіте,  
Не покидай і дай узріти  
Хоч би полу твого плаща.  
М. Рильський  
«Прийшла!  
Таки прийшла нарешті...»)

Перед нами приклад не прямого запозичення, а збігу стильового та емоційного ладу поезій, змісту окремих рядків. «Синя далечінь» вважається чи не найбільш неокласицистичною збіркою поета, і вже в ній відчувається явний вплив Шевченка. У раніших творах теж можна спостерігати перегук з поетичною спадщиною Кобзаря. Так, у вірші «Червоне вино» (1918) процитовано дослівно рядок з поеми «Гайдамаки»:

Минають дні, минає літо...

У Шевченка, за словами Леоніда Новиченка, були «інші, пряміші спадкоємці» [5, с. 277] – Тичина, Довженко, але в деяких творах Рильського вплив Шевченкової поезії дуже виразний (поема «Марина», 1933 р.; «Слово про рідну матір», 1942 р.; «Зимові записи», 1964 р.).

Епіграф до «Марини» взято з однойменної поеми Шевченка: «Неначе цвяшок, в серце вбитий / Оту Марину я ношу».

З 11 епіграфів до глав поеми З – з творів Кобзаря. «Чому таке підкреслене зближення? – запитує Л. Новиченко. – Загальний сенс його ясний: голосно заявленим переключенням з великим поетом автор ніби підтверджував своє звернення до найглибших національних і народних джерел... Але в цій свідомій, хоч здебільшого непрямій ремінісцентності характерний для Рильського суто естетичний аспект: створення свого образу на фоні образів класичних і, в кожному разі, вже відомих в літературі» [5, с. 269].

Г. Колесник зауважив, що на різних етапах творчого шляху Рильського вплив Шевченка виявлявся неоднаково: «безпосередній вплив, свідомі ремінісценції, творче цитування, навчання і вже як кінцевий результат – збіг окремих рис, окремих граней творчої манери» [2, с. 189]. Однак це ніколи не було епігонство або нарочита стилізація. Прикладом безпосереднього впливу можна назвати поему «Марина». Цитування, при якому запозичені Шевченкові рядки органічно злиті з авторською оповіддю, зустрічаємо в деяких творах Рильського, написаних у різні періоди:

Село! і серце одпочине,  
Село на нашій Україні! –  
Неначе писанка село,  
Зеленим гаєм поросло.  
(Т. Шевченко «Княжна»)

Село – і серце одпочине!  
Село на нашій Україні,  
Неначе писанка... Село...  
О, скільки уст його кляло,  
Устами гнівного поета.

(М. Рильський  
«Іван Голота», 1938)

Не називаю її раєм  
Тії хатиночки у гаї  
Над чистим ставом край села,  
Мене там мати повила,  
І, повиваючи, співала,  
Свою нудьгу переливала  
В свою дитину...  
(Т. Шевченко «Якби ви  
знали, паничі...»)

Сповила убога мати сина,  
Сповиваючи його, співала  
І свою нудьгу переливала  
У дитину. Материна пісня  
Залетіла в груди немовляти.  
(М. Рильський  
«Легенда віків»)

Вірш «Легенда віків» (1961) входить до збірки «Зимові записи» (1964). У ньому об'єднані імена двох геніальних митців –



Шопена і Шевченка, що ввібрали у свої серця «народний сум» і «гнів народний». Шевченкові рядки тут дещо перефразовані. Рильський використовує форму десятискладового вірша (десетерца), властивого південнослов'янському народному епосу (як відомо, він був одним з кращих перекладачів сербських епічних пісень).

У його поезіях трапляються оригінальні шевченківські епітети: «синемундирний» («синемундирні часові»), «чорно-голубий» (очі «голубі, аж чорні»), синонімічні пари («враг» – «супостат» тощо). Андрій Малишко у «Слові про поета» відзначав певну спорідненість образної системи М. Рильського з Шевченковою, зокрема у вживанні специфічних епітетів, які у Шевченка не тільки «оживляють» предмети та явища, а й характеризують «внутрішній стан, емоційний настрій поета» [4, с. 36]: «І небо *невмите*, і *заспані* хвилі...». У Рильського: «Розкрило море *стомлені* обійми» («Ми одпливали...», 1920); «Усе закрила понадворна мла, / В якій бушують хвилі *сивокосі*» («Фантастичний бриг», 1920 р.), «Наїжившись од різкого морозу, / Дріма ліhtar у *стомлених* воріт» (1923).

Епітети з таким «внутрішнім емоційним підтекстом» особливо характерні (як бачимо по датах) для неокласицистичного періоду творчості Рильського, а також для кращих його віршів останніх років життя (збірки «Троянди й виноград», 1957 р.; «Голосіївська осінь», 1959 р.; «В затінку жайворонка», 1961 р.; «Зимові записи», 1964 р.): «Ліс, повитий *срібноперим* димом...», «Прозора осене! Вертаєш / Ти *недопиті* весни нам...» («Бабине літо», 1956 р.); «Та вдячний я за всі *відспівані* літа, / *Розумні* місяці, *омріяні* години» («Сербські пісні», 1962 р.).

Рильський присвятив Шевченкові 9 поезій. Крім того, у ряді творів знаходимо згадки про Кобзаря або розгорнуті описи подій його життя, реальних чи доповнених уявою поета. Він створює поетичний життєпис Шевченка – від народження до упокоєння на Чернечій горі в Каневі. У «Легенді віків» – уже цитовані рядки про народження його («Сповила убога мати сина...»), в одній з глав колективної поеми «Іван Голота» – розповідь про дитячі роки Тараса, про перші враження, що врізалися в пам'ять, збудили співчуття до страждених і гнівний протест проти несправедливості:

І хлопчик був. Він пас ягнята,	Рабами виоране поле
Учився азбуки в дяка.	Він, босий, під дощем топтав.
Його зростила бідна мати,	Народні сльози у приполи
Неволя сповила тяжка.	Неначе перли, він збирав.

І далі – зустріч із Сошенком (згадана вже поезія «Статуя Сатурна у Літньому саду»). І ось дорослий вже поет у панському маєтку («Іван Голота»). «Він, син кріпацький між панами...»; нові знайомі захоплюються його талантом, але радять обмежитися уславленням гетьманщини й козацької волі («на трон руки не підіймай!»). Коли пани поснули, він «крадеться в темряві» в «челядню димну», а там серед слуг сидить гість – Іван Голота (образ його взятий з відомої думи і проходить через усі глави поеми – Голота бере участь у знаменних історичних подіях XVI–XIX ст.). Рильський з боєм пише про «глуху невольницьку годину», перебування Шевченка в Орській фортеці, згадує «книжку захаявну, / Довіки на Україні славну», завершуючи шевченківську лінію поеми звісткою про його смерть: (І вмер кобзар. На землю впала / Розбита кобза. Вмер кобзар. / Струна востаннє задрижала / І змовкла...»). У поемі «Мандрівка в молодість» (1941–1944) є епізод похорону поета: «Коли Шевченкову привезено труну, / Щоб на горі її похоронить Чернечій, / Наш Антонович там промову голосну, / Хоч тихо, проказав...».

В інших творах описано деякі епізоди біографії Шевченка: перебування його в Києві («Він у Києві») – Козине болото (тепер – провулок Шевченка); там стояв будиночок, який винаймав Тарас Григорович, шлях його з Печерська на «давній Поділ», «Тарасові дуби високочолі», змальовані в його альбомі.

Завершується поетична шевченкіана (відповідно не до хронології написання творів, а зображених у них подій) досить примітивним, типово соцреалістичним віршем «Наш сучасник» (збірка «Наша сила», 1952 р.):

Кобзарем його ми звемо,  
Так від роду і до роду  
Кожний вірш свій і поему  
Він присвячував народу.

.....

Ось чому в сім'ї великій,  
У цвіту садів прекрасних  
Буде жити він навіки  
Як безсмертний наш сучасник.

У дусі соцреалізму сьогодення змальовується як здійснена Шевченкова мрія про майбутнє народу. Протиставлення «проклятого минулого» «щасливій сучасності» прозвучало і у вірші «Свято в будні» (1952). Засніжене село, люди слухають радіо, бо серед співаків виступає їхня землячка Галя: «Дочка Денисихи, що край села / Живе не як вдова та безталанна, / Котрої хату змалював Шевченко [мається на увазі рисунок Шевченка «Удовина хата. – Т. Р.], / Як знатна ланкова на буряках, / Сама співачка хоч куда!». Ці рядки написано в часи, коли селяни не мали паспортів і були змушені працювати в колгоспі, отримуючи на трудовень у кращому випадку трохи зерна і кілька копійок.

Подібні вірші, на жаль, принижували талант Рильського. Л. Новиченко називав їх «ерзацпоезією», свідченням «мало не атрофії поетичної думки» [6, с. 97]. Але в спадщині поета це були лише окремі прояви нещирого, офіційного звернення до імені Шевченка та його традицій – з використанням «ідеологічних кодів» і «ключових слів» тоталітарної епохи.

Глибинний, внутрішній зв'язок Рильського-поета зі своїм геніальним попередником настільки багатограний і міцний, що виникає відчуття: Україна для автора – це Шевченкова земля. Її культура, мова, природа нерідко сприймаються ним через поезію Кобзаря, а сучасники для нього – Тарасові нащадки: «Привіт Шевченкових дітей, Міцкевичеві діти!» («Польському народові», 1953 р.). І древній Київ, й деякі інші місцевості назавжди пов'язані для Рильського з пам'яттю про Шевченка: «Уклін земний священним верховинам, / Де тінь Тараса навіки-віків» («Каневу», 1944 р.); поблизу Миргорода – «Криниця в балці, журавель при ній. / Тут, кажуть, воду пив колісь Шевченко – / І чом не вірити у цей переказ!» («Миргородські записи», 1952 р.).

Розглядаючи Шевченкові мотиви у його творчості, можна віднайти не лише епіграфи, ремінісценції, алюзії, перифрази, пряме цитування тощо. Деякі концепти, що часто трапляють-

ся у Рильського, включають у свій багатозначний зміст символіку, ідеї, емоційну напругу, реалії поезії Шевченка. Іноді цей зв'язок конкретизується посиланням на першоджерело: «дуб» («Тарасові дуби високочолі» у Рильського – «Мов ті діди високочолі / Дуби з Гетьманщини стоять» у Шевченка), в інших випадках – це просто вживання слів-концептів, що повторюються в Кобзаревій поезії («зоря», «туман», «Дніпро», «хвилі», «човен», «садок вишневий» та ін.). Такі збіги в концептосферах поетичної творчості Шевченка і Рильського також сприяли забезпеченню тяглості традиції, збереженню пам'яті культури.

Максим Тадейович багато зробив для популяризації Шевченкової поезії в інших республіках, зокрема брав діяльну участь у підготовці видань її російською мовою (п'ятитомника 1949 р., інших збірників). У його перекладознавчих працях розглядаються деякі російськомовні інтерпретації творів Кобзаря. Так, у «Проблемах художнього перекладу» порівнюються переклади М. Асеєва («Гамалія») і П. Антокольського («Відьма») 1939 і 1949 років, відзначено зростання майстерності перекладачів. Рильський неодноразово обстоював тезу щодо збереження «творчої домінанти» (тобто основної риси, ідеї, «духу») першоджерела. І прискіпливо стежив за тим, щоб «домінанта» Шевченкової поезії не була втрачена (або викривлена чи пом'якшена) в перекладах.

Цікавий матеріал дає листування Рильського, де часто згадуються «шевченківські клопоти»; з приводу підготовки та редагування перекладів він спілкувався з О. Дейчем, Б. Тургановим, Д. Ушаковим, О. Твардовським, М. Тихоновим, іншими російськими літераторами, з видавництвами та редакторами. Він дуже дбав про якість перекладів, достовірність передачі реалій національного життя, усвідомлюючи складність роботи з Шевченковими текстами. «Заколдованная вещь – этот “Заповіт!” – читаємо в листі до О. Дейча від 27 березня 1964 року. – Кстати, в нескольких печатных органах я читал горячее высказывание о Ш[евченк]о нашего друга Прокофьева. В нем он, между прочим, говорит, что никому еще не удалось удовлетворительно перевести “Заповіт”» [11, с. 521]. У листі до М. Ушакова (січень 1948) Рильський дає поради та уточнення щодо передачі окремих фразеологізмів, географічних назв (Ушаков просив його звернути увагу на деякі «примечания» до

III тому російського видання Шевченка). Ось, наприклад, зауваження Максима Тадейовича зі згаданого листа:

«6. Сердечная Оксана – нужно пояснить, то слово сердечная (сердешна) обозначает здесь – несчастная;

«...13. Киреливка (есть еще написание Кереливка) – ...лучше Шевченково, чем ...ское» [10, с. 273].

Максим Тадейович у 1952 році пише О. Твардовському (як завжди тактовно, але наполегливо): «Готовя к новому изданию “Кобзарь” и пятитомник Шевченко, очень просим Вас пересмотреть Ваш перевод поэмы “Гайдамаки”. Не навязывая, конечно, Вам своей воли, но, чувствуя громадную ответственность за порученное нам дело, позволяем себе сделать некоторые замечания по поводу Вашего перевода, опубликованного в “Кобзаре” 1939 года» [9, с. 248]. Далі йдуть конкретні зауваження, що стосуються віршування, ритміки, українізмів у перекладі; особливо підкреслюється: Шевченко – «создатель украинского литературного языка. Ясно, что переводит его надо общелитературным языком русским, избегая областных и специфических украинских слов, хотя бы они и находились в русских словарях» [10, с. 349].

Син М. Рильського, Богдан, у своїх спогадах розповідає, як на ірпінській дачі за столом під «сікоморою» (так в їхній родині називали старий берест) його батько разом з М. Ушаковим редагував переклади Шевченка. Згадує Богдан Максимович і те, як «живучи на дачі, батько часто приходив до будинку творчості – для спільної праці над перекладами російською мовою творів Тараса Шевченка і Лесі Українки із своїм давнім, ще з гімназичних часів другом, російським письменником Олександром Дейчем, який приїздив з Москви» [7, с. 446].

У науково-публіцистичній спадщині М. Рильського є низка праць (загалом – 26!), присвячених Шевченкові. Вони різні за тематикою, обсягом, глибиною аналізу: серед них є типово «ювілейні» публікації (в дусі соцреалістичної публіцистики), замітки про появу нових видань поета, рецензії на збірники перекладів Шевченкових поезій. Є й детальніші огляди творчості Шевченка – свого роду «мандрівки “Кобзарем”» («Тарас Шевченко»), роздуми про внесок його в українську літературу («Шевченко-новатор»), проникливий аналіз окремого твору («Балада Шевченка “У тієї Катерини”»). Особливо цікаві стат-

ті, у яких Шевченко постає як тонкий лірик («Шевченко був лірик самою суттю свого поетичного таланту» – неодноразово підкреслював Максим Тадейович) [8, с. 342], у поезії якого однією з основних є тема «люблячої й страждущої жінки» – нещасливої в коханні дівчини, матері-покритки, бідної удови, яка втрачає єдиного сина («“Жіноча” лірика Шевченка»).

Тема «Шевченко і Рильський» – багатопланова; вона, як бачимо, включає і вплив (прямий або опосередкований) Шевченкової поезії на творчість Рильського, і внесок Рильського у шевченкознавство, і його участь в українських та російськомовних виданнях поетичної спадщини Кобзаря.

---

1. *Вервес Г.* Максим Рильський в кругу славянских поэтов. – Москва : Художественная литература, 1981.

2. *Колесник Г. М.* Слово крилате, мудре, пристрасне. – Київ : Наукова думка, 1965.

3. *Маланюк Є. М.* Рильський в п'ятдесятиліття // 3 трудів і днів Максима Рильського. – Київ : А.С.К., 2009. – С. 328–353.

4. *Малишко А.* Слово про поета. – Київ : Радянський письменник, 1960.

5. *Новиченко Л. М.* Поетичний світ Максима Рильського (1910–1941). – Київ : Наукова думка, 1980.

6. *Новиченко Л.* Поетичний світ Максима Рильського (1941–1964). – Київ : МПП «Інтел», 1993.

7. *Рильський Б.* Будинок творчості // 3 трудів і днів Максима Рильського. – Київ : А.С.К., 2009.

8. *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 12.

9. *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1987. – Т. 16.

10. *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1988. – Т. 19.

11. *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1990. – Т. 20.

*Віра Сивачук*  
(Київ)

## **ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ ГОЛОДОМОРУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ**

Суспільний інтерес до теми Голодомору 1932–1933 років, який виник ще наприкінці 1980-х і з новою силою відродився в середині 2000-х, не пройшов повз увагу кінематографістів. Якщо в постперебудовчі роки ця тема давала, так би мовити, повний карт-бланш для режисерів, оскільки на той час бракувало мистецьких сюжетів, наукових розвідок, публіцистики та архівних джерел, то нині йдеться вже не про першовідкриття цієї теми засобами кіно, а радше – нові інтерпретації й пошук у ній нових аспектів. При тому мотивація в кожного режисера, художника чи документаліста, своя. Для когось – це мистецьке втілення громадянської позиції або динамічний процес пошуку історичної правди, а для когось – чисте мистецьке відображення епічної трагедії народу-жертви режиму. Для режисерів-документалістів, звісно, це ще й нагода (і обов'язок!) зафільмувати свідчення останніх – хоч як прикро це констатувати – очевидців Голодомору. Таким чином, за минулі 20–25 років на екран – на жаль, не широкий, а радше фестивальний – вийшло до двох десятків документальних стрічок про події 1932–1933 років. Різних – за своєю художньою цінністю, формою, способом розкриття теми, авторською позицією, поетикою, цільовою аудиторією тощо. (Дещо окремішньо стоїть перший і досі єдиний художній фільм про Голодомор – «Голод-33» Олесея Янчука.) І в цьому сенсі перед дослідниками кіно відкривається неабиякий простір – для визначення жанрових модифікацій, пошуку змістових і філософських акцентів, виокремлення свіжих драматургічних і операторських прийомів, порівняння з «трендами» світового документального кіно і, зрештою, аналіз сценарних і постановочних помилок, які зменшують мистецьку силу того чи того фільму. Причому таке дослідження має бути не просто «відображенням відображеного», а певною практичною інструкцією для молодих режисерів, які братимуться за тему Голодомору, – як посилювати художню виразність фільмів такої особливої тематики, уникати

режисерських і операторських штампів, використовувати всі можливості сучасного кінематографа, аби якомога ефективніше й доступніше доносити фактологічний матеріал.

Метою цієї статті є з'ясувати, як інтерпретує кіномистецтво події 1932–1933 років. Варто сказати, що комплексних наукових праць, які б охоплювали різні аспекти (ідеологічні, змістові, структурні) цього об'єкта дослідження, на сьогодні бракує. У пропонованій статті авторка спирається на роботи, присвячені філософії або історії українського «антитоталітарного» кіно. Це, зокрема, дослідження О. Мусієнко про міфологізацію і деміфологізацію дійсності в кіно, а також монографія Л. Брюховецької «Приховані фільми», посібник Л. Госейка «Історія українського кінематографа» та колективне видання «Нариси з історії кіномистецтва України». Вітчизняні дослідники розглядають нову інтерпретацію радянського минулого в кіно в контексті художніх тенденцій постперебудовчого періоду. Вони констатують: на рубежі 1980–1990-х років центр уваги кінематографістів змістився на досі заборонені теми минулого й сучасності. На екрані з'явилися асоціальні персонажі, дозвана критика тогочасного суспільства, а також перші екскурси в «темне минуле» СРСР. Ірина Зубавіна у своїй статті «Українське кіно постперебудовчого періоду. Зміна долі» простежує, як позначилися на цій групі фільмів загальні художні тенденції 1990-х років – інтерес до маргінальних явищ і персонажів та втрата героя як такого в кіно [3]. Любомир Госейко докладно описує тогочасний кінопроцес, суспільно-політичні передумови й розміщує короткі анотації до фільмів [2]. Лариса Брюховецька розкриває тенденції в українському кіно 1990-х років, характеризує стиль окремих майстрів, розглядає сильні й слабкі сторони фільмів. Окремий розділ присвячений кінотворам про «дію репресивної машини» [1]. Саме їй належить найгрунтовніше дослідження про ідеологію й естетику антитоталітарних фільмів. Однак потрібно узагальнити досвід такого документального й художнього кіно, причому не лише позитивний, а й негативний, винести уроки для національного кінематографа. І принаймні спробувати відповісти на питання, що могло й що протиставило одному з найцинічніших тоталітарних кіноміфів (про «країну достатку» і «ворогів народу, які опираються хлібозаготівлям») нове кіно України.



Зародження інтересу кінематографістів до забороненої теми новітньої історії України потрібно розглядати в контексті суспільно-політичних процесів кінця 1980-х – початку 1990-х років. Курс тодішнього керівництва, відомий у історії як перебудова, уможливив лібералізацію гуманітарної сфери, становлення багатопартійності, гласності та реабілітацію жертв сталінських репресій. У 1987 році на державному рівні вперше було визнано факт голоду в Україні: член політбюро ЦК КПРС, перший секретар ЦК Компартії України Володимир Щербицький у доповіді до 70-річчя проголошення УРСР порушив сталінське табу й вимовив слова «голод 1933 року». Звичайно, ця згадка була побіжною, на 5-6 рядків, і відповідальність за голод поклали на погодні умови – посуху. Проте принципово новим було визнання самого факту – раніше дозволялося згадувати лише про «нестачу продуктів». (На думку істориків, це «відкриття» радянська влада зробила під тиском світової спільноти. У 1982 році американський дослідник Джеймс Мейс на міжнародній конференції щодо геноциду заявив про штучний і спрямований характер голоду в Україні, а 1987 року комісія під його керівництвом мала дати експертну оцінку подій 1930-х.)

Отож, поступово визрівав ґрунт для сміливіших виступів і досліджень про те, що відбувалося в Україні в 1932–1933 роках. Доповідь В. Щербицького фактично легітимізувала обережні згадки про голод. 18 лютого 1988 року газета «Літературна Україна» опублікувала доповідь Олекси Мусієнка на партійних зборах Київської організації Спілки письменників УРСР. Вітаючи курс нового партійного керівництва на десталінізацію, доповідач звинуватив «батька народів» у здійсненні в республіці кампанії хлібозаготівель, наслідком якої став голодомор 1933 року. Власне, термін «голодомор» у Радянському Союзі він вжив уперше. Через півроку, у липні 1988-го, відомий письменник з бездоганною комуністичною репутацією Борис Олійник несподівано заявив: «А оскільки в нашій республіці гоніння почались задовго до 1937-го, треба з'ясувати ще й причини голоду 1933-го, який позбавив життя мільйони українців, назвати поіменно тих, із чиєї вини сталася ця трагедія» [6].

Із початком перебудови кінематографісти отримали більше політичної і творчої свободи й, головне, новий експресивний фактаж для художнього осмислення. Однак режисерів,

які першими виступили проти усталеної версії радянської історії, спіткали бюрократичні перешкоди й дещо ослаблена цензура. Скажімо, документаліст Володимир Шевченко, який поклав життя й зафільмував апокаліптичні картини аварії на ЧАЕС, мусив боротися за кожен правдивий і критичний кадр. О. Янчук, який 1989 року відкрив тему Голодомору в ігровому кіно, зіткнувся з організаційними та адміністративними перешкодами.

На зняття табу з теми Голодомору першим відреагувало документальне кіно: 1989 року вийшли фільми «33-й... спогади очевидців» Н. Лактіонова-Стезенка та «Ой, горе, це ж гості до мене» О. Ковалюк; кількома роками пізніше, уже в умовах державної незалежності України, – «Пієта» М. Мащенко (1993), тетралогія «Українська ніч 33-го» Л. Мужука й В. Георгієнка (1994). Ще раніше відгукнулася на висновки міжнародної комісії дослідження голоду українська діаспора. У 1983 році в Канаді виходить перший у світі фільм про голод (за тодішнім визначенням) – «Незнаний голод» Т. Гукала, а 1985-му – документальна стрічка С. Новицького «Жнива розпачу» із залученням кінохроніки, архівних документів та свідчень очевидців.

В основі документального кіно завжди лежить факт. Після роботи міжнародної комісії під керівництвом Дж. Мейса, яка намагалася пролити світло на події 1932–1933 років, у науковому й суспільному обігу з'явилися нові факти. А саме: тогочасне радянське керівництво взяло курс на примусову ліквідацію приватної власності на селі, чинило тиск і репресії проти заможних господарників; озброєні загони за вказівкою згори не тільки виконували норми хлібозаготівлі, а й відбирали всі харчові запаси, придушували селянські бунти – це зафіксовано на фотоплівці й у нотатках іноземних журналістів та дипломатів – і навіть відрізали від зовнішнього світу цілі села.

Поступово ж ці факти з'явилися на екрані. Автори фільму «Жнива розпачу» ретранслюють уточнені й свіжі на той момент соціологічні дані про масштаби голоду: 1933 року померло 17 людей щохвилини й 1000 – щогодини. До речі, цими самими цифрами потім оперуватиме багато режисерів-документалістів. Ще один факт на підтвердження того, як ретельно приховували від світу нібито природний голод, – радянська влада взимку 1933 року заборонила іноземним журналістам

подорожувати Україною. Лише найнадійніші «адвокати» СРСР за кордоном – а до цієї групи потрапило лише кілька іноземних кореспондентів – мали, умовно кажучи, дозвіл на вільне пересування Україною. У пізніших фільмах про Голодомор, зокрема в стрічці «Живі» С. Буковського, якраз і показано процес відсторонення незалежної преси від роботи в УСРР і, навпаки, «екскурсії» по «потьомкинських селах» для лояльних журналістів і політичних діячів. Цікаво, що в приватному листуванні, яке збереглося й пізніше стало надбанням громадськості, навіть вони натякають на серйозні продовольчі проблеми в Радянському Союзі й ремствування селян на владу.

Перший і досі єдиний художній фільм про 1932–1933 роки був задуманий ще в Радянському Союзі, а вийшов уже в незалежній Україні – «Голод-33» О. Янчука. Не лише тема, нова сама по собі, а й авторська інтерпретація випереджала суспільну думку. Режисер показує не голод, а Голодомор – тобто спрямовану акцію на винищення за національною й соціальною ознакою. Щоправда, у назві фігурує саме слово «голод» – термін «Голодомор» як синонім геноциду відносно нещодавно ввійшов у активний вжиток. О. Янчук і сценаристи Л. Танюк та С. Дяченко взяли за основу повість В. Барки «Жовтий князь». (До речі, письменник нібито особисто благословив кіношників на екранізацію.) Нова – з радянського погляду – інтерпретація минулого була закладена вже в літературному першоджерелі. («Жовтий князь», як відомо, задовго до перебудови був надрукований за кордоном.) Сили зла, що організували Голодомор, у повісті й фільмі уособлюють носії влади – каральні загони, які розганяють прихожан, розкрадають церковне майно, забирають їжу й розстрілюють непокірних селян. Наприкінці 1980-х років такий відвертий показ деструктивної державної політики не мав аналогів в українському кіно.

Більшість фільмів про Голодомор можна класифікувати як оглядові або, застосовуючи термінологію ігрового кіно, епічні: вони показують трагедію цілої нації на прикладі п'яти-десяти людей (свідків 1933 р.). Історичні хроніки 1930-х років, що їх використовують для ілюстрації або, навпаки, зіставлення із закадровим текстом, послаблюють камерність оповіді й посилюють оглядовість. Скажімо, у фільмі «Жнива розпачу» хронікальні кадри відтворюють тривалий відрізок минулого – від

громадянської війни, Жовтневого перевороту, політики «українізації», нарешті проголошення першої п'ятирічки й до курсу на повну колективізацію села. У цій передісторії сценаристи ніби шукають пояснення подіям 1932–1933 років. Власне, документальні кадри, фрагменти з ігрових фільмів 1930-х років про радянське село, підібрані, як правило, за контрастом, і синхрони очевидців утворюють відеоряд. До того ж, очевидці представляють різні соціальні групи (а не тільки селянство, як у переважній більшості фільмів): журналіст, студентка, сільська акушерка й навіть різні боки «війни за хліб» – розкуркулені селяни та колішні колгоспники й комнезамівці.

*Сценарій документального фільму.* Сценарії фільмів про червоний терор і Голодомор здебільшого побудовані за хронологічним принципом: причина – подія – наслідок. Але, звісно, одні автори дотримуються суворої хронології й показують обраний історичний відрізок «від і до», інші – дозволяють собі проспекції, ретроспекції та ліричні відступи. У «Живих» Сергія Буковського після «знайомства» з героями-очевидцями й коротких спогадів про Голодомор режисер повертає глядачів у період між двома війнами, коли Україна мала та втратила шанс здобути державну незалежність, і звідси виводить передісторію нищення селянства як опори національно-визвольного руху. «Стрибки в часі» він не тільки використовує як композиційний прийом, а й візуалізує – монтажник у кадрі перемотує хроніку й шукає потрібний часовий шматок. Та й героям картини документаліст дає більше свободи й, власне, можливостей говорити не тільки «по темі», а й із притаманною їм простотою й безпосередністю реагувати на знімальний процес і сучасне життя.

С. Буковський будує свій фільм на трьох джерелах: а) щоденнику британського журналіста; б) свідченнях «живих», тобто очевидців; в) хроніках і витягах з архівних документів. Тут можна розпізнати тенденції сучасного західного документального кіно: мінімум авторського тексту, полілогічна (а відтак, поліфонічна) структура, контрастність звукового й відеоряду, метафоричність кадрів і музичного супроводу.

Режисер знайшов дуже вдалий і, думаю, психологічно вивернений спосіб викладу інформації. Лєвова частка оповіді ведеться від імені британського журналіста Гарета Джонса, який 1933 року перебував в Україні чи то пак СРСР. З одного боку,

ніхто не дорікне, що, мовляв, знову ми, українці, перебільшуємо свої історичні драми й натягуємо маску страдників – іноземця в таких настроях ніхто не запідозрить. З другого – оповідь (нотатки зі щоденника) ведеться від першої особи (їх зачитує син журналіста) і, до того ж, англійською мовою із синхронним перекладом! Можливо, хтось запитає, навіщо робити подвійну роботу: вкласти текст у уста іноземця, щоб потім за ним перекладати? Насправді ж у такій формі – мовою оригіналу з наступним перекладом – щоденники Г. Джонса сприймаються як першоджерело, як приватні, глибоко особистісні й позбавлені будь-якої кон'юнктурності нотатки мандрівника. А довільний переклад тексту, процитований українським диктором, знівелював би цей ефект приватності й звучав би фальшиво.

Британець, попри тиск, умовляння та залякування Кремля, подорожував Україною 1933 року й, на відміну від решти іноземних колег, бачив не тільки «потьомкінські села». Свої мандрівні нотатки він дивом переправив родині, а сам так і не повернувся з відрядження до СРСР... Г. Джонс пише, що селяни в Україні голодують, що люди починають відверто нарікати на владу, що найбільш невдоволених відправляють на Соловки, що матері в розпачі кидають дітей у потяги, які прямують у міста...

Те, що не доказав журналіст, доказують живі свідки. Синхрони очевидців – усюди «на своєму місці». Вони не дублюють закадровий текст і не руйнують логіку викладу. Скажімо, ось автор розповідає про смерть В. Леніна й ротації у владі: на політичній шахівниці з'являється нова фігура – Й. Сталін. І далі – синхрон: як пам'ятають Й. Сталіна свідки 1933 року. Наприклад, такий: «Сталін?.. Він був файний чоловік. Високий, з вусами. Бо Ленін був лисий. А Сталін – то файний чоловік...». Так говорить про «батька народів» одна бабця. Звісно, така характеристика – не для підручника з історії. Вона дає уявлення, якими найвними категоріями судив про владу народ.

Натомість фільм «Ой, горе, це ж гості до мене» за своєю стилістикою випадає з ряду оглядових фільмів. Це – 24 години з життя жінки. Проте не цвейзівської жінки з інтимними переживаннями й екзистенційними проблемами, а української селянки з моторошним життєвим досвідом. Ользі Павлівні –

так звати єдину героїню картини – 82 роки. Вона прокидається зі сходом сонця й із «брехунцем», слухає гімн Радянського Союзу та під звуки ранкової гімнастики розпалює грубу. Можливо, не було б у цій історії нічого драматичного, якби героїня не пережила Голодомор, арешт чоловіка й смерть дитини від рук канібалів. Тепер вона живе одна-однісінька в пошарпаній хатині з лампадкою й сухими квітами. У фільмі майже не помітно втручання сценариста, здається, камера тільки те й робить, що фіксує звичний плін життя старої жінки. Проте не все так просто. Радіо – а це, нагадаю, радіо горбачовської перебудови – транслює новелу реабілітованого автора Миколи Хвильового «Я (Романтика)». Історія засліпленого фанатизмом чекіста, який йде на вбивство власної матері, проектується на життя Ольги Павлівни. Звичайно, у неї немає такого «м'ятежного сина», проте стан колективного божевілля й нігілізму, назви й дати, згадані в новелі, спонукають героїню до емоційного співпереживання. «Микола Хвильовий покінчив життя в 1933 році», – байдужим голосом повідомляє диктор. – «Я осталась одна в 33 році», – згадує своє Ольга Павлівна. Тут і далі вона перебуває в постійному діалозі з текстом Миколи Хвильового. Іноді відповідає на почуте репліками (у новелі йдеться про трійку ЧК, Ольга Павлівна згадує арешт свого чоловіка), іноді мовчанням, жестами та мімікою. Камера уважно стежить за реакціями героїні. До речі, у стрічці практично немає зовнішнього руху – вона майже повністю знята в одному приміщенні (за винятком кількох кадрів). Уся дія зосереджена на обличчі головної героїні. Паралельно з персонажем Миколи Хвильового вона переповідає в довільній формі «шматками свідомості» свою історію – спочатку розкуркулення, арешт чоловіка, голодування та, нарешті, жорстоке вбивство доньки божевільними від голоду односельцями. Настає вечір: обидві історії – літературна й реальна – близьяться до своєї розв'язки. Прихід сусідів перериває монолог Ольги Павлівни. Потім гості йдуть, вона знову залишається сама у своїй напіваварійній хаті. По радіо грають усе той самий гімн Радянського Союзу – тепер, щоправда, на сон грядущий. Здається, режисер готовий поставити три крапки в цій циклічній історії. Проте сама героїня резюмує все сказане так: «Що було, те боялися. Що буде – то побачимо».

*Види документальної зйомки.* За понад 115 років арсенал документального кіно збагатився новими виражальними засобами й прийомами. Майже всі відомі нині види й методи документальної зйомки були відкриті й випробувані ще в 20-х роках минулого століття: репортаж (оперативна зйомка з місця події), кіноспостереження (відкрите і прихована камера), організована зйомка. З поширенням телебачення до цього списку додався синхрон, і тільки методом так званої «реконструкції подій» ми завдячуємо останнім десятиліттям. Зрештою, ще Дзига Вертов показав безмежні можливості документальної камери, «кіноока», яке проникає в усі усюди й фіксує «життя знезацька».

На жаль, документалісти 1990-х років подекуди віддаляються від маніфестів «кіноочей», «розкріпаченої камери» та відтворення повнокровного життя. На історичному екрані панує чорно-біла кінохроніка. Звісно, режисерів, які по-новому інтерпретують радянські хроніки й роблять фільми не за камерою, а за монтажним столом, можна зрозуміти: історичний жанр – як форма відтворення того, що вже минуло, – заганяє авторів у певні рамки. У цей період кіностудії випускають «добротні» фільми з новими фактами й новим прочитанням історії, але без експресії документальної камери. До того ж хроніка – як фіксація, за словами О. Муратова, переважно ритуальних, колективних форм і виявів людської поведінки – як правило, показує мільйони й не помічає «маленької людини». І все ж, нарешті, режисери придумують, як розширити жанрові рамки й знайти застосування для оригінальної зйомки: вони вирушають на пошуки живих свідків.

Останніми роками синхрони свідків утрачають своє допоміжне призначення відносно авторського тексту, стають основним джерелом змістової й емоційної інформації та композиційним прийомом. Тепер, коли про Голодомор і репресії написано й знято чимало, важливо не стільки що повідомлено, а як. Не випадково ж С. Буковський називає свій найновіший фільм про Голодомор «Живі» й надає «плоті і крові» інформації про події понад 80-річної давнини.

Кінематографісти також компенсують дефіцит відеоматеріалів дотичними або контрастними кадрами з ігрового кіно, пейзажами, організованою зйомкою, рідше – так званою

«реконструкцією подій». Щоправда, усі вони не замінюють, а скоріше імітують документальність. Тому існує чимало застережень до методу відтворення подій – не тільки технічного, а й морально-етичного характеру. У науково-популярному кіно виникає ризик певної схематичності, а в документальному – ще й пересмикування фактів. До того ж у фільмах на такі чутливі теми, як репресії та Голодомор, може йтися, щонайбільше, про реконструкцію якихось деталей чи атрибутів, а не самих подій. Українські режисери дуже рідко практикують цей метод. Наприклад, у фільмі «Живі» під спогади свідків про непосильні хлібозаготівлі в кадрі з'являється виробничий процес у борошняному цеху – звісно, відзнятий уже нині: складування мішків з борошном. Проте це не стільки відтворення, скільки асоціативний ряд. Тут також знаходимо приклад організованої зйомки: племінник Г. Джонса перед камерою озвучує щоденники свого дядька. До речі, таке «зрине», а не закадрове відтворення текстів не тільки компенсує дефіцит відеоінформації, а й підкреслює автентичність і достовірність першоджерела.

Як відомо, у документальній практиці існує ще один вид зйомки – кіноспостереження. Саме за ним, як безапеляційно стверджував Дзига Вертов, – майбутнє документального кіно. Справді, не тільки ідеологу «кіноочей», а й режисерам 1960–1970-х років вдалося побудувати весь фільм на спостереженні за героями. Скажімо, у стрічці «Взгляните на лицо» П. Когана («Ленфильм», 1966 р.) прихована камера стежить за обличчями відвідувачів, які прийшли глянути на «Мадонну» Леонардо да Вінчі. 10 хвилин безперервного спостереження. Виходить цікавий психологічний експеримент. Прихована зйомка тут цілком виправдана, адже вона дає можливість помітити суб'єктивні реакції від споглядання шедеву. Так само методом спостереження за поведінкою людини в колективі Ф. Соболев створює фільм «Я та інші».

Умови спостереження – а воно неодмінно відбувається в теперішньому часі – дещо звужують простір для маневрів режисерів і операторів історико-документального кіно. Звісно, немає можливості спостерігати за подією, яка давно відбулася. (До того ж, епохальні історичні події не минають за один день.) Зате є можливість спостерігати за відображенням події в поведінці й свідомості людини. Саме так роблять авто-



ри фільму «Ой, горе, це ж гості до мене». Вони встановлюють камеру в оселі жінки, яка пам'ятає розкуркулення, Голодомор, війну та депортацію, і обходяться без хронік, фотодокументів, коментарів науковців тощо. Метод спостереження дає можливість глядачеві прожити день сільської довгожительки. Монолог героїні, який подекуди нагадує потік свідомості, стає джерелом насамперед експресивної інформації. Звісно, це зовсім суб'єктивний погляд на історію. Проте він має право на життя.

*Функція слова в публіцистичних фільмах.* Текст, що супроводжує зображення в документальному кіно (а іноді буває й навпаки: зображення супроводжує текст), виконує інформаційну, пропагандистську та естетичну функції. Зрештою, на те й публіцистика, щоб переконувати, полемізувати та пропагувати певні ідеї чи цінності. Інша річ – як і з якою метою.

Звісно, можна давати оцінки в авторському тексті й робити висновки за себе, за героїв і за глядача. Проте за 70 років «ідеологічного зомбування» люди втомилися від прямої й безапеляційної пропаганди. Відтак, сучасні режисери-документалісти уникають оцінок і висновків «від першої особи», а натомість дають виговоритися своїм героям. У закадровому тексті домінують «голі» факти, які говорять самі за себе й дають підстави глядачеві зробити правильні висновки. Скажімо, у фільмах «Жнива розпачу» й «Живі» – до речі, між ними відстань у понад 20 років – повідомляється, що 1933 року в Україні від голоду щохвилини помирало 17 людей і 1000 – щогодини. Ніякої патетики. Чиста статистика. Або далі: автор цитує історичні документи про так зване «розкуркулення». І тут же, на противагу офіційній інформації, цей аспект державної політики інтерпретує одна зі свідків. «Що таке куркуль? – перепитує бабця. – Ось ми мали дві корови, пару коней, всенький інвентар...» Розумне чергування суто фактологічної й експресивної інформації, підтекст, контрасти посилюють публіцистичну силу документального кіно.

У фільмі «Ой, горе, це ж гості до мене» всі риторичні фігури й прийоми красномовства вкладені в уста героїні. «Мовчи, глуха, менше гріха», «Що було, то боялися, що буде – побачимо», – весь час приказує 82-літня Ольга Павлівна. Ці примовляння, співзвучні українській ментальності, характеризують і героїню, і те, що їй довелося пережити. Після всього –

голодування й убивства доньки голодними сусідами – жінка не соромиться називати речі своїми іменами: «Видно, так було зроблено, щоб умирали... Бандіти!.. Хату розкидали. Чоловіка забрали... Я лишилася на лиху годину...».

Окремого аналізу вимагає художній фільм О. Янчука «Голод-33» (почав зніматися 1989 р., вийшов на екрани 1991-го). Режисер не просто констатував факт голоду в Україні, як це було в попередніх документальних стрічках, а й називав речі своїми іменами: влада, а не природа позбавила людей їстівних запасів і організувала вимирання цілих сіл. Автор літературного першоджерела (повісті «Жовтий князь») Василь Барка, сценаристи Лесь Танюк і Сергій Дяченко та сам О. Янчук «прямим текстом» і метафорично показують «темні сили», які організували Голодомор.

Звичайно, занадто смілива інтерпретація напівдозволеної теми не могла легко пройти повз цензорів. Очевидно, на той час влада не наважувалася повністю зупинити знімальний процес, тому просто ставила палиці в колеса знімальній групі. І, звісно, позбавила державного фінансування – фільм знятий коштом благодійників. «Голод-33» отримав головний приз I Всеукраїнського кінофестивалю в Києві (1991), а кілька років тому – приз Анрі Ланглуа на Венсенському кінофестивалі у Франції (2009). Головне ж, він пробудив національну пам'ять у потрібний момент. Телевізійна прем'єра передувала грудневому референдуму за незалежність 1991 року. На думку Л. Гойсека, вечірній показ фільму, на той час справді революційного, посилив «потрібні» настрої в українців.

Цей фільм – приклад поєднання драматургії дії і драматургії думки. Сценаристи Л. Танюк і С. Дяченко ущільнюють, загострюють та адаптують до екранізації літературне першоджерело. Вони зосереджують увагу на історії родини Катранників, відсікають другорядні лінії та знаходять візуальні відповідники для літературних метафор. Стрічка показує поступове нищення однієї української сім'ї. Як казав хтось із класиків, сказати про всіх – ні про кого не сказати, а сказати про когось одного – це сказати про всіх. Долю однієї сім'ї можна спроектувати на долю всього народу. Тим більше, що головна тема – винищення голодом – відлунює в історіях другорядних персонажів.

За визначенням літературознавців, повість В. Барки має три рівні прочитання – історія родини, історія народу та сакральне протистояння світлих і темних сил. Воно втілене в образі церковної чаші як символу віри й добра, яку рятують від новітніх вандалів Мирон, а потім Андрійко Катранник. Саме цей сакральньо-метафоричний мотив автори зачіпають уже в першій сцені: священик у своїй проповіді цитує Апокаліпсис і саме тієї миті до церкви вдираються сили зла в особі озброєних представників влади. Вони зривають службу, розштовхують парафіян та цинічно грабують церковне майно. Ікони й культові речі безцеремонно привласнює атеїстична держава. Віряни прагнуть врятувати бодай щось із священних речей. Зрештою, церковна чаша потрапляє на сховок до Катранників. Представники влади прагнуть силою й підступами відібрати цей предмет – він ще дає надію й живить дух голодних селян. Він додає їм сили. Селяни, наражаючись на гнів нової влади, переховують церковну чашу й, за В. Баркою, її вдається зберегти останньому нащадку родини Катранників Андрійку.

Основна сюжетна лінія розповідає про поступове вимирання сім'ї. Автори показують, що Голод-33 не визнавав ні людські, ні природні закони – майже одночасно відходить найстарше й наймолодше покоління (невдовзі помирають старенька мати й найменший син Мирона). Збожеволілі від голоду односельці вбивають його дружину й доньку, а сам він гине від куль комнезамівців у поході по хліб. І лише Андрійко, останній з Катранників, доживає до нового врожаю й нового хліба.

На мою думку, режисер знайшов потрібний реалістично-метафоричний спосіб відображення. Як відомо, свідки й дослідники розповідають моторошні подробиці про голод 1932–1933 років: як просто посеред вулиці помирали люди, а підводи не встигали забирати тіла; як матері знаходили дитячі останки в казані в канібалів. О. Янчук уникнув такого моторошного, фізіологічного натуралізму й показав великий мор через символи та узагальнення. Скажімо, у картині кілька разів з'являється один «експресіоністичний» кадр – старе самотнє дерево з розлогим гіллям. Воно ніби символізує дерево роду Катранників. До кінця стрічки дерево обступають свіжі хрести... Дуже сильний епізод – останній спільний обід Катранників. Діти ретельно, зосереджено й з недитячою серйозністю підтримують ручками ложки

з їжею. А дорослі в цей час розігрівають напівголодну уяву розповідями про вечерю партійного керівництва – такий собі банкет під час чуми. Під назви дорогих найдків родина доїдає останні їстівні запаси... Далі ще один кадр: настає ніч, і непропорційно великі, страшні люди з багнетами (автори зумисне спотворюють пропорції) переступають і ніби хочуть вирвати з корінням оселю Катранників. І, нарешті, символічний фінал: косарі в масках косять хліб нового врожаю. Хлібне поле всіяне людськими тілами – тих, хто не дійшов додому й упав від голодної смерті просто посеред поля. Виходить, що новий хліб – у прямому й переносному сенсі – зійшов з людських кісток.

Український ігровий і документальний кінематограф у художній формі відгукнувся на процес переосмислення й деміфологізації тоталітарного минулого, зокрема Голодомору 1932–1933 років. У цій статті простежено, як нові історичні факти – як-то страшна «соціологія» Голодомору, документально підтверджені інструменти, методи й цілі знищення селянства та інтелігенції відповідно в 1933 і 1937 роках – інтерпретуються на документальному екрані. Новий факт, як основа будь-якого документального фільму, і чутлива історична тематика значною мірою визначають жанр і стилістику документальних стрічок. За 20 років – відколи в кінематографі сформувався інтерес до цієї теми – документалісти навчилися не тільки використовувати інформаційні й публіцистичні властивості хроніки, а знаходити й організовувати новий матеріал, насамперед «живі» свідчення очевидців. Інакше кажучи, документальне кіно про репресії, Голодомор та інші прояви тоталітарної політики «еволюціонувало» від першопрочитання фактів і простої фіксації на плівці свідчень очевидців до стрічок з продуманою драматургією, динамічним сюжетом та авторською стилістикою. Цей процес цілком закономірний: у перші роки «історичного прозріння» було важливо оприлюднити нові історичні факти. Перші фільми про Голодомор (звісно, тоді цей термін не був у вжитку) як якісна публіцистика й історичні журналістські розслідування виконували насамперед інформаційну й просвітницьку функцію. Зрештою, цього було достатньо: вони скидали на свідомість дезорієнтованого перебудовчими процесами й подекуди непідготовленого глядача масив нової й приголомшливої інформації. Перші документальні стрічки про

Голодомор і репресії переносять на екран нові факти про причини, масштаби та наслідки примусової колективізації; знімають мітки «ворога народу» з діячів української культури й пояснюють причини конфлікту між художником і владою. Така «концентрована» інформативність визначала жанрову природу, структуру та стилістику фільмів: дикторський текст (рідше авторський коментар) перемежовувався спогадами очевидців. Нині ж українські кінематографісти переймають прийоми західної документалістики, як-то: мінімізація авторського тексту, «контрастна гра синхронів», використання так званої реконструкції подій тощо.

---

1. *Брюховецька Л.* Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. – Київ : АртЕк, 2003. – 384 с.

2. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. 1896–1995. – Київ : Кіноколо, 2005. – 464 с.

3. *Загданский Е.* От мысли к образу. – Київ : Мистецтво, 1986.

4. *Зубавіна І.* Українське кіно постперевбудовчого періоду. Зміна долі // Нариси з історії кіномистецтва України / редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – С. 313–371.

5. *Мусієнко О.* Кіно і міфологеми тоталітарної доби [Електронний ресурс] // Друга світова війна та відтворення історичної пам'яті в сучасній Україні. – Режим доступу : [www.historicalmemory.org.ua/absrtact.html](http://www.historicalmemory.org.ua/absrtact.html).

6. Нариси з історії кіномистецтва України / редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 964 с.

7. *Оробченко П.* Увічнення пам'яті жертв Голодомору-геноциду 1932–1933 років – свята справа для нинішнього покоління // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки. – Вип. 18. – С. 365–370.

8. *Фомин В.* Все краски сюжета. – Москва : Искусство, 1971. – 168 с.

*Людмила Соколюк  
(Харків)*

## **ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТЕМА У ТВОРЧОСТІ БОЙЧУКІСТІВ**

Вплив Тараса Шевченка, натхненного голосу свого народу, важко переоцінити у відродженні української свідомості, української нації. Пройшло два століття від дня народження Поета, а він залишається для своїх співвітчизників героєм національної культури, її поборником, апостолом правди. Загальновідомо, що піднесення української культури, розгортання національного руху, починаючи з другої половини XIX ст., вирішальним чином відбувалося в контексті поширення визнання феномену Шевченка.

Серед діячів українського мистецтва, творче життя яких розпочиналося в кінці XIX ст. і для яких Тарас Шевченко став духовним батьком, був і видатний український художник Михайло Бойчук – засновник мистецького напрямку, що увійшов в історію під назвою «бойчукізм» як одне з найбільш самобутніх явищ українського Розстріляного Відродження. Образ Тараса, його поетичне слово стали для молодого митця священними, починаючи з перших кроків формування, і залишались такими протягом усього життя до його фізичного знищення в період сталінських репресій у 1937 році.

Коли шістнадцятирічний Михайло у 1898 році приїхав до Львова з села Романівка на Тернопільщині, щоб вчитися малярству, талановитого селянського сина в його прагненнях підтримало Наукове товариство імені Шевченка. Роком раніше головою цієї фундації став видатний український історик, а згодом президент Української Народної Республіки Михайло Грушевський. Діяльність Товариства була спрямована на відродження України, її культури. І хоч створене воно було у Львові, що ставав головним осередком формування масової української національної свідомості, навколо НТШ об'єднувалися видатні діячі української культури з різних регіонів України, що прагнули до її відродження. Одне із завдань НТШ полягало в підтримці молодих талантів. Бойчуку було надано допомогу: він отримав стипендію

і можливість вчитися під керівництвом художника Юліана Панькевича.

Пізніше, повернувшись до Львова з європейською освітою після навчання у Кракові, Мюнхені, Парижі, перебування в Італії, М. Бойчук у 1913 році сам став членом НТШ. У цей період його членами були І. Франко, М. Лисенко, В. Антонович, С. Єфремов, М. Сумцов, І. Труш та інші видатні діячі української культури. Духовно Бойчук був близький до цього середовища з його прагненням відродити національну культуру з її невмирущими давніми традиціями.

З незначної частини творчої спадщини Бойчука, яку зуміла зберегти львівська художниця Ярослава Музика від повного знищення в період сталінського режиму, дізнаємося, що митець, перебуваючи у Львові у 1910-ті роки (до Першої світової війни), звертався як до самого образу Тараса, так і до його творчості. З тих часів у Львівській національній галереї мистецтв ім. Б. Возницького збереглися начерк портрета Т. Шевченка та два образи Катерини, перший – гравюра на дереві, другий – карбована мідь. Усі три роботи відзначаються монументальним підходом і дають можливість скласти уявлення про стиль того напрямку в українському мистецтві, основи якого закладав у той час Бойчук. І хоч у цих творах вирішуються різні мистецькі завдання, пов'язані з виражальними можливостями самого матеріалу, лінії, штриха, світлотіні, їх об'єднує дещо загальне – прагнення митця, як на іконі, показати не грубу матеріальність, а духовну основу образу.

Прибувши наприкінці 1911 року до Києва з наміром їхати на запрошення Російського археологічного товариства в село Лемеші на Чернігівщині для виконання реставраційних робіт в місцевій старовинній церкві, він зупинився у Василя Кричевського, відомого вже тоді архітектора, переможця конкурсу на проект будинку Полтавського губернського земства, з ім'ям якого пов'язане формування самобутньої галузі зодчества, яка отримала назву українського архітектурного стилю. Тут Бойчук зблизився з українським мистецьким середовищем – мистецтвознавцем Дмитром Антоновичем, етнографом Данилом Щербаківським, художниками Петром Холодним і Федором Кричевським [3, с. 4]. Через деякий час імена деякого з них і самого Бойчука зустрічаємо серед тих діячів української куль-

тури, що підписали лист до редакції газети «Рада», у якому виступили проти проекту пам'ятника Т. Шевченкові в Києві роботи скульптора Шіортино, обраного комітетом зі спорудження цього пам'ятника для його здійснення. Автори, серед яких, крім Бойчука, були брати Василь та Федір Кричевські, Микола Бурачек, Фотій Красицький, Григорій Дядченко, скульптор Федір Балавенський, висловлювали свою стурбованість тим, що мистець створив образ, який можна зустріти в «кепській опереті», фотографічних вітринах, в ілюстраціях до повістей Гоголя художників, що не бували в Україні, якийсь «трафарет, що виникає в уяві людей, не знайомих з нашим краєм». Головна фігура, за словами авторів листа, «нагадує постать в голубих штанах, підперезану червоним поясом, у вишиваній сорочці, з шапкою на бакір». До неї додано «малоросійський пейзаж», що відображає хатки й тополі. А завершує композицію щасливим фіналом жінка з дитиною, що цілується з чоловіком і цілком відповідає «її опереточному змісту й формі». «Невже можна, – стурбовано запитують автори листа, – залишити таке “розуміння прикмет нашого народу”, таку “ознаку пошани” до Кобзаря?». Шевченко для них – це перш за все «поет-мученик», «народний пророк» [6, с. 4].

І хоч лист відображає узагальнену думку авторів, з висловлюваннями самого Бойчука, відображеними раніше у львівській пресі [1, с. 1], співпадають погляди стосовно техніки і форми художнього твору. «Художня техніка, – сказано в листі, – вимагає, щоб форми, які надає рука художника своїм творам, відповідали тому матеріалу, з якого вони зроблені, і тільки щасливе розв'язання цього завдання надає твору вигляду цілком артистичного і власну індивідуальність» [6, с. 4].

Шевченко для Бойчука – це Україна, це безмежна любов до своєї Батьківщини, безкорисливе служіння їй. Як шевченківське свято сприйняв Бойчук революцію. З нею пов'язував надії на докорінні зміни в мистецькому житті, розвиток національної культури. Плакат, виконаний ним в 1920 році з зображенням вершника в смужковій шапці на коні, мав назву «Шевченківське свято». На прапорі, який тримає вершник, написані слова Тарасового «Заповіту»: «Поховайте та вставайте, кайдани порвіте і вражою злою кров'ю волю окропіте». Щиро впевнений у тому, що революційний переворот відкриває шлях для



втілення його роками виплечаних мрій, Бойчук сприймає буремний шал подій, що розгорталися в Україні, як здійснення пророцтва Шевченка.

Учні Бойчука, так звані бойчукісти, що наслідували й розвивали творчі принципи вчителя, так чи інакше віддали належне великому українському поетові. Особливе місце шевченківська тема посідає у творчості С. О. Налепінської-Бойчук, дружини митця. Починаючи з 1927 року, художниця досить активно виступала як на вітчизняних, так і на багатьох зарубіжних мистецьких виставках, каталоги яких засвідчили, що вона продемонструвала кілька ілюстрацій до «Катерини» Шевченка. З того, що збереглось і відоме зараз (дереворити «Катерина», «Залицання»), можна зрозуміти, якого особливого, символічного значення в графічному мистецтві Налепінської-Бойчук набула тема жіночої долі, з безмірним розумінням започаткована Кобзарем. Своїм гуманістичним, вселюдським глибинним змістом, ліризмом ці гравюри художниці показують її проникливо-творче трактування його поезії, осягнення природи його асоціативного мислення, що докорінно відрізняє їх від спрощеного розуміння поезії Шевченка багатьма митцями попереднього, тогочасного і наступного поколінь. Вона бачить Катерину очима народу, вимірює мірою народної естетики, глибоко входить у духовну скарбницю народного мистецтва. Це і робить образ таким близьким Шевченковій поемі з її пісенною легкістю, написаною «простонародним стилем».

Дерево мистецтва Налепінської-Бойчук, як і взагалі бойчукістів, виростало з національного ґрунту. Це і є те головне, що споріднює її з Шевченком. Своїм загальнолюдським змістом воно сягало й інших народів, як і творчість самого Тараса, а національна форма, притаманна бойчукізму, не заважала представникам цього напрямку бути «на гребені» тих проблем, що вирішувало європейське мистецтво. Зокрема ілюстрація Налепінської-Бойчук до Шевченкового вірша «Мені тринадцятий минало», що сприймається як порив людини до щастя, до свободи, викликає асоціації з гравюрою Ф. Мазереля «Схід сонця» з циклу «Мій часослов» або «Гімном радості» німецького художника Е. Барлаха. І не тільки з цими представниками європейського мистецтва є точки зіткнення, але і з твор-

чістю тогочасного польського графіка В. Сковчиляса, з пошуками російських графіків, особливо представників школи В. Фаворського.

На жаль, важко зараз скласти уяву про портрет Т. Г. Шевченка, виконаний С. Налепінською-Бойчук як гравюра на дереві, що демонструвався на виставці «Мистецтво Радянської України» в 1936 році. Уже наступного року художниця була заарештована, як й інші провідні бойчукісти, розстріляна, а її твори по-варварськи винищувалися.

Проникливим розумінням спадщини Т. Шевченка відзначався й інший представник бойчукізму – І. Падалка. У статті «Тарас Шевченко – художник», надрукованій у журналі «Нове мистецтво» у 1926 році, Падалка дав оцінку творчості Кобзаря, особливо відзначивши його досягнення як графіка. «Його гравюри, – йдеться в статті, – і до цього часу можуть бути зразками гравірувального мистецтва. В них він був під впливом Рембрандта, але гравюри Шевченка виконано ще в широкій манері, вільнішим штрихом і вони вражають особливо своєю м'якістю і гостротою форми» [4, с. 3].

Як свідчить каталог учнівських робіт Київського художньо-го училища за 1915 рік, Іван Падалка звертався до творчості Тараса Шевченка ще в той час, коли був учнем цього училища, перед вступом до майстерні професора М. Л. Бойчука в Українській академії мистецтв, заснованій 1917 року. Вже тоді він виконав ілюстрації до Шевченкової «Катерини» [2]. Пізніше в кольоровій обкладинці до «Кобзаря» мистець знову повернувся до образу Катерини, показавши її як свого роду образотворчий «епіграф» до творчості поета, як явище узагальнене, родове, підняте до рівня символу.

На все життя зберегла любов до поезії Шевченка Оксана Павленко – ще одна представниця першого покоління учнів М. Л. Бойчука. Перебуваючи в часи репресій за межами України, вона, як живий свідок подій, пов'язаних з бойчукізмом, чимало зробила для відновлення правди про цей яскравий напрямок в історії українського мистецтва. Павленко знала напам'ять багато поезій Шевченка. «Не з якогось там шовінізму, що своє, мовляв найкраще, – розповідала вона, – але такої потужності і такої простоти поезії, як у Шевченка, я не знала. І ніхто ж його не вчив. Хіба що своя власна душа.

І день іде, і ніч іде,  
І голову схопивши в руки,  
Дивуєшся, чому не йде  
Апостол правди і науки.

Чотири рядки. А сказано все. Оце поезія! Чотири рядочки – і досить. Це як землетрус, як виверження вулкану – явище природи» [5, с. 384].

У далекі 1920-ті роки Павленко так само, як й інші бойчукісти, не раз зверталася до образів Шевченкового «Кобзаря» (ілюстрації до «Катерини», до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»). Проте з усіх бойчукістів найповніше розкрити «Кобзар» у мистецьких образах вдалося Василю Седляру, який створив до цієї найвідомішої поетичної збірки Шевченка не тільки понад 50 ілюстрацій, виконаних в єдиній творчій манері, але й заставки, кінцівки, зробивши це з великим розумінням специфіки мистецтва книжкового оформлення [8]. Кожна з ілюстрацій – це або ж перша графічна інтерпретація літературного тексту, або нове трактування, нове прочитання образу. Серед них були справжні графічні шедеври.

«Кобзар» готувався як ювілейне видання до 70-річчя з дня смерті поета, тобто мав вийти друком до 10 березня 1931 року. До Седляра ілюстрування творів Тараса Шевченка вже мало певну традицію. Проте ілюструвались або ж обкладинки книги, або ж окремі твори – «Катерина» (М. Башилов, 1844 і П. Мартинович, 1876), «Наймичка» (К. Трутовський, 1880), «Гайдамаки» (О. Слостіон, 1886), «Причинна» (І. Іжакевич, 1893), «Кавказ» (І. Репін, 1908). Кілька малюнків зробив М. Микешин у своєму «Ілюстрованому “Кобзарі”». Проте лише Седляр так повно на той час ілюстрував цю найвідомішу поетичну збірку Шевченка.

Чорно-білі зображення, виконані пензлем, нагадують скоропис. Така манера, близька демократичному духові поезій Шевченка, надає малюнкам особливої простоти, безпосередності. Легка, жива лінія митця співзвучна мелодиці й ритміці поетичної збірки одного з наймузикальніших поетів світу.

Графічна серія Седляра вражає силою-силенною найрізноманітніших образів. Це, з одного боку, «сильні світу цього» – царі, жандарми, солдафони та інші царські приспівники,

а з другого – їхні жертви, «малі оті раби німі». Створюючи композиції, сповнені соціального змісту, художник звертається до багатой сфери людських почуттів.

Йдучи за Шевченком, розглядаючи, як і він, кожне явище, кожному подію крізь призму чистоти народної душі, митець створює яскраві образи широкого емоційного діапазону. Його вдови, сироти, покритки, невільники втілюють і ласкаву співучість творів поета, і людський біль, і розпач, і безумство, і жагучий протест, і теплоту материнської любові, і нестримну радість молодості.

Високою майстерністю відзначається гравюра Олени Сахновської (учениці Софії Налепінської-Бойчук), виконана до 120-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка. Художниця зобразила поета в глибокому роздумі. Гіркі думи оволоділи ним. Позаду – знедолені герої поета: Катерина, сліпий, кріпаки. Вище – вітряк, як у картині Шевченка «Катерина». З тугою поета наче перегукується похилене дерево без листя, зображене зліва, немов символ обібраної, обідраної України. Чутливе серце художниці не могло не відчутти того великого суму в народі від тих подій, які принесла Україні колективізація, і які мали прийти за датою, позначеною вгорі – 1934 рік. Поруч із нею дрібним планом показано трьох представників нової влади з прапорами, які сидять на возі з лантухами зерна, мабуть, обідраного у двох селян, що йдуть за тим возом. Поет, схиливши голову, тужить. Його серце пророка передчуває ті великі біди, що нависли над Україною. Тільки глибоке розуміння невмирущої своєю правдою поезії Шевченка дало можливість художниці створити образ поета, що відповідає духові його творчості.

Близькою була шевченківська тема й О. Рубану, ще одному з учнів С. Налепінської-Бойчук. На виставі «Ілюстратори “Кобзаря” за 100 років», що відбулася в Києві в 1940 році [9], митець демонстрував 14 ксилографій до творів поета. Це заставки до поезій «Рано-вранці новобранці...», «Причинна», до поеми «Сон», до каталогу вказаної виставки; кінцівки до цього каталогу, а також до поезій «Заповіт», «Я не нездужаю...», «Мені тринадцятий минало», до комедії «Сон» («У всякого своя доля...»). Експонувалися три шмуцтитули – до поем «Кавказ» і «Катерина», до вірша «Сон», одна ілюстрація – до поеми «Варнак» і портрет Шевченка. На жаль, ці твори не збереглися.

Скласти певне уявлення можна лише про заставку і кінцівку, відтворені в каталозі виставки. У центрі заставки – книжка з силуетом Шевченка і датами на стрічці біля нижнього краю мініатюри – «1840–1940», що сприймаються як доповнення до назви, пов'язуючи текстову частину із зображенням: лаврова гілочка – як символ шани; гусяче перо, спрямоване по діагоналі, – атрибут, що символізує поетичну діяльність Шевченка; ягідки і листя калини – як символ України, оспіваний в народних піснях. Усе разом складає композицію просту, чітку, гармонійну.

Ця витончена мініатюра талановитого ксилографа-мініатюриста була чи не останнім відомим нині твором О. Рубана, який розділив долю і засновника бойчукізму М. Бойчука, і своєї вчительки С. Налепінської-Бойчук. У вересні 1942 року його, художника «Укрвидаву», евакуйованого в м. Саратов, було заарештовано представниками НКВС. У звинувачувальних висновках йшлося, що О. Рубан, «будучи по ідеології українським націоналістом, с антисоветських націоналістических позицій рассматривал и обсуждал политику ВКП (б) и Советского правительства <...>, говорил, что украинскому населению при Советской власти якобы жилось плохо» і «высказывал открыто свое недовольство тем, что в ряде городов Украины (Киев, Харьков, Одесса и др.) якобы украинскому языку не отводится должного места, украинский язык игнорируется, в учреждениях и школах разговаривают по-русски, в связи с чем он считал это обстоятельство русификаторством» [7]. Рубана було засуджено на 10 років позбавлення волі. Точна дата смерті невідома.

Бойчукісти були митцями універсального складу, займаючи різними видами художньої діяльності. До шевченківської теми вони зверталися в плакаті, гравюрі, монументальному живописі, у розписі на фаянсі та ін. Чудовий портрет поета у фресці було створено у 1928 році в Селянському санаторії біля Одеси, що розписували бойчукісти. Проте і його було знищено, як і всі фрески бойчукістів. Тим цінніше те, що збереглося. Як і творчість Шевченка, що надихала митців, так і їхнє мистецтво, розділивши трагічну долю свого народу, невмируще, як сама правда, знайшло своє місце серед успадкованих з минулого національних духовних скарбів.

- 
1. *Д-ський (Дуклянський) Є.* Вистава «незалежних», а українські малярі. – 1910. – 14 н. ст. (1 ст. ст.) липня. – Ч. 153.
  2. Киевское художественное училище Имп. Академии художеств. Выставка ученических работ. – Киев, 1915. – С. 5. – № 467–469.
  3. *Павловський В.* Василь Григорович Кричевський: Життя і творчість. – Нью-Йорк.
  4. *Падалка І.* Тарас Шевченко – художник // Нове мистецтво. – 1926. – № 10.
  5. «Промовте життя моє – і стримайте сльози»... Художник Оксана Павленко згадує, розповідає // Наука і культура: Україна. – Вип. 21. – Київ, 1987. – С. 384.
  6. Рада. – 1914. – Ч. 67.
  7. *Рубан О. Я.* (кримінальна справа). – ЦДАГОУ (Центральний державний архів громадських об'єднань України), ф. 263, оп. 1, спр. 69237, арк. 224.
  8. *Соколюк Л.* Василь Седляр – майстер малюнка // Український Засів. – 1997. – Ч. 7–9. – С. 44–55.
  9. Українська республіканська ювілейна виставка «Ілюстратори “Кобзаря” за 100 років» [1840–1940] : Каталог виставки. – Київ, 1940.

**Мирослава Татарчук**  
**(Київ)**

## **МАЙСТРИ НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА МУЗИКАНТИ НА ЯРМАРКАХ ТРАДИЦІЙНИХ РЕМЕСЕЛ У НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ**

Музика здавна відображала найглибші й найтонші переживання народу. Поряд зі співом естетичну й психотерапевтичну функцію виконувала гра на музичних інструментах. Пропоноване дослідження має на меті відшукати та проаналізувати особливості роботи сучасних майстрів музичних інструментів, зокрема духових, у Національному музеї народної архітектури та побуту України (далі – НМНАПУ) в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

На ярмарках мандрівні музиканти й кобзарі завжди були бажаними гостями та збирали багато глядачів. Унікальною особливістю ярмаркової культури було (і є дотепер) стирання межі між артистами та публікою. Фактично ярмарок ставав для обох сторін справжнім святковим дійством. «Чи купити, чи продати – або поярмаркувати», – мовиться в одному з народних прислів'їв.

Одночасно із зароблянням на життя музиканти обмінювалися досвідом, поповнювали репертуар та купували собі нові музичні інструменти: сопілки, окарини, «жоломиги», дрімби, бубни, скрипки. Про це казали так: «Купив дуду на свою біду»; «Як дудку настроїш, так вона грає»; «Сопілка – вівчареві втіха»; «Як знаю, так граю»; «Хто співає, у того робота скоро минає». Народні прислів'я яскраво передають колорит спілкування з музикантами: «Оце вшкварив! Аж небові жарко!»; «Не хочеться танцювати, так черевики просяться»; «Кінець! Пішла баба у танець, а за нею горобець!». Коли ж виступ музикантів був не зовсім вдалий, то можна було почути від глядачів «компліменти» й іншого характеру: «У дурного півня дурна пісня»; «Або грай, або гроші вертай»; «Нащо мені музики, коли в нас довгі язики?»; «Спасибі вам не за те, що грали, а за те, що перестали» [1, с. 6].

До найдавніших духових інструментів, відомих в Україні з княжих часів, належить сопілка. Виготовляли її з калинової

гілки, бузини, ліщини, очерету тощо. У західних регіонах побували різновиди сопілки – денцівка, дводенцівка, флора. З-поміж сучасних майстрів-сопілкарів варто виокремити В. Терещенка й В. Віхренка.

**Віктор Терещенко** (народився 18 березня 1944 р. в с. Літки Броварського р-ну Київської обл., де мешкає й досі) навчився грати в батька – Прокопа Андрійовича, який був учителем музики, акордеоністом. Згодом сам пішов батьковим шляхом – упродовж 20 років навчав школярів співати та грати на різних музичних інструментах, зокрема й сопілці. Закінчив Ніжинське училище культури і мистецтв імені Марії Заньковецької, де оволодів майстерністю сопілкаря, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.

Матеріал В. Терещенко заготовляє самотужки, обираючи такий, що «підходить до сопілки», – ясен, дуб, шовковиця, груша тощо. Улюблений матеріал майстра – яблуня, абрикос (хоча він часто буває дуже твердий, покручений), верба (стара верба росте біля хати тестя, і майстер бере з неї деревину). Щоб зі звичайного бруска дерева зробити добру одинарну сопілку, потрібно виконати близько 100 операцій. В. Терещенко виготовляє також подвійні (або джоламиги) і потрійні сопілки, які звучать відповідно у два й три голоси. Джоламига (або близнівка, двійниця) – це музичний інструмент, що роблять із бруска дерева прямокутної форми, уздовж якого просвердлюють два паралельні канали. Перша цівка, на якій розташовано сім отворів (згідно з конструктивною розробкою В. Терещенка), веде мелодію, друга – із чотирма отворами – бурдон. Під час гри на інструменті створюється враження дуету. Свої інструменти майстер орнаментує простими узорами, які придумує сам.

Терещенко демонструє свої сопілки в різних містах, а також на мистецьких заходах, ярмарках, зокрема в НМНАПУ. Там обов'язково грає разом з народними музикантами. Сопілки майстра купували гості зі США, Канади, Польщі, Англії, Австралії, Німеччини. Спеціально для початківців сопілкар написав ноти з інструкцією, які дає безкоштовно при купівлі інструменту.

**Володимир Віхренко**, як і В. Терещенко, є одним з найвидатніших майстрів-сопілкарів на ярмарках у НМНАПУ. Народився він 1962 року в с. Баланівка Бершадського району Вінницької області, де проживає й нині. У 1986 році закінчив



музичний факультет Вінницького педагогічного інституту за спеціальністю вчитель музики та співів.

Навчаючи дітей гри на народних інструментах, майбутній майстер зіштовхнувся з проблемою відсутності якісних інструментів у школі. Тому 1990 року виготовив свою першу сопілку – металеву, згодом спробував зробити дерев'яну. Усьому вчився сам, навіть зробив спеціальний верстат. За словами майстра, щоб виготовити сопілку, потрібно 15 різних операцій, зокрема висушити дерево, обтесати його, проварити в соняшниковій олії, аби було гнучким і слухняним, захищеним від сонця, вологи, морозу.

В. Віхренко може виготовити цілий ансамбль сопілок: денцівки діатонічні та хроматичні, сопілки альт, тенор, бас, джоломиги (дводенцівки), телинки (на роботу над останніми двома різновидами майстра надихнув візит до Прикарпаття). Для виготовлення улюблених інструментів В. Віхренко використовує майже всі доступні породи деревини. Бувають у нього сопілки з дубу та берези, хоча найбільше любить грушу, калину та граб. Майстер вважає, що найкраще сопілку робити з того дерева, у яке влучила блискавка – тоді воно має чудові звукові й навіть магічні властивості. Також для виготовлення музичних інструментів потрібен гарний настрій, інакше інструмент не звучатиме.

Окрім дерев'яних інструментів, рукою майстра було зроблено ансамблі глиняних інструментів, що мають назву окарина (поширеніша назва в Україні – зозуля, зозулька або ж зозулиця): пікколо, прима, альт, тенор та бас.

За два десятиліття педагогічної праці В. Віхренко виготовив понад тисячу сопілок, на яких грають не тільки його учні (майстер є керівником зразкового дитячого ансамблю сопілкарів «Жайвір», у якому навчаються понад 25 дітей), а й діти та дорослі по всій Україні та за кордоном (Польща, Росія, Німеччина, Японія). Також на сопілці грають усі члени родини, а колись у Віхренків був навіть свій сімейний музичний квартет.

Розвиваючи тему керамічних музичних інструментів, доцільно згадати й чудового майстра **Романа Мицкана**. Його намиста на святах і ярмарках у НМНАПУ викликають захоплення в жінок та дівчат, а музичні інструменти приваблюють слух та око поціновувачів. Р. Мицкан народився 1953 року в м. Косові

Івано-Франківської області, де проживає й зараз. Він є заслуженим майстром народного мистецтва України. З глиною працює вже більше 30 років.

Майстер розповідає: «Дуже довго хотів займатися керамікою, та усе якось не вдавалося, і одного разу цікава історія вийшла. Я йшов на базар, а тут дядько продавав свистульки. Купив у нього три свистульки, поки дійшов додому – навчився грати. Думаю, ой, це така цікава штука – може, я попробую. І спробував то на свою голову, і пішло-поїхало. Правда, ходив ще вчитися в спілку художників гончарити, навчився гончарити й перейшов на всякі скульптурки маленькі, роблю також жіночі прикраси, музичну скульптуру – для цього глини різної треба».

Глину Р. Мицкан видобуває сам, бере її в себе на городі, і в Косові, і в Коломиї, і на Хмельниччині, планує ще з Луцька привезти. Вона має бути чиста, без домішок. Згодом майстер фільтрує її через дрібні сита, висушує, вистояє місяць і навіть більше, потім уже замішує. «Тонка робота – гончарі цим не займаються, вони корінці повибирали та й крутять на крузі». Щоб інструмент звучав (майстер виготовляє і свищики, і складніші музичні інструменти – окарини), Р. Мицкан винайшов свій спосіб: зробив у інструменті свисток, як у флейти, і кілька отворів. Для музичних інструментів під розпис майстер використовує косівську глину, а на ті, що без розпису, – коломийську, оскільки вона має гарний черепок. Кераміку декорує різнокольоровими орнаментами.

Р. Мицкан провів багато майстер-класів: «Люди вчаться, та не завжди роблять старанно, була хвиля, пов'язана з чемпіонатом Євро 2012. Люди кинулися робити свистунці, приїхали до мене вчитися – я їм пояснюю, як треба, а вони ображаються: ми то не робимо музичний інструмент, ми робимо свистульки... Ну то робіть свистульки!». Училася в Р. Мицкана й дочка Євгена Шевченка – голови Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Про неї майстер згадує: «Так правильно все зробила: і модель свистка було взято із сопілки, і зроблена була старанно, то в неї окарини баранець вийшла, зробила гарненько ще й на чотири дірочки, та й грає гарно. Хто хоче – той учиться і робить».

Підсумовуючи, зазначимо, що майстри народних музичних інструментів та музиканти на ярмарках традиційних ремесел

НМНАПУ багато в чому зберігають народні традиції – починаючи від підбору матеріалу, технології виготовлення інструментів і закінчуючи грою на них. Звертає на себе увагу й традиція особистої передачі професійних знань з покоління до покоління (по ланцюжку вчитель-учень), при цьому часто по родинних зв'язках, що завжди було властиве українцям (передача професійних ремісничих знань у межах роду). Здебільшого згадані майстри є одночасно і носіями традиційної музичної культури, і високопрофесійними виробниками традиційних музичних інструментів. Роль таких майстрів-музикантів надзвичайно важлива у відродженні та пропаганді української культури. Їхня діяльність потребує детальнішого висвітлення та широкого дослідження.

---

*Босий О. Г.* Ярмарок у Національному музеї народної архітектури та побуту України : каталог. – Вінниця, 2011.

*Наталія Томазова*  
*(Київ)*

**«РЕПРЕСОВАНИЙ ТЕАТР»:  
ДО ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ В КИЄВІ  
(1920–1930-ті роки)**

Історія Першого державного польського театру в Києві практично не висвітлювалася в радянському та вітчизняному театрознавстві [1; 5]. Хоча цей «репресований» театр, без сумніву, був надзвичайним явищем в українському театральному мистецтві. Більш активно ця тема досліджувалася польськими вченими, серед яких і П. Горбатовський, автор ґрунтовної монографії, присвяченої польському театральному життю Києва 1918–1938 років [10; 11].

Перший польський театр був вагомим фактором у збереженні самосвідомості польського населення України та значним культурним феноменом. Тут недовго, але тривали сміливі експерименти, творчі пошуки, одночасно працювала група видатних діячів українського і польського театального мистецтва – художники Моріц Уманський, Федір Нірод, Валентин Борисовець, режисери та драматурги Вітольд Вандурський, Олександр Скібневський, режисери Олександр Сумароков, Донат Шкляревський та ін.

У 1925 році ЦК РКП(б) звернувся до КП(б)У з пропозицією створити в Києві польський професійний театр з метою залучити до «комуністичного виховання та соціалістичного будівництва» етнічних поляків, що історично мешкали на українських територіях [5, с. 28]. У 1926 році було засновано «Польську драматичну студію», що об'єднувала 25 слухачів – акторів-аматорів із середовища робітничої молоді – членів Польського клубу. Нове творче об'єднання перебувало під опікою Центрального польського бюро освіти, створеного при Наркоматі освіти УРСР. У студії, окрім спеціальних предметів – сценічного мистецтва, пластики, руху, музики, художнього читання, – викладали польську мову й літературу, історію. Згодом на спеціалізованих курсах при студії розпочали підготовку керівників драмгуртків для польських культурно-освітніх установ не тільки радянської України, але й Білорусії та Російської Фе-

дерації. Силами студійців було підготовлено 25 п'єс та окремих театральних номерів. У 1929–1930 роках головним режисером студії став Вітольд Вандурський, відомий польський режисер-новатор, поет та драматург. За його ініціативою 1929 року студію було реорганізовано в «Польську театральну майстерню» (Польпрат). Цей період в історії театру пов'язаний із пошуками нових способів сценічного вираження, зверненням до сучасної польської драматургії (Б. Ясенський, В. Броневський, С. Станде) та національних культурних традицій (Ю. Словацький). Ця діяльність В. Вандурського та його театральної трупи зазнала нищівної критики з боку українських партійних чиновників та культурних діячів, радянської преси. Режисер був звинувачений у польському «націонал-більшовизмі» (зокрема особисто наркомом освіти УРСР М. Скрипником), після чого його відсторонено від керівництва театром. У країні набирала обертів антипольська кампанія – було розгромлено Київський польський інститут соціального виховання, Інститут польської пролетарської культури при ВУАН, однак «Польська театральна майстерня» уціліла. У 1930 році трупа отримала назву – «Перший державний польський театр» (з 1933 р. – Всеукраїнський польський театр, з 1935 р. – Державний польський театр УРСР). На 1931 рік колектив складався з 35 осіб, а кількість зіграних вистав становила 80. З 1931 року розпочав діяльність польський відділ Київського музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка, що готував необхідні кадри. У 1933 році штат театру збільшився до 144 осіб, а кількість вистав – до 160 на рік [9, спр. 5, арк. 47; спр. 15, арк. 12; 1, с. 141–152; 5; 21; 10, с. 48–130]. Із метою зміцнення творчого колективу та підвищення його фахового рівня було запрошено акторів з професійних театрів – українських, російських, єврейських [9, спр. 5, арк. 47]. Відтак трупа стала багатонаціональною – тут були поляки, білоруси, євреї, росіяни, українці. Єдиною умовою для її творчої частини було володіння польською мовою [9, спр. 14].

Після звільнення В. Вандурського на посаду художнього керівника і режисера було запрошено народного артиста УСРР Гната Юру. Результатом такої співпраці стала постановка трьох п'єс у репертуарі театру: «Гута» білоруського драматурга Г. Кобеця, «Хліб» російського драматурга В. Кіршона і «Двобій» молодого українського письменника Ю. Мокрієва. Офіційне від-

криття театру відбулося 3 березня 1931 року виставою «Гута» у приміщенні Музкомедії за адресою Червоноармійська, 51 а. Більшість спектаклів носила яскраво виражений пропагандистський характер, була «ідеологічно вивіреною», відповідала запитам «пролетарської культури» [9, спр. 91, арк. 16]. Вистави грали на різних сценах, але згодом театр розмістився за адресою: вул. Свердлова, 19 (нині – вул. Прорізна, 19). Щорічно трупа гастролювала по містах та селах України і Білорусі, зокрема в регіонах компактного проживання польського населення, а також у Москві та Ленінграді [9, спр. 3, арк. 1, 3, 7; спр. 5, арк. 15, 22, 31, 35–36; спр. 15, арк. 90–91; спр. 20, арк. 2–3; спр. 19, арк. 1, 7–9].

Восени 1931 року до театру на посаду художнього керівника було запрошено професійного режисера Олександра Броніславовича Скібневського, поляка за походженням. Постать цього цікавого, оригінального митця, що постійно перебував у пошуку, на жаль, залишається поза увагою дослідників. Тим часом це була визначна за своїми здібностями та творчими можливостями особистість [7, с. 215–245].

Він значно змінив ситуацію в театрі, створивши колектив однодумців, знайшовши спільну мову з чудовими, талановитими художниками М. Уманським та Ф. Ніродом, кращою частиною трупи. О. Скібневський також, як і В. Вандурський, цікавився новими тенденціями в сучасному театрі та, спираючись на молодий, енергійний, амбітний колектив, намагався втілити їх у Польському театрі. У своїй програмній статті, написаній у співавторстві з директором театру О. Гордієнком, режисер так декларував свої творчі принципи: «Театр, теоретично й на практиці, повинен якнайрішучіше відмежуватися від психологічного методу, що може примусити зійти з шляхів нашої сучасності, закопатися в долі особи й підмінити класове настановлення “загальнолюдським”. <...> Ми за доцільність і настановлення роботи на план роботи, що підкоряється соціалістичними завданнями, а тому форми й зміст роботи театру мусять служити виконанню цих завдань. Беручи за основу своєї виробничої й навчально-виховної роботи тромівську систему, ми розглядаємо її в розрізі всіх компонентів вистави (оформлення, музика, світло тощо), як єдине нерозривне ціле, поставлене на службу загальному завданню – створити син-

тетичний спектакль, що якнайбільше розкриває драматургічний матеріал» [3]. Мистецтвознавець І. Вериківська характеризувала естетичні принципи театру тих років таким чином: «Естетична платформа Першого польського театру формувалася на засадах тоді повсюдно поширеного конструктивізму... Конструкція, легко змінюваної конфігурації, обмежена кольорова гама, підкреслені умовність та лаконізм – типові ознаки тогочасної декорації... Та головними здобутками театрального мистецтва 20-х – початку 30-х років, що не втратили і ніколи не втратять свого значення, стали вироблені тоді положення про художню цілісність вистави, про необхідність точного відбору засобів художньої виразності всіх її компонентів, у тому числі й образотворчого. Перший польський театр своїми кращими постановками засвідчував дотримання саме такого творчого кредо» [8, с. 9–10].

До того ж, розуміючи, що Польський театр як осередок національної культури повинен її підтримувати та пропагувати, О. Скібневський звернувся до польської літератури та історії. У цьому йому допомагала польська інтелігенція Києва, що об'єдналася біля театру, а також науковці-полоністи. Окрім п'єс класиків польської літератури, наприклад «Мазепа» та «Сон Саломеї» Ю. Словацького, «Помста» О. Фредра, «Небожественна комедія» З. Красинського, до репертуару залучалися твори сучасних польських авторів – «Справа громадська» Б. Ясенського та «Рабан» В. Вандурського [2, арк. 5–9]. На той час склалося й ядро театральної трупи – Ж. Бессек, Я. Гельнер, В. Германович, Г. Гай, О. Горобієвський, В. Горобієвська-Василевська, В. Гржибовська, В. Завадський, Ф. Марковський, А. Станкевич, Й. Весенін-Їржикевич, В. Клюс, К. Олеарський, З. Сломінський, Ф. Слущкий, Я. Сліпко та ін. [9, спр. 14].

У творчому союзі з Ф. Ніродом, який після звільнення М. Уманського з Польського театру практично став головним художником, О. Скібневський здійснив кілька дивовижних вистав – «Справа громадська» Б. Ясенського (1930), «Вулиця радості» Н. Зархі (1931), «Рабан» В. Вандурського (1932), «Вільгельм Телль» Ф. Шиллера (1933). У 1933 році практично закінчилася робота над виставою за сатиричною п'єсою самого О. Скібневського «Єще панська не згінела» [4, с. 44].

Однак художня лінія О. Скібневського, спрямована на втілення в життя нових художніх форм та пропаганду польської культури, викликала роздратування радянської тоталітарної системи. 1930-ті роки в радянській Україні – це вже період згортання політики націоналізації та початок боротьби з інакомисленням, «націоналізмом», «буржуазними» течіями в мистецтві, період шпигуноманії, що набирала обертів. З цією метою радянські та партійні органи посилили тиск на мистецькі установи, репертуари театрів, плани виставок та видавництва переглядалися на предмет відповідності «пролетарській культурі». Польський театр не став винятком. В О. Скібневського почалися проблеми. Спочатку він відновив виставу за п'єсою Ю. Словацького «Сон Саломеї», яка була колись знята з репертуару за вказівкою керівних органів через «націоналістичне забарвлення»; п'єса З. Красинського «Небожественна комедія», запропонована режисером для постановки в театрі, була заборонена, а над п'єсою О. Фредра «Помста», незважаючи на негативну оцінку партійних органів, усе ж розпочалася робота. До того ж у театр на постійну роботу було прийнято кілька «небажаних» осіб, поляків за походженням та «антирадянські налаштованих». Причому, про неприпустимість такого кроку О. Скібневського попереджали ті ж партійні керівники [2, арк. 5–9]. Водночас постановка двох найбільш вдалих у творчому відношенні п'єс була офіційно піддана нищівній критиці, яка затаврувала колектив Польського театру неабиякими звинуваченнями. Виставу «Вулиця радості» Н. Зархі оголосили формалістською, такою, що «затушовує справжнє становище безробітного у капіталістичному світі». Ще негативнішою була оцінка «Рабана» В. Вандурського, «просякнutoго націоналістичним душком» та поданого «у плані голого конструктивізму» [9, спр. 91, арк. 17].

Усі ці факти вичерпали чашу терпіння партійного та радянського керівництва – 3 липня 1933 року О. Скібневський був заарештований співробітниками органів київського відділу ДПУ. Під час слідства його, а також багатьох представників української інтелігенції польського походження, серед яких були й інші працівники театру (Я. Думницький, В. Горобієвська-Василевська, О. Горобієвський, Р. Ромуальдов-Остерчин



та ін.), і науковців-полоністів звинуватили в приналежності до «контрреволюційної» «Польської організації військової»<sup>1</sup>. О. Скібневський був засуджений до трьох років концтаборів. Такий незначний термін пояснюється тим, що репресії ще тільки набирали обертів [7, с. 222–245].

Арешт О. Скібневського, В. Вандурського та інших працівників Польського театру не міг не позначитися на його подальшій долі. Усілякі експерименти було припинено. П'єси польських авторів практично зникли з репертуару театру. Так, у 1936 році, наприклад, Головрепертком управління у справах мистецтв Народного комісаріату освіти УСРР не дав дозволу на постановку п'єси «Родина Баратинських», оскільки «образ робітника-штрейкбрехера подано у фарбах симпатії і жалю до нього» [9, спр. 19, арк. 24]. Вистави ж за п'єсами «Дами і гусари» О. Фредра, «Мазепа» Ю. Словацького та «Мораль пані Дульської» Г. Запольської викликали недоброзичливі відгуки радянської театральної критики, а це, фактично, означало кінець спектаклів [6]. Таким чином, репертуар практично втратив своєрідність, а театр – значення осередку польської культури. Більшість п'єс, що були поставлені силами колективу, належали до випробуваної часом класики та «творів пролетарської культури», деякі з яких взагалі не мали художньої цінності [9, спр. 91, арк. 18–19].

Кардинально змінилася і внутрішня атмосфера в колективі. Якщо на початку 1930-х років польська мова широко вживалася в театрі, що нескладно простежити на основі документів – наказів, заяв, доповідних, які виникали в процесі діловодства, то після «справи О. Скібневського» польська мова практично зникла з установи, котра була створена саме для її пропаганди, підтримки та розвитку [9, спр. 2; 12; 13].

Керівництво намагалось заслужити прихильність партійних та радянських органів шляхом бичування «промахів», що мали місце в історії театру. Так, 3 березня 1936 року з нагоди 5-річчя закладу директор О. Гордієнко писав: «Запрошений до театру на посаду худкера Скібневський, якого пізніше розкрито органами НКВС, проводив свою контрреволюційну лінію, яка в основному зводилася до розвалу театру і дискредитації його в очах трудящих мас. Коли додати до цього, що цей негідник-контрреволюціонер Скібневський мав ще підтримку у деяких

відповідальних працівників, які теж належали до контрреволюційно-шпигунської групи, то стане цілком зрозуміло, чому не одразу театрові вдалося виплутатись із цього павутиння» [9, спр. 91, арк. 17]. У жовтні того ж року в доповідній записці до Ради національностей ЦВК СРСР зазначається: «У жорстокій боротьбі довелося молодому колективу працювати у театрі, тому що в керівництво театру пролізли вороги в особі Вандурського та Скібневського, але завдяки пильності партійних організацій, за допомогою молодого колективу театр очистився від ворожих елементів, а зростання та розвиток театру стали наочними» [9, спр. 5, арк. 47].

Звичайно, це аж ніяк не сприяло творчій атмосфері, породжувало підозри, доноси. А найголовніше, не врятувало театр від подальшого нищення. Польський елемент вичавлювали з театру. На ключових посадах театру – директора, заступника директора, художнього керівника і головного режисера – практично кожного року з'являлися нові особи, переважно непольського походження [9, спр. 5, арк. 47]. Бути поляком та ще й працювати в Польському театрі автоматично означало потрапити в розряд неблагонадійних. Зазнав репресій директор театру В. Бальцерік, звільнений зі своєї посади наприкінці 1934 року [9, спр. 6, арк. 13 зв.]. У вересні 1935 року органами НКВС був заарештований директор театру І. Ліпінський, ще раніше – провідні актори трупи А. Станкевич та В. Ключ [9, спр. 5, арк. 47], а 1937 року – завіт театру, відомий літературознавець Ф. Якубовський, актори Є. Захарчук, В. Завадський, К. Олеарський, Г. Мудра, В. Гржибовська, В. Германович, М. Лівшиць, Й. Весенін-Іржикевич, 1938-го – Б. Дробинський, К. Шалобріт, М. Толстой [10, с. 190–198].

Таким чином, було підготовлено ґрунт до остаточної ліквідації установи. 3 квітня 1937 року з'явився наказ Комітету в справах мистецтв при РНК СРСР про закриття театру, а навесні 1938 року він припинив своє існування.

---

<sup>1</sup> Більш детально про справу ПОВ див.: Справа «Польської організації військової» в Україні. 1920–1938 рр. Збірник документів та матеріалів / упоряд. : С. А. Кокін, Р. Ю. Подкур, О. С. Рубльов. – К. : Гол. ред. наук.-док. серії «Реабілітовані історією», 2011. – 472 с.

1. *Башинджагян Н.* Польский революционный рабочий театр: эстетика и драматургия (театральные искания В. Вандурского и Б. Ясенского) // Искусство революцией призванное. Октябрь и развитие искусства стран Восточной Европы 1920-х – 1930-х годов. – Москва : Наука, 1972. – С. 96–153.
2. Галузеvier державний архів Служби безпеки України, ф. 6, спр. 60830 фп., т. 44.
3. *Гордієнко О., Скібневський О.* Творчий метод і шляхи реконструкції Польського театру // Радянське мистецтво. – 1931. – № 19–20(73–74). – С. 12.
4. *Нірод Ф.* Спогади художника, або Записки щасливої людини / упорядкув. Н. Михайлової, В. Томазової; вст. ст. В. Томазової; прим. В. Томазової, Н. Томазової. – Київ : Либідь, 2003. – 180 с.
5. *Стронський Г.* Польський театр у Києві // Український театр. – 1992. – № 5. – С. 28–29.
6. Театральна декада. – 1938. – 1–10 березня. – № 7. – С. 26.
7. *Томазова Н.* Олександр Скібневський: до історії Польського театру в Києві // Пам'ятки. Археографічний щорічник. – 2010. – Т. 11. – С. 215–245.
8. *Федір Нірод* : Альбом / авт. вступ. ст. та упоряд. І. М. Вериківська. – Київ : Мистецтво, 1988. – 160 с. : іл.
9. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України, ф. 650, оп. 1.
10. *Horbatowski P.* W szponach polityki. Polskie życie teatralne w Kijowie 1919–1938. – Warszawa : Oficyna Naukowa, 1999. – 255 s.
11. *Filler W.* Kijowski teatr Witolda Wandurskiego // Pamiętnik Kijowski. – 2002. – Т. 6. – S. 263–271.

*Ірина Удріс  
(Кривий Ріг)*

## **«КИЕВСКАЯ СТАРИНА» ПРО ОБРАЗОТВОРЧУ СПАДЩИНУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Історія мистецтва як галузь знань базується на постійній трансформації ідейно-художніх ідеалів сучасного суспільства. Твори мистецтва – художні явища – інтерпретуються, оцінюються у відповідності до актуальних поглядів, сучасної художньої свідомості. Водночас розвиток неможливий без ґрунтовної ревізії й оцінки вже існуючого доробку. Особистість і мистецька спадщина Т. Шевченка, монументальної постаті новітньої національної історії, завжди були і будуть у центрі духовного життя українського суспільства. Нині, у часи відродження національної самосвідомості, у контексті ювілейних святкувань актуалізується питання переосмислення Шевченкової творчості. Дослідження робіт Шевченка-художника з погляду сучасної науки, нового світосприйняття повинно спиратися на попередні досягнення образотворчого шевченкознавства, зокрема й на праці вітчизняних учених часів зародження науки про мистецтво.

Питання становлення і розвитку українського мистецтвознавства в останні роки привертають увагу широкого кола науковців. Історію вивчення тих або інших аспектів українського мистецтва вітчизняними фахівцями кінця ХІХ – початку ХХ ст. висвітлено у працях Л. Соколюк, Д. Степовика, Р. Шмагала, М. Селівачова, М. Криволапова, О. Сторчай, В. Ханка, М. Палієнко, О. Мандебури-Ноги, О. Франко. Огляди шевченкознавчих публікацій зазначеного періоду містяться в розвідках Ю. Івакіна, М. Гаска, Г. Грабовича, В. Яцюка. Однак докладного аналізу багатьох тогочасних шевченкознавчих праць бракує і сьогодні. Метою цієї статті є висвітлення підходів до розгляду й оцінки малярських і графічних творів Т. Шевченка в публікаціях на сторінках журналу «Киевская старина».

Упродовж останньої чверті ХІХ ст. вітчизняна журналістика стала важливою частиною суспільно-політичного й літературно-мистецького процесів на теренах нашої країни і сприяла накопиченню наукових знань у різних галузях українознавства. Саме такі завдання ставили перед собою засновники і співро-

бітники єдиного на той час на Лівобережній Україні періодичного видання – зрозуміло, що тоді – російськомовного. За роки існування на його сторінках опубліковано велику кількість українознавчих матеріалів. Можна сказати, що часопис був осередком збиральництва, але не старожитностей і мистецьких творів, а інформації про них [13]. Внесок «Киевской старины» у становлення шевченкознавства був значним.

У науково-культурному житті імперії в ХІХ ст. образотворча спадщина видатного українського митця займала чільне місце. Вона привертала увагу відомих науковців, представників мистецьких кіл, широкого загалу. Ще за життя Кобзаря у пресі з'являлися критичні статті про його живописно-графічну творчість [15]. З 1860-х років у періодиці постійно публікуються спогади сучасників про Шевченка, у них різною мірою згадуються його малярські твори, даються характеристики його діяльності як художника [14]. Значна частина з них оприлюднювалася в київському часопису.

Кожен лютневий номер щомісячника присвячувався пам'яті Кобзаря. Починаючи з 1884 року, тут регулярно друкуються літературні твори Т. Шевченка, вміщуються спогади про його життя і творчість. Так, у журналі вперше була надрукована повість «Художник», опубліковані спогади О. та Ф. Лазаревських, М. Стороженка, В. Беренштама, М. Білозерського та інших. З біографічних матеріалів варто згадати цікаві для істориків мистецтва спогади Б. Суханова-Подколзіна [11]. Також увага приділялася збиранню матеріалів про графічно-малярську спадщину митця, що стає важливим напрямком становлення вітчизняного мистецтвознавства.

Публікації в журналі про образотворчу діяльність Т. Шевченка мали свою специфіку. За спогадами сучасників, з окремих епізодів, своєрідними інформативними «мазками» вимальовується особистість Шевченка-художника, а поза тим, провідним завданням більшості статей часопису є накопичення фактологічного матеріалу, найрізноманітніших відомостей щодо робіт, автором яких безсумнівно або вірогідно був митець. Тобто предметом дослідження стає вже не творець, а мистецький твір, що було для науки важливим і позитивним кроком. Звичайно, таке твердження є відносним, оскільки в дійсності шевченкознавчі публікації в «Киевской старине» містять лише

окремі спроби оціночних характеристик малярсько-живописних творів Т. Шевченка і переважно відіграють роль своєрідної джерелознавчої бази. Проте зібрана на сторінках щомісячника інформація стає підґрунтям для подальших наукових пошуків.

Одним з перших серед дописувачів часопису звертається до висвітлення малярсько-графічної творчості Т. Шевченка В. Горленко. Справжній ерудит, він добре розумівся як на старому, так і на сучасному мистецтві і був щиро відданий вітчизняній культурі. Тому його характеристики мистецьких творів, зокрема Шевченкових, є особливо цінними як вияв фахових поглядів періоду.

Як і більшість тогочасних публікацій, статті В. Горленка про образотворчі роботи Т. Шевченка мають інформаційно-описове спрямування. Однак вже прагнення автора виявити якомога більше фактів про видатного українця заслуговує на увагу. Перший його вагомий огляд було присвячено колекції альбомів і малюнків Шевченка у збірці В. Тарновського [6]. Начерк починається загальною характеристикою цього зібрання українських старожитностей, серед яких спадщина видатного митця займає почесне місце. Дослідник зауважує окремі факти біографії Шевченка, пов'язані з родиною Тарновських, доводячи думку про безсумнівність авторства робіт.

Основна частина публікації наближається за типом до каталогу з короткими, але вичерпними визначеннями і описами. У цих характеристиках відчуваються авторські уподобання і містяться цікаві спостереження. Так, лише побіжно перераховуються олійні твори колекції включно з «Катериною». Натомість, докладно описано альбоми малюнків, особливо дорожній альбом часів співробітництва Шевченка з Археографічною комісією. Найціннішим експонатом колекції В. Горленко вважає видання «Живописна Україна», яке, на його думку, за значимістю дорівнює оригіналам [6, с. 407]. Розповідаючи про сюжети кожного з шести аркушів видання, автор на перше місце за художніми якостями ставить офорт «Старости», який відрізняється «чудовим освітленням». Також він виділяє «Казку», з її вдало обраним мотивом і «глибоким, гольбейнівським сарказмом» [6, с. 408].

Одна зі статей В. Горленка присвячена ілюстраціям Т. Шевченка [5]. У ній вчений, спираючись на повість «Художник» і на щоденникові записи митця, підкреслює

безперечну перевагу поетичної творчості над малярською. Як художник, він видається автору дуже нерівним. Однак В. Горленко прагне виявити досягнення митця, формулюючи їх досить чітко. «Найбільш властивою йому галуззю очевидно слід вважати портрет і тип. Значної довершеності досяг він також у шляхетному мистецтві офорта» [5, с. 9]. Зазначимо, що до цієї формули в наступні роки звертаються інші дослідники, погоджуючись із твердженням ученого або критикуючи його.

Серед кращих творів Шевченка науковець називає портрети останніх років, зокрема Олдріджа, та українські побутові і пейзажні замальовки, слушно зауважуючи: «Кращі його риси як живописця втілилися в речах, писаних з любов'ю і від душі» [5, с. 10]. При цьому В. Горленко застерігає від випадковості будь-яких висновків щодо загального рівня малярсько-живописних робіт художника через розпорошеність творів по різних збірках і відсутність на той момент цілісної уяви про його спадщину. Цей аргумент також протягом десятиліть повторюватимуть дослідники творчості митця.

Власне ілюстративним роботам Т. Шевченка присвячено порівняно незначну частину публікації. В. Горленко коротко характеризує малюнок до нарису Квітки-Основ'яненка «Знахар», оцінюючи його загалом позитивно. Значно нижчим за художніми якостями є, за словами автора, цикл ілюстрацій до життєпису полководця О. Суворова. Учений відверто зазначає: «Тут багато маленьких, дуже поганих малюнків», вважаючи причиною низького рівня відсутність «внутрішнього зв'язку між ілюстратором і героєм книги» [5, с. 11]. Залишаючи без коментарів об'єктивність такої критичної оцінки, слід відзначити звернення В. Горленка до малопопулярної на той час галузі графічної творчості Т. Шевченка.

Найповніше прочитається розуміння загальних завдань часопису і мета публікацій про доробок художника у статті «Картини, малюнки і офорти Шевченка» [4]. На початку розвідки В. Горленко звертається до всіх читачів «Киевской старини» з проханням надсилати до редакції будь-які відомості про існування та місцезнаходження живописно-графічних робіт Кобзаря з метою формування повнішого переліку його творів. Образотворчий спадок митця, за словами дослідника, «доповнює коло духовних інтересів, спостережень і смаків поета»,

тобто, відіграє не головну роль. Однак у своїй послідовності ці твори є найкращими ілюстраціями життя самого художника [4, с. 80].

Автор, як і в попередніх матеріалах, даючи загальну оцінку відомим йому роботам, не приділяє уваги живописним полотнам і віддає належне офортам. Детальніше дослідник зупиняється на сюжетній характеристиці серії «Блудний син» і офорті «Сама собі господиня в хаті». З приводу останнього В. Горленко зазначає, що робота сповнена гіркою сарказму подібно малюнкам Гойї та Гаварні [4, с. 81]. (Це порівняння потім зустрічатиметься в дослідженнях інших учених). Фактично метою публікації є спроба систематизації відомих автору картин, малюнків і гравюр Шевченка. В. Горленко розподіляє всі роботи на три групи і прагне до хронологічного упорядкування переліку принаймні офортів. Основу зводу складають збірки В. Тарновського, В. Лазаревського, Г. Честаховського. До інших власників Шевченкових творів, зокрема А. Прахова, Л. Жемчужнікова, В. Коховського, автор звертається з проханням надати інформацію про свої колекції.

Невеликою рецензією «Альбом офортів Шевченка» відгукується В. Горленко на вихід у світ – у кількості лише 100 примірників – альбому «Офорти Шевченка в колекції В. В. Тарновського» [1]. Автор відзначає зусилля В. Тарновського зі збирання пам'яток вітчизняної культури і зауважує, що в його колекції перебувають майже всі відомі на той час офорти митця, репродуковані в рецензованому виданні. Учений переконаний, що альбом стане дорогоцінною підмогою для знавців і фахівців офорту – галузі, у якій Шевченко був «одним з перших майстрів». «Цей вид гравюри особливо цінується тому, що він є найбільш індивідуальним. <...> особливість руки і ока митця, його оригінальні риси і сукупність всіх його зусиль, що характеризується словами “душевний настрій”, передаються з усіх видів гравюри найбільше в офорті. Риси Шевченка як живописця відбилися також найрельєфніше в цій, уподобаній ним, галузі гравюри» [1, с. 489].

У 1898 році видано збірник праць В. Горленка, де вміщено нарис «Шевченко – живописець і гравер» [3]. Публікацію побудовано як підсумкову, вона містить низку міркувань, що вже висловлювалися автором у попередніх статтях. За цей час –



здебільшого зусиллями співробітників «Киевской старины» – був зібраний значний матеріал про образотворчий спадок Кобзаря, упорядковані біографічні відомості і, за словами автора, з'явилася підстава дати об'єктивнішу загальну оцінку творчості Шевченка-художника.

Зазначимо, що принципових змін у поглядах В. Горленка не відбулося. Як і раніше, він вважає, що художня практика була «в загальній сумі його творчості явищем додатковим і випадковим» [3, с. 93]. Однак учений розуміє необхідність виокремлення і вивчення малярсько-графічних творів як самостійного мистецького явища. У цьому напрямку він робить важливий крок: починає огляд з характеристики фахової підготовки Т. Шевченка під час навчання в Академії мистецтв. Оцінка творчості К. Брюллова і його школи проводиться з позицій шанувальника сучасного автору реалістичного мистецтва. Водночас актуалізуються його слова про упередженість суто критичного сприйняття художніх тенденцій першої половини століття. Зокрема, В. Горленко зазначає, що в живопису Т. Шевченка як учня К. Брюллова відсутні твори з чужими його духові, ходульними темами.

Не вдаючись до бодай побіжного художнього аналізу, В. Горленко оцінює олійні полотна Т. Шевченка як «непогані», попри відсутність яскравих достоїнств [3, с. 97]. Акварелі та малюнки 1840-х років, виконані за програмою Археографічної комісії, автор розглядає в якості доповнення до характеристики творчої особистості митця, його духовного світу. При цьому він не змінює свого критичного ставлення до робіт Шевченка-ілюстратора. Однак важливо, що В. Горленко розуміє цінність малярсько-живописних творів митця для сучасного йому суспільства. Насамперед сказане стосується доробку часів заслання. Автор високо цінує, передусім з погляду соціальної значимості, усі графічні роботи з тематикою казарменого життя та побуту місцевих жителів. Окремо виділяється серія, яку вчений називає «Пригоди блудного сина».

Поділяючи думки багатьох сучасників, найкращими досягненнями Кобзаря в галузі образотворчості В. Горленко і в цьому огляді називає офорти останніх років. Опосередкованою ілюстрацією накопичення фактологічного матеріалу щодо спадщини Шевченка-художника є те, що тут автор веде мову

про 30 офортів, тоді як у публікації 1888 року мова йшла лише про 20 [3, с. 107]. Приєднуючись до висловлювань і оцінок інших знавців, учений виявляє схвальне ставлення до виданого В. Тарновським альбому з 27 кращими офортами Т. Шевченка. Як доказ визнання фахового рівня трактує він детальне висвітлення творчості митця у відомій праці Д. Ровінського.

Підсумовуючи огляд, В. Горленко стверджує, що у своїх роботах 1840-х років Т. Шевченко не підіймається вище другорядних представників Брюлловської школи, однак українська тематика у спадщині цього періоду має вагоме значення як доповнення і коментар до його поезії [3, с. 109]. Набагато ціннішими за глибиною відтворення драматичних явищ життя визначено твори часів заслання, і, нарешті, справді майстерними за художніми і технічними якостями постають офорти останніх літ. Багато в чому не безумовні, погляди В. Горленка містять низку точок відліку для подальших досліджень шевченкознавців. Проведений огляд його публікацій свідчить, що вчений усвідомлював необхідність вивчення образотворчого доробку Т. Шевченка як самодостатнього явища, проте не зміг реалізувати задекларованої тези. Сприйняття образотворчості Кобзаря крізь призму його поезії, з опорою на біографічний метод, є ознакою мистецтвознавчого шевченкознавства того періоду.

Подібні погляди обстоює О. Русов у статті «Колекція малюнків Т. Г. Шевченка», однак у підсиленому негативному забарвленні [10]. У ній увага також концентрується на, так би мовити, малих окремих фактах, пов'язаних з малярсько-графічними роботами митця. Метою публікації стало оприлюднення інформації про велику за обсягом колекцію, з якою Русов ознайомився в Харкові. (Збірку надіслала до міста для продажу вдова генерала Коховського). Після короткого вступу щодо історії означеної збірки, автор зосереджує увагу на роботах. Дописувач характеризує наявні експонати, прагнучи до певної систематизації. Він порушує питання про оригінальність окремих творів, висловлюючи сумнів щодо авторства, однак переважну більшість малюнків уважає таки Шевченковими.

Згідно з класифікацією автора, з майже 300 робіт значна частина являє собою студії натурників та ескізи жанрових сцен, а також начерки і замальовки. Близько 50 творів представля-

ють краєвиди України – Київської, Полтавської, Чернігівської губерній – та епізоди її історії. Переважну більшість аркушів (162, як зазначено у статті) створено під час заслання. До речі, О. Русов трактує свій матеріал як висвітлення питання про досить активну образотворчу діяльність Шевченка в той період. Після стислої характеристики зображених мотивів прикаспійської природи, побуту місцевих жителів і казарменого життя він ретельно перераховує назви всіх місцевостей, зображених митцем у роки солдатчини. У цьому виявляється повага до найменшого факту навіть без спроби його тлумачення.

У цілому, порівнюючи пейзажний живопис з «українськими та східними мотивами», автор доходить висновку, що вітчизняні ландшафти і жанри не відрізняються тим ступенем викінчення і акуратністю виконання, які помітні в малюнках зі східною (прикаспійською) тематикою. Проте предметом детальнішого огляду О. Русов обирає національні сюжети. Він зосереджує увагу на малюнках «церковно-археологічного характеру», тобто, хрестах, потирах тощо, створених під час роботи в Археографічній комісії, виділяє пізні офорти, зокрема портрети і малюнок двох дівчат під вербою [10, с. 187].

Огляд колекції дає підстави автору поставити питання про художню значимість графічно-малярської спадщини митця. Воно звучить цілком у руслі тогочасної шевченкознавчої тенденції: чи існує спорідненість і взаємозв'язки між поетичними та образотворчими сюжетами і темами. О. Русов однозначно відповідає, що Шевченко навіть і не прагнув візуального втілення власних поетичних образів. «У живописі він був лише фотографом навколишньої природи, до якої його серце не лежало» [10, с. 188]. У жанрових сценах автор також «при всьому бажанні» не може знайти «художню ідею» і виносить загалом негативну оцінку його образотворчості. Як аргумент О. Русов перераховує дійсно чудові образи і мотиви Кобзаревих поем і ліричних віршів, він зазначає, що нічого подібного немає в його живописних і графічних роботах. Дослідник емоційно наголошує на тому, що автор «Неофітів» і «Гайдамаків» брав до рук олівець, щоб зобразити товаришів по академії чи мужиків, «залишаючи в стороні свою світову скорботу» [10, с. 190]. Висловлюючи здивування, що художники, його сучасники, не звертаються до Шевченкової поезії, О. Русов інтуїтивно кон-

статусе незбіг, самостійне існування вербального і візуального відтворення світу в мистецтві.

Хибний підхід до аналізу і оцінювання творчості Шевченка-художника в статті О. Русова продемонстровано, так би мовити, у концентрованому вигляді. Однак подібні принципи висвітлення спостерігаються в багатьох публікаціях XIX ст. і становлять характерну ознаку перших кроків на шляху розвитку шевченкознавства як галузі науки про мистецтво.

Стриманий і в цілому педантичніший М. Шугуров уміщує в лютневому номері 1894 року повідомлення «Про малюнки Т. Г. Шевченка, виконані за дорученням Київської Археографічної Комісії у Волинській губернії» [15]. У ньому йдеться про акварелі й малюнки Почаївської лаври, які на той час автор оглядав у збірці П. Дорошенка. Описуючи сюжети чотирьох акварелей, дослідник наголошує на «дуже вишуканому» і ретельному виконанні аркушів. Зі слів автора статті складається враження, що найбільше йому імпонує акварельний інтер'єр лаври з величним іконостасом і постатями прочан та малюнок церкви у с. Вербки з могилою князя Курбського [15, с. 319]. Однак публікація не містить оцінок і є взірцем характерного для часопису безпристрасного викладу певних відомостей. Огляд доповнюється інформацією про записку члена Археографічної комісії М. Судієнка відносно дозволу на літографіювання цих творів, що була додатком до робіт. (Як відомо, було репродуковано лише один малюнок церкви у Вербках у 1849 році).

Через три роки в лютневому номері з'являється анонімний коментар до опублікованої в часопису репродукції однієї з оглянутих вище акварелей: виду Почаївської лаври з південного боку [2]. Розвідка за типом належить до багатолітньої рубрики «Киевской старины» – «До малюнка». З назви якої зрозуміло, що метою подібних оглядів було надання інформації про опублікований мистецький твір. У статті основна увага приділяється історії спорудження цього величного комплексу у XVIII ст. Однак автор визнає художнє значення названої акварелі, зазначаючи, що вона має передусім історико-археологічний інтерес [2, с. 348]. У роботі зафіксовано той вигляд, який мав ансамбль під час створення малюнка (змінений за півстоліття добудами). У повідомленні також вказано, що на

момент його написання всі охарактеризовані М. Шугуровим акварелі знаходилися у збірці В. Тарновського.

В останні роки свого існування «Киевская старина» все більше перетворювалася на белетристичний журнал, де в шевченківські дні вміщувалися його поетичні твори. З цікавих матеріалів початку ХХ ст. стосовно образотворчої діяльності митця слід назвати повідомлення «Т. Г. Шевченко і заміщення кафедри живопису в Київському університеті» [12]. У ньому висвітлюється відомий епізод біографії художника, коли він брав участь у конкурсі на посаду викладача живопису і переміг таких яскравих конкурентів, як Н. Буяльський та П. Шлейфер. На жаль, арешт зруйнував всі перспективи, і на це місце було прийнято П. Шлейфера. У своїй більшості крихітні публікації на декілька рядків уміщуються в рубриці «Документи, повідомлення і замітки» як конкретна інформація.

Загалом, як свідчать розглянуті роботи, матеріали про образотворчість Т. Шевченка, опубліковані в часопису, віддзеркалювали тогочасне сприйняття його живописно-графічного доробку в контексті загальної національної мистецької спадщини. Характерним прикладом може бути значна за обсягом стаття в журналі «Україна», що був створений на основі ліквідованої «Киевской старины» у 1907 році і продовжував у перший рік видання редакційну політику попередника. «Автографи і нові твори Т. Г. Шевченка, знайдені в архіві Департаменту Поліції» Я. Забіли мають предметом висвітлення широкое коло матеріалів [7]. Автор подає огляд як записів народних пісень і літературних творів Кобзаря, так і його графічних робіт. У статті дослівно відтворено все, що написано рукою поета. Однак відносно малюнків і акварелей Шевченка, які автор вважає невиразними, він не зазначає навіть їхню приблизну кількість, обмежуючись загальними висловлюваннями, на зразок: «частина малюнків з українським сюжетом (пейзажі, типи), а частина – зі східними мотивами з часів заслання» [7, с. 4–5].

Разом з тим, уособлюючи характерні риси аматорського мистецтвознавства, об'єктивно часопис «Киевская старина» відіграв вагомую роль у вивченні творчості Шевченка-художника, формуючи підґрунтя для наступних кроків у цій галузі науки. Зокрема, у 1890-х роках шевченкознавчі матеріали цього видання послужили базою для першого серйозного монографічного

дослідження життя і творчості Кобзаря – «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя» О. Кониського [9]. Статті В. Горленка, О. Русова, М. Шугурова стають предметом аналізу та дискусій дослідників початку ХХ ст.

1. *В. Г. [Горленко В. Г.] Альбом офортов Шевченка / В. Г. Горленко // Киевская старина. – 1891. – № 6. – С. 488–489.*
2. *Вид Почаевской Лавры, акварель Т. Г. Шевченка (1846 г.) // Киевская старина. – 1897. – № 2. – С. 347–350.*
3. *Горленко В. Г. Шевченко – живописец и гравер / В. Г. Горленко // Южно-Русские очерки и портреты. – Київ, 1898. – С. 93–110.*
4. *Горленко В. Картины, рисунки и офорты Шевченка / В. Г. Горленко // Киевская старина. – 1888. – № 6. – С. 80–85.*
5. *Горленко В. Иллюстрации Шевченка / В. Г. Горленко // Киевская старина. – 1888. – № 1–3. – С. 8–11.*
6. *Горленко В. Г. Альбомы и рисунки Шевченко в собрании В. В. Тарновского / В. Г. Горленко // Киевская старина. – 1886. – № 2. – С. 402–410.*
7. *Забіла Я. П. Автографи і нові твори Т. Г. Шевченка, знайдені в архіві Департаменту Поліції / Я. П. Забіла // Україна. – 1907. – Т. 3. – С. 1–19.*
8. *«Киевская старина» про Т. Г. Шевченка // Рідний край. – 1906. – № 8. – С. 17–19.*
9. *Кониський О. Я. Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя / О. Я. Кониський. – Київ, 1991.*
10. *Русов А. Коллекция рисунков Т. Г. Шевченка / А. А. Русов // Киевская старина. – 1894. – № 2. – С. 182–190.*
11. *Суханов-Подколзин Б. Воспоминания о Т. Г. Шевченко его случайно-го ученика / Б. Г. Суханов-Подколзин // Киевская старина. – 1885. – № 2. – С. 229–236.*
12. *Т-ский М. Т. Г. Шевченко и замещение кафедры живописи в Киевском университете / М. Т-ский // Україна. – 1907. – № 1. – С. 250–253.*
13. *Удріс І. Питання мистецтвознавства на сторінках журналу «Київська старовина» / І. М. Удріс // Записки НТШ ім. Шевченка. Т. 236. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 1998. – С. 608–612.*
14. *Удріс І. Шевченко-художник очима сучасників / І. М. Удріс // Вісник ХДАДМ. – Харків, 2005. – № 8. – С. 71–82.*
15. *Шугуров Н. О рисунках Т. Г. Шевченка, исполненных по поручению Киевской Археографической комиссии в Вольнской губернии / Н. В. Шугуров // Киевская старина. – 1894. – № 2. – С. 318–319.*
16. *Яцюк В. Шевченко художник у прижиттєвій критиці / В. М. Яцюк // Слово і час. – 1995. – С. 25–31.*

**Людомир Філоненко**  
**Зіновій Філоненко**  
**(Дрогобич)**

## **МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ХОРУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (КЛІВЛЕНД, США) ПІД ОРУДОЮ ЯРОСЛАВА БАРНИЧА**

До історії української музичної культури Ярослав Барнич (1896–1967) увійшов передусім як талановитий композитор, диригент, педагог, музикант і громадський діяч. Тривалий час ім'я митця з відомих причин було призабутим, а точніше заборономим. Життя і творчість Ярослава Барнича вивчали і продовжують досліджувати науковці, музикознавці, педагоги, театрознавці й виконавці. Окремим граням його творчості присвятили свої праці О. Боньковська [2], З. Винницький [3], О. Гайський [4], П. Медведик [7], С. Пушик [8], В. Ревуцький [9], Л. Філоненко [11, 12] та ін. Проте творча постать музиканта висвітлена доволі фрагментарно, тому вимагає окремого вивчення.

Мета статті – дослідити і проаналізувати музично-просвітницьку діяльність Ярослава Барнича, а також ознайомити читачів з маловідомими документальними матеріалами, які стосуються його мистецької спадщини.

Талановитий композитор, диригент, педагог і громадський діяч, Ярослав Барнич неодноразово звертався до творчої спадщини Тараса Шевченка. Так, на сьогодні віднайдено й видруковано хорові твори «Світе тихий» (для мішаного хору в супроводі фортепіано), «У перетику» й «Село» (для жіночого хору *acappella*) [12].

Неодноразово митець популяризував різножанрові композиції на тексти поета як в Україні, так і за кордоном (Німеччина, США, Канада). У 1950 році він створив Український хор імені Тараса Шевченка (Клівленд, США), його адміністративна назва в минулому – Український народний хор ООЧСУ та хор «Гомін». Упродовж 15 років (1950–1965) Ярослав Барнич працював художнім керівником і диригентом цього неординарного колективу й провів з ним понад сто великих імпрез (кон-

цертних виступів та сценічних постановок). На думку музикознавця Антіна Рудницького, це був один з кращих колективів у США [10]. 8 липня 1961 року професор Я. Барнич виїжджає до Канади підготувати хор до виступу на відкритті пам'ятника Тарасу Шевченкові у Вінніпезі. Триста співаків і вісімдесят музикантів Вінніпезького симфонічного оркестру дають такий успішний концерт, що міська управа присуджує Я. Барничеві звання Почесного громадянина міста [11].

На основі документальних матеріалів та спогадів сучасників митця, окремих публікацій і віднайдених програм подаємо хронологію основних виступів Українського хору імені Тараса Шевченка під орудою Ярослава Барнича:

**1 квітня 1951 року** – прем'єра «Вечорниць» П. Ніщинського до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» (Народний дім у Клівленді, режисер О. Урбанський, солісти О. Руденська і С. Гуменюк);

**10 лютого 1952 року** – участь у Міжнародному фестивалі (Клівленд, Мюзік-Гол). Хор нагороджено Почесною грамотою щоденника «Клівленд Прес»;

**13 квітня 1952 року** – постановка в Клівленді опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (С. Гулак-Артемовський був близьким другом Т. Шевченка);

**23 лютого 1953 року** – концерт української музики на телевізійній станції Клівленда;

**15 вересня 1953 року** – Вечір українського фольклору (Клівленд, Мюзік-Гол);

**28 вересня 1953 року** – виступ на святкуванні конгресмена Майкла Фігена і 150-річчя міста Лорейн (Огайо);

**15 листопада 1953 року** – Вечір українського фольклору (Клівленд, Мюзік-Гол);

**19 березня 1961 року** – до 100-річчя увічнення пам'яті Тараса Шевченка поставлено «Заповіт» М. Вербицького й «Б'ють пороги» М. Лисенка;

**26 березня 1961 року** – Ярослав Барнич об'єднав хори «Гомін» і Український народний хор ООЧСУ, назвавши новостворений колектив Український хор імені Тараса Шевченка. Протягом семи років під цією назвою хор на березневих імпрезах (фестивалях) виконував «Б'ють пороги» М. Лисенка, «Лічу в неволі» Д. Січинського, «Хустину» Л. Ревуцького та ін.;



**8 липня 1961 року** – виступ Українського хору імені Тараса Шевченка в Вінніпезі (Канада) у супроводі симфонічного оркестру під час святкування відкриття пам'ятника Тарасу Шевченкові. За цей виступ з 300-ми хористами Я. Барнич здобув звання Почесного громадянина міста Вінніпега;

**9 листопада 1963 року** – до 100-річчя від дня створення опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» цей шедевр було поставлено Я. Барничем у Філадельфії (9 листопада) та Нью-Йорку (10 листопада), а також згодом у Клівленді, Детройті й Рочестері.

Розпочинається підготовка до розучування Я. Барничем «Шаріки», а також оригінальних хорів М. Леонтовича «Льодолом» та «Літні тони»;

**14 березня 1965 року** – прем'єра опери М. Аркаса «Катерина» (поставлена в співдружності з симфонічним оркестром м. Парми в Клівленді, солісти Шарлота Баранська, Василь Мельничин). Радіостанція «Голос Америки» транслювала цю оперу на Україну;

**30 травня 1965 року** – вшанування Блаженнішого Патріарха Йосифа Сліпого з нагоди введення його в сан кардинала (Клівленд). Виконано твори Д. Січинського, Д. Бортнянського, Я. Барнича в супроводі симфонічного оркестру;

**24 жовтня 1965 року** – Український хор імені Тараса Шевченка дав концерт в залі Мессей-Гол з Торонтським симфонічним оркестром (Канада). Після закінчення імпрези 2500 українців вітали Ярослава Барнича оваціями;

**21 листопада 1965 року** – постановка спільно з Симфонічним оркестром м. Детройта (штат Мічиган) опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» і музичної сцени П. Ніщинського «Вечорниці» (залучено 1700 українців Детройта);

**Весна 1966 року** – розпочато репетиції концерту за творами М. Леонтовича. Підготовлено «Чорноморці» й власні оперети «Гуцулка Ксеня» та «Шаріка». Однак важка недуга не дозволила втілити цих задумів. За даними преси, можемо констатувати, що з 1963 до 1965 років у виступах клівлендського ансамблю Я. Барнича взяло участь 12500 учасників.

**23 квітня 1966 року** – вшанування Я. Барнича Ювілеєм Золотої Батути, 50 років творчої діяльності, 70 років від дня народження й 15 років від дня заснування Українського хору імені Тараса Шевченка (Клівленд);

**Грудень 1966 року** – Ярослав Барнич склав повноваження з посади диригента хору імені Тараса Шевченка;

**1 червня 1967 року** – володар Золотої Батути Я. Барнич помер. Його заповітом було: **забезпечити даліше існування хору імені Тараса Шевченка, який є змістом його життя, щоб далі творити безперерійно вартості української культури й закріплювати любов до української музики і пісні в серцях нашої молоді.**

Залюбки Ярослав Барнич залучав до концертів і постановок солістів зі США та Канади Орісю Руденську, Софію Гуменюк, Тамару Фаберовську, Віру Коссак, Наталію Носенко, Соно Сахно, Ію Мацюк, Оксану Бринь, Шарлоту Баранську, Марту Сокольську, Василя Мельничина, Якова Сідельника, Володимира Боднара, Петра Зеленого, Мирослава Скала-Старицького, Любомира Мацюка, Ігора Зайферта та ін. Незмінним головним режисером Клівлендського ансамблю була дружина композитора Ярослава Барнич (донька корифеїв української сцени Івана та Катерини Рубчаків), а душею й гордістю хору – головний секретар й архіваріус Софія Мельник-Бура.

Нагадаємо, що концертмейстерами Українського хору імені Тараса Шевченка в різні роки працювали Ірена Лончин-Винницька, Марія Грушкевич, Ірена Заячківська-Гаврилюк, Мирослава Баслядинська та Оля Джуман. І, як справедливо зазначає відомий громадський діяч й сучасник митця Зенон Винницький в часописі «Вісті», цей хор «завжди вірно служив українській громаді Клівленда, беручи участь у різних національних і релігійних святах», а Ярослав Барнич й адміністрація колективу «з любов'ю до української музики, пісні і сцени дбають про те, щоб ділами їх рук могли пишатися наші внуки і тут, і в Україні» [3, с. 29]. Аналогічні прихильні відгуки були вміщені в таких авторитетних виданнях, як «Свобода», «Америка», «Вісті», «Гомін України», «Новий шлях» та ін.

---

1. *Барвінський В.* З Музичного інституту ім. М. Лисенка в Самборі (вистава «Циганського Барона») / В. Барвінський // Діло. – 1929. – Чис. 19.

2. *Боньковська О.* Львівський театр товариства «Українська Бесіда» (1915–1924) / О. Боньковська. – Львів : Літопис, 2003.

3. *Винницький З.* На службі хорového й сценічного мистецтва (З нагоди ювілею Українського хору ім. Т. Шевченка у Клівленді) / *З. Винницький* // Вісті (США). – 1966. – Чис. 1.
4. *Гайський О.* Ярослав Барнич: життя та творчий шлях / *О. Гайський* // Вісті (США). – 1966. – Чис. 3.
5. Лист Надії та Софії Вергановських з Коломиї до Людомира Філоненка у Дрогобич від 25 серпня 1999 року. Зберігається в архіві автора.
6. Лист Я. Барнича до В. Барнича із Самбора в Коломию від 1 березня 1928 року. Зберігається в архіві автора.
7. *Медведик П.* Катерина Рубчакова / *П. Медведик.* – Київ : Мистецтво, 1989. – 105 с.
8. *Пушик С.* Про авторів пісень «Червоні маки» і «Гуцулка Ксеня» / *С. Пушик* // Галичина. – 1995. – Чис. 106–114.
9. *Ревуцький В.* В орбіті світового театру / *В. Ревуцький.* – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1995. – 245 с.
10. *Рудницький А.* Українська музика: історично-критичний огляд. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963.
11. *Філоненко Л.* Ярослав Барнич: науково-популярний нарис про життя та творчість / *Л. Філоненко.* – Дрогобич : Відродження, 1999. – 152 с.
12. Ярослав Барнич. Вибрані твори / упоряд. *Л. Філоненко.* – Дрогобич : Коло, 2004. – 95 с.
13. City of Cleveland Honoring Late Yaroslav Barnych // Svoboda. – 1967. – June 6.
14. Clevelanders to Honor Ukrainian Composer // Svoboda. – 1966. – April 16.

**Оксана Фрайт**  
**(Дрогобич)**

## **ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА УКРАЇНЬСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА: РІВНІ СИНЕРГІЇ**

«Слово й образ шукають одне одного та знаходять одне одного», – сказав Й. Гете [1, с. 6]. У цьому висловлюванні йдеться про точність або ємкість слова, яке має виразити конкретику образу. Проте образне слово, найбільше властиве поетичному мисленню, здатне спроектувати й музичний образ і поєднатися з ним не лише у вокальному, але й в інструментальному творі, де воно служить імпульсом для його появи. Це унаочнюється в сегменті української фортепіанної творчості, пов'язаній з поезією та особистістю Т. Шевченка.

Три мініатюри Володимира Сокальського із сюїти «На луках» (1891) із програмами-рядками віршів поета започаткували напрям безпосереднього зв'язку поезії та музики у фортепіанній шевченкіані. П'ята п'єса – «Дівчина-сиротинка», шоста – «Пісенька» та дев'ята – «У гаю» поряд з іншими номерами сюїти відображують картини життя тогочасної України та її народу. А Шевченкові вірші, що інспірували музику, мисляться як невід'ємна складова цього життя. Обрано пасторальний, а в п'ятому номері психологічно-портретний характер тематики уривків віршів. У цих уривках віддзеркалюються такі іманентні риси національної ментальності українців, як сердечність, здатність до співпереживання (кордоцентризм) і вкорінення у рідну землю, любов до природи (антеїзм).

П'єса «Дівчина-сиротинка» («Чого серце, як голубка, день і ніч воркує? Ніхто його не питає, не знає, не чує...») має двочастинну форму. Кожна з двох ідентичних частин складається з теми та її варіації. Наспівна сумовита тема народнопісенної природи повторюється в єдиній мінорній тональності, лише зі зміною регістрів у кожній варіації. Таке монотонне повторення, зрештою, впливає з поетичної програми: «чого серце... день і ніч воркує?». Поетичним епіграфом нав'яний і основний настрій «жально» дівчини, зосереджений у мелодії теми. Панує приглушена динаміка – піано, у варіації звучність стишується до піанісимо.

Відповідно до програми («Защечебече соловейко – Сохнуть дрібні сльози...»), де закладено два поетичні образи, п'єсу «Пісенька» поділено на дві контрастні за характером і темпами частини – наспівну й танцювальну. У наспівній присутні елементи звуконаслідування пташиного співу (морденти), а в танцювальній – грайливий виклад на стакато, що в другому реченні зі сповільненням і затиханням звука дістає відтінок задуми.

П'єса «У гаю» («У гаю, гаю вітру немає... Місяць високо, зіроньки сяють... Вийди, серденько, – я виглядаю! Виглянь, голубко! Та поворкуем, Та посумуем...») – картинка природи й водночас настрою. Виклад широкої мелодійної теми має вигляд хорової партитури, лише закінчення другої фрази нагадує інструментально-танцювальну манеру. Твір витримано в межах піано та піанісимо – адже це своєрідний ноктюрн з пейзажним тлом і закоханою парою. Можна навіть собі уявити в першій частині образ козака, змальований за допомогою акордово-октавної фактури, сміливими ходами супроводу на дециму з акцентами й стакато. Натомість у другій частині тиха делікатна мелодія з несміливими лігами-зїтханнями символізує дівочу постать. Три мініатюри з сюїти «На луках», вирішені в сентиментальному стилі, виявляють тісну взаємодію зі своєю програмою.

Визначному майстрові вокальних жанрів – Кирилові Стеценку – належить «Заповіт» для фортепіано. Єдиний фортепіанний твір композитора – не просто транскрипція на основі кількох його хорових варіантів опрацювання відомої мелодії Г. Гладкого. Це самостійна композиція з переконливо окресленою концепцією, спрямованою від журби й скорботи – до мажорної коди, якою маніфестується вічна присутність Кобзаря в українському смисложиттєвому просторі. Оскільки пісня навіть популярніша за вірш, то вона разом із текстом вірша однозначно «диктує» інструментальну інтонацію і фразу. Звідси випливає безпосередній рівень синергії Шевченкового слова та фортепіанного твору К. Стеценка.

Видатний український композитор Борис Лятошинський у роки Другої світової війни написав цикл прелюдій, три з яких були об'єднані, за задумом автора, у «Шевченківську сюїту» (тв. 38), видану 1944 року.

У рядках із «Кобзаря» Б. Лятошинський відчув співзвучність до власних переживань тих страшних для українського народу років. Свою солідарність з ним автор виражає ще й тим, що бере за музичну основу прелюдій українські народні пісні. Першій прелюдії передує епіграф із вірша «NN»:

Сонце заходить, гори чорніють,  
Пташечка тихне, поле німіє,  
Радіють люди, що одпочинуть,  
А я дивлюся... і серцем лину  
В темний садочок на Україну.

Короткий вступ, у якому закладається алгоритм супроводу основної теми, відразу занурює в похмуро-пригнічену настрояву атмосферу. Вона створюється за допомогою хвилеподібних кварто-квінтових послідовностей, тужливо-стогнуче звучання яких у низьких регістрах сприймається наче передбачення лиха. Експресивна, сповнена задуми мелодія народної пісні «Яром, хлопці, яром» органічно зливається з акомпанементом в одне ціле. Її особливостями є початковий хід на кварту, тріольні розспіви, епічно-імпровізаційний інтонаційний склад. Драматургія п'єси заснована на варіантному розвитку теми. У середній частині композитор інтенсивно драматизує тему: поступово згущується фактура, відбувається зіставлення далеких тональностей, вичленення окремих мотивів та їх трансформація. Напружений розвиток спрямовується до кульмінаційної вершини інтонаційно-емоційного підйому та фактурного насичення мелодії і супроводу масивними співзвуччями. У репризі виклад теми ускладнюється підголосками, а з гармонічного боку додається новий штрих – низький другий щабель, від чого тужливий характер ще більше посилюється.

Епіграф другої прелюдії (з вірша «Чума») націлює на ще трагічнішу музику:

Сумують комини без диму,  
А за городами, за тином  
Могили чорні ростуть.

Подібно, як у попередній п'єсі, домінуючий характер музики (*tenebroso*) закладається в короткому вступі, якому притаман-

ні метрична перемінність, «стогнучі» мотиви, загострені дисонуючі гармонії. Ритмометрична формула теми (використання тріолей, пунктиру) викликає паралелі із сарабандою. З появою співучої головної теми, якою є народна пісня «Ой піду я лугом», вступна тема інструментального характеру короткочасно відходить на другий план супроводу, після чого знову перебирає на себе панівну роль. Поза контрастністю тем, між ними можна вловити певну інтонаційну спорідненість. Серединний розділ п'єси повністю побудований на темі вступу, що поступово набирає сили, міцності й перевтілюється в образ нездоланої мужності, непокори. У репризі знову відбувається контрапунктичне поєднання тем. Перша вступна тема втрачає свій динамізм і змінює емоційний тонус, підпорядковуючись пісенній мелодії. Тут ніби панує спокій, але це спокій моторошний, навіяний пусткою (відповідно до поетичних рядків епіграфа).

До третьої п'єси Лятошинський підібрав епіграф із Шевченкового вірша «І Архімед, і Галілей»:

І на оновленій землі  
Врага не буде супостата,  
А буде син, і буде мати,  
І будуть люди на землі.

Цим композитор задекларував яскраво-контрастний образний зміст фіналу в порівнянні з попередніми номерами сюїти: така поетична ідея закономірно породжує очікування оптимістичного пафосу, що, зважаючи на тогочасні історико-соціальні обставини, сприймався б згідно канонів тоталітарної системи. Проте переможний гімн відсутній, адже радості, яку могла б пробудити ця Шевченкова поезія, немає. Натомість композитор прагне показати непростий шлях, яким можна прийти до вершин перемоги. Для втілення поетичного задуму автор обрав модель пасакалії, ритмо-остинатні формули якої володіють внутрішніми настирливо-цілеспрямованими імпульсами. Перша тема лунає «здалека» в октавних басах. Проте з кожним наступним проведенням наближається дедалі ближче. Друга тема, у якій використані мотиви народної пісні «Ой у полі криниця безодня», накладається на попередню. Поступово розвиток динамізується і наростає величезна хвиля напруги: поряд

з інтонаційним підйомом дедалі більше насичується фактура, гучнішає динаміка. Потужний сплеск емоцій переривається раптовим стишенням динаміки, тембральною зміною. Тут, на тлі органного пункту, тема пасакалії звучить уже у верхньому голосі, ніби символізуючи тендітність і беззахисність людського життя в умовах лихоліття. Але це лише короточасний епізод, після якого набирає сили нова вибухова хвиля непокори. Завершальна кульмінація, що увінчує цикл, звучить стверджувально й переконливо як остаточна віра в торжество правди і життя. Це додатково підкреслюється мажорним останнім акордом після домінування в цілій п'єсі суворого й похмурого колориту фригійського мінору.

У своєму високохудожньому творі – «Шевченковій сюїті» – Б. Лятошинський проявив чутливе відтворення нюансів уривків поезій Кобзаря, переконливо передав визвольний дух українського народу в боротьбі за волю. Індивідуальне музично-інструментальне прочитання композитором творчості Шевченка вирізняється глибинним, філософським підходом, намаганням актуалізувати його поетичну спадщину в складний для України історичний період.

Фортепіанну шевченкіану продовжив композитор Ігор Шамо (учень Б. Лятошинського). Цикл «Тарасові думи» складається із шести новел. Він був написаний 1960 року, напередодні 100-річчя з дня смерті Т. Шевченка. Рядки з віршів поета композитор подав як епіграфи до кожної новели, як і в сюїті Б. Лятошинського.

Назва циклу «Тарасові думи» викликає широкий діапазон асоціацій: передусім пов'язаних із «Кобзарем» Шевченка через відомий вірш «Думи мої, думи» (що став піснею), а з іншого боку – завдяки національному думному епосу, що став важливим чинником формування національної музичної мови. Також Шамо цитатно використав у першій новелі «Думи мої, думи» тему однойменної пісні. Результатом стало своєрідне злиття жанрів думи, новели та пісні, що проявляється в специфіці фактурного викладу, у самому розповідному характері пісенної теми. Крім того, у вступі імпровізаційного плану, у якому наслідуються бандурні награвання. Колорит теми – суворий і стриманий. Спочатку експонується й розвивається тільки своєрідний інтонаційно-ритмічний малюнок головного мотиву



пісні. Продовження цього мотиву вже носить індивідуально-авторські риси. Після широкого динамічного розгортання оригінальна пісенна тема подається повністю, але в приглушеній звучності – рр, ніби крізь імлу часу. Це неначе ейдос самого Т. Шевченка в його глибокій задумі про долю рідного народу.

Друга новела «Нічого кращого немає, як тая мати молодая...» – узагальнений музичний портрет української матері з немовлям на руках. Для його змалювання Шамо знайшов світлі й ніжні гармонічно-фактурні барви. Він звернувся до архаїчних фольклорних пластів, переосмислюючи їх з позиції композитора другої половини ХХ ст. Атмосферу давнини створює метрична перемінність, кварто-квінтовість, паралелізми, принцип повторності побудов. У середній частині Шамо користується прийомами, що нагадують фовістичну стилістику: це реально-«ударний» піанізм, невизначеність тональних опор, ритмометрична нестійкість. Проте все це не впливає кардинально на зміну настрою п'єси, яку можна тлумачити як один із проявів світобачення наших пращурів, а саме – звеличення материнства. Відомо, що культ жінки-матері сповідувався в національній ментальності ще в язичницькі часи.

Третя новела «Гомоніла Україна» запроваджує в тривожну ауру народно-визвольної боротьби. Ця монументальна, яскрава й масштабна п'єса викликає асоціації з художнім полотном або із фрескою. Остинатний фон – клекіт басів у найнижчих регістрах – створює відчуття неспокою і загрози. Основна тема близька за характером до козацьких похідних пісень. Поступово вона підіймається від басів угору, збагачуючись підголосками. Її продовженням є імітаційні перегуки закличних фанфарних мотивів в амбітусі кварти. На квартовому мотиві засновується нова тематична побудова, котра знає динамічного наростання та фактурного ущільнення і підводить до центрального розділу, який можна умовно назвати епізодом «битви». Він наповнений звукозображальними деталями, вирізняється активним розвитком. Цей тривалий і насичений потужною звуковою масою епізод переходить у дзеркальну репризу, де знайомі теми знову повертаються у спадаючій динаміці і низхідному інтонаційному русі до найнижчих регістрів. Відбувається затихання аж до трьох піано разом із поступовим розрідженням фактури.

Для четвертої новели І. Шамо підібрав епіграф із того самого вірша, що й Б. Лятошинський до першої прелюдії «Шевченківської сюїти». Проте, коли Лятошинський цитує більший уривок і відповідно до нього вибудовує драматичну лінію, то Шамо спирається лише на рядки «Серцем лину в темний садочок на Україну» й трактує їх у дещо вужчому образно-емоційному тоні. У п'єсі переважає споглядальний настрій, що створюється завдяки залученню ладоінтонаційної сфери народних протяжно-ліричних пісень. Народнопісенні впливи відобразилися також і на фактурному викладі, у якому переважає підголоскова поліфонія, що виростає з унісонного заспіву і розвивається в повнозвучний хоровий спів. Застосовуються, крім того, суто інструментальні прийоми як імітація гри на бандурі. У цілому розгортання музичного матеріалу підпорядковується варіантному принципу, так само запозиченому із фольклору. Одна й та ж тема піддається впродовж твору низці модифікацій, що стосуються як гармонічно-ладових, так і фактурно-мелодичних елементів. Лірико-задумливий характер п'єси поруч із м'яким притишеним звучанням (динамічна шкала не виходить за межі *mf*) вдало контрастує з попереднім та наступними номерами сюїти.

Назви п'ятої і шостої новелет («Кайдани порвіте» і «Серед степу широкого») були взяті І. Шамо з одного поетичного джерела – із «Заповіту» Т. Шевченка. Композитор розкриває їхній зміст багатопланоно: у першому творі переосмислюється енергійно-дійове начало вірша, утілене в знаковому образі-звучанні дзвонів і в речитативно-ораторському складі тематизму; у другому дається ширший семантично-образний діапазон, що виростає на основі мелодії популярної музичної інтерпретації «Заповіту» Г. Гладким. Шамо вносить різноманітні характеристичні акценти та нюанси, дає індивідуальне інструментальне трактування пісенної теми. Це свого роду «фантазія», побудована на трансформації відомої мелодії у напрямку від її епічності у вступі й закінченні до патетико-драматичного вихору почуттів у розгорненій середині.

З фортепіанного циклу «Гайдамаки» Федора Надененка було видано у 1963 році «Дві п'єси» за однойменною поемою Т. Шевченка. Перша з них має жанрове окреслення «Ноктюрн», якому передує такий уривок поеми:

Місяцю мій ясний, з високого неба  
Сховайся за гору, бо світу не треба...

Вступ одразу «занурює» у таємничу темряву за допомогою гармонічно-ладового «мерехтіння» мажоро-мінору та зіставлення натуральних та альтерованих щаблів. Характерність пейзажу української ночі зливається з внутрішнім емоційним станом героя, чому сприяє також об'ємно-просторова тришарова фактура вступу, що підводить до основної частини твору. Остання сприймається як монолог, заснований на близьких до пісенного фольклору інтонаціях, типових для любовної лірики. Буря почуттів кульмінаційного епізоду різко контрастує зі спокійним ідилічним обрамленням, оскільки реприза базується на матеріалі вступу.

Друга п'єса із жанровим окресленням «Інтермецо» є близькою за характером до попередньої. До «Інтермецо» композитора надихнули інші Шевченкові рядки з поеми «Гайдамаки»:

Сумно, сумно серед неба  
Сяє білолиций,  
Понад Дніпром козак іде,  
Може, з вечорниці.

Для цієї п'єси властиве мереживо фактурних ліній, що прикрашають і підтримують основну мелодію. Коротенький вступ – два речення – викладено в перемінному метрі. Основна тема, що є продовженням вступної, витримана в дусі підголоскової поліфонії, накладається на хроматизовані басові звороти. Секвенційно побудована мелодія в її октавному дублюванні стрімко підіймається до інтонаційної вершини кульмінації, яка уособлює найвищу точку почуттів. Реприза привносить заспокоєння: повертається початковий споглядальний настрій. У порівнянні зі вступом змінюється характер супроводу: замість гармонічної гостроти приходять ясність діатонічних квінт. Невелика кода додає кілька колористичних штрихів до загальної картини. Композитор послуговується імпресіоністичним письмом, на що вказує широко розкладена фактура, яка нагадує місячні полиски.

При тому, що п'єси близькі за принципом розгортання, «Інтермецо» є стислішим, що закономірно впливає із самого жанрового окреслення. Ізоморфною є структура обох п'єс – це тричастинна репризна форма. Мобільніші за внутрішньою емоційною динамікою музичні характеристики зосереджені в серединних розділах п'єс. Вступи та епілоги наділені колористичними функціями, вони здебільшого контемплативні, картинно-образні, тоді як центральні частини служать виразниками драматичних почуттів головного героя.

Ще до появи п'єс на шевченківські мотиви із сюїти В. Сокальського «На луках» втрата національного генія спонукала композиторів до написання фортепіанних «реквіємів» з приводу сумної події та річниць цієї дати. Це такі твори, як «Полонез на смерть Шевченка» В. Пащенко, «Жалібний марш» до цієї ж дати Т. Безуглого, «Жалібний марш» М. Лисенка до 27-х роковин смерті Т. Шевченка, «Прелюд пам'яті Шевченка» Я. Степового, «Будинок-музей Т. Г. Шевченка» Ю. Іщенка (з циклу «Київський альбом»). Ці твори належать до меморіального типу програмності.

Звернення до постаті і творчості Шевченка – справді виняткове явище, яке не має аналогій у світовій інструментальній практиці. Варто навести твердження О. Забужко, котре в контексті запропонованої проблематики статті допомагає довести наявність іншого рівня зв'язку поезії та фортепіанної музики – опосередкованого – через сугестію образу самого поета: «Писання Шевченка <...> становлять унікально-неповторну цілість, забезпечену <...> нерозчленюємою єдністю авторського життя і творчости» [2, с. 16]. Тож природно при сприйнятті цієї музики відбувається злиття, взаємозалежність уявлень, асоціацій, рефлексій, усього багажу знань реципієнта, що концентруються довкола творчої натури поета включно з його спадщиною. Але це вже асоціації та рефлексії більше довільного напрямку, на відміну від попередньої групи фортепіанних творів, заснованих на конкретних віршованих рядках, де присутні чіткіші й деталізовані семантично-образні паралелі.

Щодо опосередкованого зв'язку поезії й інструментальної музики висловився Г. Курковський у своїй розвідці «Поезія Т. Шевченка як джерело натхнення Лисенка в його фортепіанній творчості»: «у Шевченка композитор знайшов близький

йому творчий метод, систему яскравих, переконливих образів, нарешті, основну тему творчості – життя українського народу» [3, с. 194]. Утілення цієї теми Курковський знаходить насамперед у п'єсах крупної форми. Це рапсодії, «Героїчне скерцо», соната, полонези, «Епічний фрагмент», наповнені образами українського вільнолюбивого козацтва в його боротьбі й побуті, у завзятих танцях. «Перші частини рапсодій – вільні транскрипції українських народних дум, в яких виражалися кращі риси характеру українського народу: патріотизм, мужність, героїзм, високі моральні якості; образи перших частин рапсодій – героїчне минуле українського народу» [3, с. 195]. Така система образів і їхнє трактування, за Курковським, збігається в Шевченка і в Лисенка. Цитування композитором народнопісенних зразків, як і імпровізаційний чинник розгортання музичного матеріалу, також нагадує досліднику відповідні принципи віршування поета. Збіжності творчих засобів Курковський знаходить і в неочікуваних зіставленнях контрастних почуттів, і в емоційному багатстві виразу в цілому.

Важко не погодитися з міркуваннями музикознавця, підкріпленими численними цитатами про близькість світоглядів митців, проте «Жалібний марш» сі-мінор (тв. 42) М. Лисенка на честь 27-ої річниці смерті Шевченка є більш наочною ілюстрацією впливу поета на композитора.

У «Жалібному марші» наявні «стильові стики» (визначення О. Козаренка), тобто зіставлення різних інтонаційно-стильових пластів – пісенного та інструментального. Пісенний як об'єктивний пласт є наче вираженням загальнонародної скорботи через авторський фортепіанний переклад хорової пісні «Вмер батько наш» на слова Лесі Українки (перша і третя частини тричастинної форми). Інструментальний пласт як суб'єктивний особистий жаль висловлюється романтичною мелодією, що звучить на тлі фігураційного супроводу в середній частині твору. Адекватно до цих образних сфер зіставляються фактура, темпоритм та гармонічно-ладові прийоми. Зокрема, дію щільної «хорової» фактури в розміреній ході процесії посилює фригійське ладове забарвлення. А однойменний мажор середини надає особливого – «шопенівського» – колориту просвітлено-сумній темі.

Отже, група творів з безпосереднім рівнем синергії поезії та інструментальної музики виявила їхню тематично-змістову,

емоційно-психологічну та символічно-образну спорідненість. Тому ці твори можна віднести до сюжетного типу програмності. Поетичний епіграф виступає у цих і подібних випадках як своєрідний «предметно-понятійний знак» музичного змісту, що декодується в процесі розгортання матеріалу. Група творів з опосередкованим рівнем синергії поезії та фортепіанної музики більше спирається на узагальнений образ поета та його ідеологію, відображену у творчості. Тому це радше данина пам'яті Т. Шевченкові (меморіальний тип програмності). Свідченням невгасаючого інтересу до шевченківської тематики є фортепіанні твори українських композиторів діаспори, наших сучасників. Це «Маленька сюїта» (за мотивами поезій Т. Шевченка, 1994 р.) Ігоря Мацієвського (Петербург, Росія) та «Фантазія на Шевченківські теми» Зеновія Лавришина (Торонто, Канада).

---

1. *Боровой Л.* Слово (мова як першоелемент культури) / Л. Боровой. – Київ : Знання, 1961. – 40 с.

2. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – Київ : Факт, 2001. – 160 с.

3. *Курковский Г.* Пoesия Шевченко как источник вдохновения Лысенко в его фортепианном творчестве / Г. Курковский // Украинское музыкознание : научно-методический сборник. – Київ : Мистецтво, 1966. – С. 192–202.

4. *Муха А.* Композитори України та української діаспори: Довідник / А. Муха. – Київ : Музична Україна, 2004. – 352 с.

*Михайло Хай*  
*(Київ)*

## **ЕТНООРГАНОФОНІЧНИЙ АСПЕКТ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ-КЛАСИКІВ (від Тараса Шевченка до Олеса Гончара)**

Проблема природного згасання та штучного політичного знищення традиційної культури та як наслідок нівелювання її найхарактерніших ознак, актуалізувала ідею здійснення науково-виконавської реконструкції на основі герменевтичних студій творчості письменників, художників, кінематографістів тощо. З-поміж літературних творів, які містять автентичну етноорганологічну (що стосується описів самих інструментів) та етноорганофонічну (що характеризує способи гри та манеру виконання) інформацію, твори Тараса Шевченка [33–35], Григорія Квітки-Основ'яненка [9–11], Миколи Гоголя [4], Пантелеймона Куліша [14], Панаса Мирного [19], Івана Нечуя-Левицького [18], Михайла Коцюбинського [13], Ольги Кобилянської [12], Гната Хоткевича [30–32], Юрія Липи [15], Олександра Льченка [8], Романа Федоріва [20], Олеса Гончара [5] та ін.

Після перших спроб заповнення прогалини, яка утворилася у вітчизняній етноорганологічній думці внаслідок відсутності найелементарніших музично-етнографічних відомостей із багатьох територій, поширення нами (О. Мурзиною та автором статті) цієї методики, яку загалом можна охарактеризувати як герменевтичну, на ширше коло творів української класичної літератури (включно з Т. Шевченком) дало несподівано плідні висліди й утвердило в думці щодо її безальтернативності в умовах, що склалися.

У цій науковій розвідці за найголовнішу мету поставлено продовження герменевтичного огляду етноорганологічних (етноінструментознавчих) та етноорганофонічних (народно-інструментально-виконавських) описів у творах українських письменників-класиків етнографічного напрямку. Коротко резюмуючи вже загально проаналізовані зразки письменницьких звернень до характеристик народно-інструментальних сцен у побуті українців [див.: 21–23; 28–29], зауважимо, що акцент

тут поставлено саме на другому (етноорганологічному) аспекті задекларованої теми. З метою отримання цих результатів необхідно було вдаватися до дещо розширених і деталізованих цитат-описів.

Про те, що «саме Т. Шевченко <...> був чи не останнім українським романтиком, що мав реалістичний, а не спотворено романтизований погляд на кобзарство як один із найфеноменальніших виявів нашої духовності», нам уже доводилося говорити [21, с. 40], а характеристики у його творах традиційних музичних інструментів та музики, що на них виконувалася, також уже опинялися в полі зору наших наукових інтересів [див.: 29]. Зосібна, надзвичайно цінний етноінструментознавчий матеріал, що вже достав часткове наукове опрацювання, містять такі твори Великого Кобзаря: «Мені тринадцятий минало», «Варнак» (повість), «Гайдамаки», «Княгиня», «Заступила чорна хмара», «Нащо мені женитися?», «Капітанша», «Титарівна», «Катерина», «Перебендя», лист до А. М. Маркевича, «Невольник», «Черниця», «Мар'яна», «Музикант», лист до Ф. М. Лазаревського, «Назар Стодоля», «Княжна», «Наймичка» та інші [докладніше про це див.: 21; 29]. Головні висліди цих досліджень «мають послужити ґрунтовною теоретичною базою і підставою для науково-виконавських реконструкцій елементів усіх трьох зазначених тут інструментальних практик Степової України та Слобідщини – пастівницької (комунікативної), кобзарсько-лірницької і танцювально-рекреативної» [29, с. 12].

Залучивши до аналізу також описи інших українських письменників-класиків етнографічного напрямку, сучасна етноорганологічна думка отримує серйозну фактологічну та описово-характеристичну базу для досліджень діахронного зрізу побутування народних музичних інструментів (далі – НМІ) та народної інструментальної музики (далі – НІМ) на етноінструментознавчих та пізніших, вже власне наукових, стадіях атрибутування.

Із передмови С. Мишанича до «Вибраних праць Катерини Грушевської», наприклад, «дізнаємося не лише про ареал, але й хронологічні межі поширення вівчарства та, нерозривно пов'язаного із ним сопілкарства, у основних пастівницьких зонах України, що іще раз потверджує реалістичність чабан-



сько-сопілкарських візій Шевченка» [6, с. 3–4]. Зустрічаємо у Шевченка й інші етноорганіфонічні описи, а саме: *дзвонарські* («Гайдамаки» [33, с. 91, 98], «Княгиня» [34, с. 193], «Марина» [33, с. 391–392], «Заступила чорна хмара» [33, с. 433]) та *кобзарські* [21].

«Якщо виходити із тези, що кобзарство – це, передусім, фольклорна (сільська) музична практика мандрівних “незрячих” співців-музикантів (на чому особливо наголошував К. Квітка), старців / “старчиків” (Г. Сковорода, “ранній” Г. Хоткевич, В. Кушпет), а не придворних торбаністів, інтелігентів та зрячих козаків-“аматорів”, або ж “академічних” мистців (“пізній” Г. Хоткевич та іже з ним) і навіть невідомо де і коли існуючих “інтегральних співочників” (К. Черемський), то поетичні “замальовки” Т. Шевченка просто “з природи” власного життєвого досвіду, закладені в них реалістичні оціночні висліди, беззастережно свідчать на користь саме “фольклорної лінії” в кобзарстві (Г. Хоткевич)» [22, с. 125]. Герменевтичного розгляду етноорганолога-аналітика заслуговують й «етноінструментознавчі» описи письменників ще дошевченківського періоду Г. Квітки-Основ'яненка та М. Гоголя. Перший особливо характерно підкреслює склад козацької військової музики [9, с. 42, 156, 235], а другий показує динаміку конфліктного співжиття чужорідного напливового інструментарію (балалайки) із традиційним (скрипкою) [4, с. 4].

«Про зв'язок інструментального чинника із потойбіччям у зв'язку із прощанням душі померлого хазяїна “через бандуру”, що висить у хаті на стіні», читаємо також у П. Куліша [14, с. 116]. Подібний прийом досить широко експлуатується письменниками, нерідко досягаючи вершин психологічної, а відтак й етноорганіфонічної напруги:

*«Я вже далеко була, далеко вже на хребті другої гори, як він заграв у трембіту. Сумно грав він тоді»* (О. Кобилянська «Некультурна») [12, с. 113]. Далі О. Кобилянська заглиблюється в есхатологічний стан «чабаниська»-трембітанника Гаврісана: *«Грав таку тугу, що ей боже!»* [12, с. 115] та психологічні метаморфози, викликані тим, як він «плакав в трембіту» [12, с. 117]. Щоразу, коли голос тужної трембіти лунає серед гір, героїня повісті впадає у такий транс, як би сама *«йшла на смерть»* [12, с. 131].

На органічність цілком зниклої тепер сопілки в пастівницькому побуті Степової України вказує, окрім Т. Шевченка, ще М. Коцюбинський [див.: 13, с. 276].

Характерні й максимально наближені за усіма характеристиками звучання до українського етнозвукоідеалу, звуку традиційних сопілкових інструментів відтворюють колоритні описи в художній літературі романтичного напрямку, як наприклад в О. Ільченка [див.: 8, с. 174, 224–225].

Згадки про застосування сопілки вже не в пастівницькому, а ніби й надто віддаленому від нього наймитсько-заробітчанському побуті, зустрічаємо також у творчості В. Винниченка [2, с. 28]. Істотно, що жанрово-функціональну прив'язаність цієї музики не до пастівницької сфери, з якої вона вийшла, а до нової – заробітчанської – письменник гранично точно визначає в таких рядках: *«І він грав. Грав не те, що вивчив коло череди, а те, чому вивчило його життя та серце. Сопілка плакала й жалілася на долю, зорі кліпали, ніби їм на очах стояли сльози, і вітер сумно зітхав з житом. І було чудно й сумно-солодко від того, що їх було тільки троє тут, у полі, під житом: вони двоє та ридаючі згуки сопілки»* [2, с. 33].

Про належність танків козачково-гопаково-тропакової групи та різні семантичні сфери і ритуали весільного побуту мовиться в І. Нечуя-Левицького [див.: 18, с. 60, 359–361], а про давні «двоїсті» скрипкові склади – в О. Кобилянської [12, с. 45]. Характерний приклад збойницької пісні зі згадкою про *гуслі* (лемк. – скрипки) та *органи* (в одній версії – румунські кардони, у другій – дрімба (варган)) наводить Д. Бедзик у романі «Украдені гори»:

*Грають мі гуслички,  
Грають мі органи,  
А на моїх ніжках  
Чекають кайдани* [1, с. 101].

Інструментальні ансамблі, де найхарактернішим інструментом була скрипка, яка в традиції споконвіку відігравала провідну роль на всій етнічній території, заселеній українцями, показують Панас Мирний [19, с. 567], Г. Хоткевич [31, с. 177] та інші. Майстерно зображує Хоткевич гуцульські інструменти та гру на них у повісті «Камінна душа»:

*«І була у тій флоєрі душа. Білася в сумнівах, в печалі надземній, плакала й скаржилася на недосяжність гармонії <...> Сльози гір лилися, стогнала народна душа. Бо не Марусяк-опришок то грав – то грали з ним усі, що творили пісню гуцульську, що ліпили хатки на стрімких узбочах, тяжко працювали у бутинах, весілля співали, тужили по умерлім <...>*

*Все те грав Марусяк, сам того не знаючи. Красиві губи складалися сумною лінією, притмівалися очі, і сам весь ставав лагідний, ніжний.*

*Шо є цеса флоєра зі мнов робит. Такий мнєкий роб'ю си – от ік хліб. Хто би маму рінну просив, віддав бих, ібігме» [32, с. 85–86].* Майже синестезійно співзвучно з автентичним інструментом відтворено письменником артикуляційні елементи фонації гуцульського рогу: *«Мов півгори провалилося – завив ріг. Над самим, здавалося, вухом: Куги-куги-куги-куги-куги-куги-и-и-и-ку-у-у-у» [32, с. 137].* Символічно, що помирає ватажок опришків теж із нерозлучною з ним флоєрою:

*«А коли спитали його судді: “Яке твоє передсмертне останнє бажання?”.*

*Сказав Марусяк: “Дайте мі флоєру”.*

*Крутнули се люде. Десятки флоєр простягнулися з товпи. Служащий узяв першу-літшу, подав судді <...> Опришок приложив флоєру до губ <...> Все завмерло <...>*

*І... як далекий шепіт ріки, залитої місячним сяйвом, як скарга переляканої страдалиці-трепінки під вікном, як воркування горлички над щастям минулим заспівали звуки і понеслися <...> над різнобарвною товпою, над суддями, ксьондзами, катом, шибеницею <...>*

*Плач стряснув товпою. Заголосили жінки, як за братиком ріднесеньким; глухо, незрозуміле щось гули насильно зігнані сюди люди <...>*

*І поки грав Марусяк <...>, в великім очарованню стояла товпа, і ніхто не розумів – що то за перекладини стирчать отам, коло помосту <...>*

*І лиш як скінчив, як обірвався в невимовній тузі останній перелив, побачили люди, що то ж шибениця! Шибениця! А на ній повісять от цього молодого легеня, орла полонинського, аби не грав він так більше ніколи!*

*Марусяк віддав флоєру, зійшов на поміст.  
Проскіт, люде... – сказав» [32, с. 286–287].*

Так влучно описати вплив інструментальної гри на отетерілий від незвичності ситуації натовп, міг лише Хоткевич – не лише великий майстер літературного, а й наукового, власне етноінструментознавчого слова. Напевне, саме за таким рівнем володіння художнім словом постійно шкодував К. Квітка, маючи, вочевидь, на увазі те, що таку емоційно наснажену й художньо заглиблену традицію, як гра на музичному інструменті, неможливо описувати сухою канцелярською, хай навіть і науково аргументованою мовою.

Про інтенсивність функціонування цимбальної традиції на Наддніпрянщині свідчать, зосібна, окрім дослідів М. Лисенка та К. Квітки, також численні описи в художній літературі, приміром І. Нечуя-Левицького [18, с. 39–40, 418, 440]. Описана нами традиція виготовлення та гри на цимбалах на Кагарличчині [23, с. 191–206] цілком співпадає з характеристиками її побутування на цій території у середині XIX століття.

Про ставлення московської церкви до традиційних НМІ читаємо у Ю. Липи:

*«Обох знайдемо [ідеться про дядька і філософа побратима. – М. Х.], – бадьоро поклепав його по плечі Негребицький, – як єм зі Самбора, знайдемо обох, пане брате.*

*І, взявши недбало бандуру з рук сусіда, вдарив по струнах, приспівуючи.*

*– Пане, – підійшов шинкар із запухлими очима до нього, – пане, не грай так голосно, бо заберуть твою музику слуги на віз. Тепер по всій Москві з наказу отця нашого патріархи їздять. Вони, щоб грішних веселоців назавжди не було чути, забирають і палять усе, що струни має і грати може <...>*

*Вельми посміявся з того Негребицький і всі з ним.*

*Ова, – кричали, – чи давно в Москві гріхів забракло, що їх аж у цимбалах шукають? Ми инше думаємо» [15, с. 69].* Письменник так колоритно змальовує весільний побут українського села 1916–1917 років у своїх нотатках з українського фронту, що читач не лише усуніть проникається духом весільної перезви, а й безпосередньо відчуває ритміку кожного з її епізодів:

*«Саме їхали обоє брничкою серединою вулиці багатого села, аж здалека вирвалися назустріч їм звуки бубна, скрипок і навальні,*

пронизливі пісні й погуки <...> На передостанньому возі верескли-во тнцли троїсті музики, гупали на возі разом з інструментами <...> Перезва! <...> Потім Гавриш пішов до зборні розмовляти із старостою, а Гринів, давши коням їсти, попростував у той бік, де було чути гамір весілля і далеке, далеке на ціле село ячання скрипок та помірний торох бубна <...> Музика грала без перерви: і гармонія, і балалайки, і скрипки. Намистом перескакувала перегра цимбалів, хтось вигукував і вся світлиця здригалась і гуділа від танців <...> Не говорили між собою: все покривав рев музики <...>

– Микито, чи ти то? – питалися скрипки по-жіночому хитро, зальотно, насмішкувато.

– Не я то – мій тато! – гупали чоботи, важко рипіли баси <...> Вони танцювали, як і всі, не дивлячись на себе <...>

– Пішла я вальця,

Вразила пальця, – музика змінила тон, але тупотіння було те саме, важке ритмічне» [15, с. 356–359].

Не поступаються описам класиків ХІХ ст. та письменника-етноінструментознавця Г. Хоткевича майстерні побутові ремінісценції великого майстра музично-етнографічних замальовок М. Коцюбинського, як наприклад:

«І чого не було в тому гомоні! І гучна людська гутірка, і жалібний голос пісні, і плач п'яної баби, і писк жидівської дитини. Бадьористі звуки скрипки та цимбалів долітали до корчми з-за стіни, де хлопці наймали музики дівчатам, і змішувались з празниковим п'яним галасом» [13, с. 4]. Не обминув автор і теми чумацької й чабанської сопілки: «Тихо, поважно чвалають і чумаки за своїми волами. Не чуť гомону, наче душа розмовляє з степовою тишею...

Попереду чумацький отаман  
На сопілочку грає...  
Що він грає-виграває –  
Він пригодоньку знає...

Ой, знає він чимало пригод – той кремезний, як з кричі зли-тий, бувалий отаман! Тужлива пісня зринає з сопілки та не розважа сумного серця, невесело якомсь говорить» [13, с. 126].

«І марить чумака про родинні втіхи з любово дружиною, і веселішої співає сопілка – його порада, його розвага єдина в далекій дорозі <...>

*А від багаття доноситься гучний регіт, чутно жартливі приспиви до танців, плескання в долоні, брязкіт підківок. Ударили лихом об землю чумаки, волюють дати лиха закаблукам» [13, с. 129].*

Із чумацьких шляхів письменник переносить нас у звукову атмосферу «чабанських мідяних дзвоників» та сопілки Бессарабії: *«Зелене море листя грало долі всіма сутіннями барв, від чорнозеленої до жовтозеленої; а з гори вторували тій мелодії барв, безладна гармонія мідяних дзвоників отари, що паслась по горах, та тужлива чабанська сопілка» [13, с. 4].* Не минає автор і весільно-обрядової сфери: *«Але чого вона [Гафійка. – М. Х.] не могла байдуже чути – так се бубна. Як тільки з далекого кута села, під хмарним осіннім небом, розлягалось його глухе дудніння, вона вискакувала надвір, прислухалась, намагалась вгадати, в чийому дворі справляють весілля <...>*

*А бубон грав. Починаючи з середини тижня, ходили по вулицях молоді з розпущеними косами, прохаючи на весілля, або місила болото весільна Perezva, сповняючи холодне повітря піснями» [13, с. 299]* і ярмаркової:

*«Загунав бубон, запхикала скрипка – і парубки зараз пус-тили тулуби й голови в стовбур. Тільки ноги працюють. Рівно і точно б'ють ноги в землю, але голову се не обходить ні кришки – вона так само байдужа й холодна <...> Народ захоплений танцем і все звужує коло, так, що танцюристи, мов у криниці <...> Я готов крикнути музиці: годі! Я більше не встою на місці. Але на мене ніхто не зважає, гунає бубон, пхикає скрипка, і ноги молотять землю. Я обливаюсь потом. Таки нарешті <...> Парубки розпихають народ, підходять до ятки, н'ють лимонад і вертаються на місце. Музика заграла, і ноги затупали знову. Мені робиться страшно. А що, як після цього вони втретє нап'ються лимонаду і почнуть танці?» [13, с. 454].*

На органічну залежність народного інструменталізму Українських Карпат від побутово-соціальних (зокрема, господарських: пастиухів, землеробських тощо) і побутово-психологічних чинників вказують й епізоди з «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського, як наприклад:

*«А я вмю грати в деницьку. Наш Федір зробив собі таку флейну флюяру <...> та й як заграє» [13, с. 519].*

Глибокий есхатологічний стан у душах карпатських горян-гуцулів при звуці бентежного сигналу «умерскої» читаємо в таких лаконічних рядках:

*«Сумно повістувала трембіта горам про смерть <...> Трембіти плакали під вікном»* [11, с. 556]; *«Під вікнами сумно ридали трембіти»* [13, с. 559] або полонинського: *«Трембіта! <...> Туру-рай-ра... Туру-рай-ра <...> Заграло серце у вівчарів, забляєли віці, учуши пашу»* [13, с. 521], або лісорубського та знову поховального: *«З лоскотом і зойком летить десь в долину зрубане дерево в лісі, аж гори одвічно зітхають – і знову плаче трембіта. Тепер вже на смерть <...> Спочив хтось навіки по тяжкій праці»* [13, с. 521], а також комунікативного: *«Нічьо! – потішала вона його. Ти меш, сарако, вівчарити, я му сіно робити. Вилізу на копицю та й си подивлю в гори на полонинку, а ти мені затрембітай <...> Може почую»* [13, с. 521] та, власне, вівчарського: *«А коли врешті показалися люди і підняли угору довгі трембіти, позолочені сонцем, щоб привітатъ полонину серед синіх верхів, коли забляєли віці і шумливим потоком залляли всі загороди, ватаг впав на коліна та підняв руки до неба»* [13, с. 526] й сигнального «на доїння»: *«Раптом до вуха долітає давно жданий поклик трембіти. Він приносить од стаї запах кулеші та диму і довгим мелодійним тремтінням оповідає, що кошари чекають на віці»* та «на загублення овець в тумані»: *«Віці сивим туманом котились попід ногами, а далі пропадали й вони <...> і Іван мусив ставати. Стояв безпорадний, згублений у липкому тумані, і коли прикладав до уст трембіту, щоб обізватись, другий кінець трембіти розливався у мряці, а здушений голос її, тут же на місці, падав йому під ноги. Так вони розгубили кілька овець»* [13, с. 532].

Одну з численних гуцульських легенд про музику теж читаємо в «Тінях...»: *«Арідник [чорт. – М. Х.] був здатний до всього, що надумав – зробив. А бог, якщо хотів мати, мусив вимудровувати в него, або украсти. Поробив Арідник віці, зробив си скрипку і грає, а віці пасуться. Побачив бог та й вкрав то що в него і вже обоє пастушать»* [13, с. 534].

З етнографічною достовірністю, хоч і зі значним вмістом письменницького вимислу змальовуються гуцульські етно-органофонічні сцени в «наскрізь фольклорному» (Д. Павличко) романі Р. Федоріва «Жбан вина»: *«Жінка співала, проте власно-*

го голосу не чула, в її душі, в серці вже телікали п'яні корчмарські скрипки і деренчали п'яні корчмарські цимбали, і зітхав п'яний бубон» [20, с. 534]. Розкішним художнім словом в одній зі своїх легенд описує письменник усі психологічно-кольористичні відтінки звучання гуцульських цимбал: «І клевчики [тут – молоточки / пальчатка. – М. Х.] торкнулися струн. Старий склепив повіки, лагодився слухати, жадав під музику зійти з цього світу, музиканти грали якоїсь сумної, грали старанно, з душею, ніби просили цимбалів не просто звучати, а вимовляти кожне слово. Але чи то руки їх стали неслухняні, чи цимбали у них були глухі, з неспівучого дерева творені, бо чув Олекса, що мелодія нікого за серце не брала <...> старий розплющив повіки й сказав: “Що ж ви, легіні, так граєте? Може вам ліпше весела піде, га? Ану спробуйте”».

Цимбалісти спробували. <...> Але Довбуш не видів, щоби струни на цимбалах почервоніли, задимілись би від веселого вогню <...> Правда, вони прості музиканти, “весільники”, а він Великий Цимбаліст, прецінь, нізащо люд би його не возвеличив би» [20, с. 14–15]. Вершини досягає письменник у зображенні сцени перемоги Цимбаліста над Смертю: «Смерть обливалася потом, Смерть умирала від танцю, Смерть простягала до Цимбаліста кістляві руки, благала: “Теї, та зупинися, май розум, дай передихнути. Я вступаюся <...> Жий собі хоч тисячу літ”» [20, с. 109].

«Тепер по всьому, – присів звеселілий Довбуш <...> Ви, люди, розходьтєся і розкажіть усім, як тут була переможена Смерть. А Ви, дєдику Великий Цимбалісте, виберіть собі з-поміж легінів сотню найталановитіших, навчіть їх майструвати такі цимбали, аби мали душу, і навчіть їх, як самі вмієте, сіяти з цимбалів квіти-барви.

– Добре, Олексіку, – відповів Цимбаліст, – зроблю, як ти велиш.

– Не я велю – так людям треба» [20, с. 110].

Моторошну сцену поховального обряду із «дзвонінням по мертвому» описує А. Головка в романі «Мати»:

«Тихо на селі. І було так аж до обіду. А в обідню пору вдарили в дзвін по мертвому (Саме сьогодні третій день Устинові, хоронити сьогодні [Далі подано детальний опис поховального обряду за християнською традицією. – М. Х.]».



*Востанне за поштою на роздоріжжі спинився був похід – пін читав евангеліє. Потім заспівав хор, знову затужили голоси і завернув похід за ріг на вигін. Востанне бовкнув дзвін, і стихло» [3, с. 418–419]. Дещо менш масштабно, але не менш кольористично описує автор функціональне застосування малих дзвіночків у сцені з кучером під тюрмою, який «якраз проти ганку стояв порожніми саньми, – сивий кінь під червоною сіткою копитами гріб сніг, подзенькуючи дзвінками під дугою» [3, с. 459]. Цілком інший, великодній, характер дзвонів передає М. Коцюбинський в оповіданні «Лист»: «Дзвони гудуть. Юрми розбуджених звуків тривожно несуться в повітрі, а по чорній землі, скритий у пільму, пливе людський потік. Шелестить літнім шумом нова одежа, пахне запашним милом і шафранним духом свіжої паски» [13, с. 566].*

Власне пастівницьку функцію пастушого дзвінка-«тронки» і чарівність атмосфери вранішнього побуту чабанів Таврії змальовує О. Гончар у романі «Тронка» <sup>1</sup>: «Це був той ранній час, коли в степу так гарно, коли чабани випускають овець із кошар і зорюють, тобто ведуть їх попаски степом ще при світлі зорі; це найкращий час для чабана – вести отару, доки ще не жарко, по прохолодних випасах і слухати, як у тихім ранковім повітрі подзвонює тронка» [5, с. 195].

На важливості атрибута чабанського побуту – тронки – автор однойменного роману акцентує увагу читача, зосібна, й у таких рядках: «Не могла вона дати їм [хлоп'ятам-історикам. – М. Х.] і оцю дзеленкучу тронку, що знята на час купання отари, лежала зараз під хатою, – в юних істориків аж очі розгорілись, коли вони набачили її:

– Як би дзвоник той... тронку, – несміливо просили вони. – Це ж справжній чабанський експонат...

– Ні, тронки не дам, – відмовила Тоня. – Без неї вночі нам ніяк не можна» [5, с. 247].

Читаючи ці рядки, дивуєшся, як автор славнозвісних «Прапорноносців», який пройшов всі жахіття війни, зумів зберегти в душі стільки тепла і розуміння важливості найдрібніших деталей народного побуту, якою у цьому романі став звичайнісінький пастуший дзвіночок – тронка. Його письменникові вдалося піднести перед читачем до висоти народного символу – символу добробуту, миру й атрибута однієї з найпое-

тичніших побутових традицій нації, що невідворотно відходила у небуття на його очах – степового чабанства.

Великим контрастом до цього настрою контрапунктує опис участі музичних інструментів – *гармонії та знімних із церков дзвонів* – у сцені руйнування патріархальних традицій степового села в часи розгульної громадянської війни, зображеній О. Гончаром у романі «Собор»:

*«Веселиться Гуляйполе, справляє медовий місяць своєї свободи. Коней купують хлопці в ставках, обідають на траві компаніями, на radoцях з наганів смалять у білий світ. Всюди гармонії роздираються, сиплять “Яблучко” з переборами, дівчата в стрічках танцюють з чубатими повстанцями. А тоді проводжають:*

*– Куди ж ви йдете? Тюрми підєм розвалювати, церкви <...> Дзвони позвоимо з усіх стевів у Гуляйполе <...> Ото як задзвоним! Вся Україна почує» [5, с. 421].*

Символічно і закономірно, що для змалювання образів патріархального побуту письменник обирає традиційний інструментарій, а для сцен його руйнування – «новий», напливовий. І хоч автор не конкретизує мірила усього фаталізму й згубності «гармоній» та «Яблучок» (з переборами і матюками) на процес руйнації музичного життя і, загалом, духовності нації, – усе ж «дзвін по мертвій уже культурі» у «Соборі» ніби зависає в повітрі.

Як бачимо, при розгляді основних сфер використання НМІ в активному побуті українців Середнього та Нижнього Подніпров'я на початку та в середині ХІХ ст. у літературній творчості українських письменників виразно простежуються усі три найуживаніші сфери їх застосування й функціонування: пастівницька (комунікативна), кобзарсько-лірницька і танцювально-рекреативна. У поєднанні з їх описами в літературі письменниками подільського, поліського й особливо карпатського ареалів становить цілісну систему етноінструментознавчих даних, необхідних для повноцінного герменевтичного розгляду проблеми.

---

<sup>1</sup> Тронка» – назва вівчарського дзвінка, який у степовій зоні України навішували вівцям на шию для комунікаційного гуртування овець в отарі. Зокрема, кількісні характеристики звучань тронок засвідчували її чисель-

ність, а мелодійність та звуковисотна диференційованість – орієнтацію чабана щодо пересування овець у розлогому степовому просторі та надзвичайну медитативну функцію дії різних за висотою та мелодійністю звучання дзвінків / тронк на тварин і характер усієї пасторальної картини, поспіль.

1. *Бедзик Д.* Украдені гори. – Київ, 1984.
2. *Винниченко В.* Раб краси // *Винниченко В.* Вибрані твори. – Київ, 2005.
3. *Головка А.* Мати // *Головка А.* Твори : у 2 т. – Київ, 1986. – Т. 1.
4. *Гоголь Н.* Вечера на хуторі близ Диканьки. Миргород. – Москва, 1982.
5. *Гончар О.* Твори : у 2 т. – Київ, 1993. – Т. 1.
6. *Грушевська К.* Вибрані праці : у 3 т. / упоряд. С. Мишанич. – Донецьк, 2007. – Т. 1.
7. *Грушевська К.* Деякі питання про народні думи // Катерина Грушевська. Вибрані праці. – Донецьк, 2006. – Т. 2.
8. *Льченко О.* Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця. – Київ, 1967.
9. *Квітка-Основ'яненко Г.* Пан Халявський. – Київ, 1954.
10. *Квітка-Основ'яненко Г.* Маруся // *Квітка-Основ'яненко Г.* Вибрані твори. – Київ, 1983.
11. *Квітка-Основ'яненко Г.* От тобі і скарб // Огненний змії. – Київ, 1990.
12. *Кобилянська О.* Оповідання. – Львів, 1982.
13. *Кочобинський М.* Твори : у 7 т. – Київ, 1974. – Т. 3. : Оповідання, повісті.
14. *Куліш П.* Огненний змії // Огненний змії. – Київ, 1990.
15. *Липа Ю.* Козаки в Московії. – Львів, 1995.
16. *Мартинюк П. Д.* Українські записи. – Харків, 2012.
17. *Мацевський І.* Столетие баяна: парадокси и антиномии // *Мацевський І.* В пространстве музики. – Санкт-Петербург, 2011.
18. *Нечуй-Левицький І.* Твори : у 2 т. – Київ, 1985. – Т. 1.
19. *Панас Мирний.* Твори : у 2 т. – Київ, 1989. – Т. 1.
20. *Федорів Р.* Жбан вина. – Львів, 1988.
21. *Хай М.* Тарас Шевченко у контексті реалістичного й романтизованого погляду на кобзарство (у співставленні із вислідами етноорганологічних та етнофонічних експериментів Гната Хоткевича) // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Тарас Шевченко та кобзарство». – Львів, 2010. – С. 39–50.
22. *Хай М.* Бандура: від атрибута традиції до деривата і «мистецтва» (рецензія-роздум із приводу виходу у світ праці Гната Хоткевича «Бандура та її репертуар») // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2010. – Чис. 3 (31). – С. 125–130.
23. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців. – Київ ; Дрогобич, 2011.
24. *Хай М.* Синдром гармошкового кічу як руйнівника традиційного українського інструменталізму // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики. – Харків, 2010. – С. 210–220.

25. *Хай М.* Гармошковий кітч як руйнівник автохтонного українського інструментального стилю // Українське мистецтвознавство. – Київ, 2010. – Вип. 10. – С. 215–220.

26. *Хай М.* Апологетам гармошки як «рятівника» традиції українських лірників (рецензія на статтю Ю. Рибачка «Поліські сліпі гармоністи») / Михайло Хай // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2011. – Чис. 1 (33). – С. 116–122.

27. *Хай М.* Реформа галузі етномузикознавства – нагальна потреба державотворення // Сучасні тенденції культури та державна і регіональна культурна політика. – Харків, 2009. – С. 122–135.

28. *Хай М.* Герменевтика гоголезнавчих студій (етноорганологічний аспект) // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2009. – Вип. 50. – С. 40–50.

29. *Хай М.* Музично-інструментальні візії у літературній творчості Т. Шевченка. Етноорганологічний контекст [Рукопис]. – Київ, 2013.

30. *Хоткевич Г.* Бандура та її репертуар // Музична спадщина Гната Хоткевича. – Торонто ; Харків, 2009. – Вип. 3.

31. *Хоткевич Г.* Катрине весілля. – Київ, 1995.

32. *Хоткевич Г.* Камінна душа. – Київ, 1981.

33. Шевченко Т. Г. Кобзар : з поясненнями і примітками д-ра Василя Симовича. Друге справлене та поширене видання / за ред. д-ра Ярослава Рудницького ; Українська вільна Академія наук. Інститут шевченкознавства Ч. 1. – Вінніпег : Видавець Іван Тиктор, 1960. – 431 с. : іл. – (Клуб приятелів української книжки).

34. *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Київ, 1971. – Т. 3.

35. *Шевченко Т.* Твори : у 5 т. – Київ, 1971. – Т. 5. : Щоденник. Вибрані листи.

*Ірина Ходак*  
*(Київ)*

## **ПЕРШЕ АКАДЕМІЧНЕ ВИДАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (1923–1934): ЗНИЩЕНИЙ ПРОЕКТ**

Перше академічне видання образотворчої (пластичної) спадщини Т. Шевченка, точніше том «Малярські твори Шевченка»<sup>1</sup> Повного зібрання його творів (так званого ефремовського), над підготовкою якого з 1923 року працювали фахівці Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН), головно академік О. Новицький, посідає виняткове місце в історії шевченкознавства й українського мистецтвознавства. Між тим, у літературі донині трапляються доволі суперечливі відомості про історію підготовки та долю, навіть час і місце постання цього частково віддрукованого, але так і не виданого тому, від якого вціліли лічені примірники.

За радянських часів про «репресований» у 1930-х роках том науковці воліли не згадувати (пізніше це пояснювали винятково ідеологічними чинниками), хоча послуговувалися ним як у до-, так і повоєнний період, особливо при підготовці сьомого – десятого томів (у п'яти книгах) Повного зібрання творів Т. Шевченка в десяти томах (1961–1964). При цьому його датували то 1935 [7, с. 71], то 1936 роком [53, с. 123–124; 67, с. 1, 13 та ін.], то 1930-ми роками [63, с. 56, 386; 66, с. X], упорядкування часом помилково приписували М. Новицькому [60, с. 120], називали неопублікованою працею О. Новицького «Малярські твори Тараса Шевченка», уникаючи згадки про той великий проект, складовою частиною якого він був [67, с. 1, 13 та ін.] тощо.

Доволі суперечливі відомості про розглядуваний том містять і діаспорні публікації, над авторами яких не тяжіла ідеологічна цензура. Так, у передмові до дванадцятого тому «варшавського» видання Шевченкових творів зазначено, що О. Новицький з 1925 року редагував присвячений малярській творчості мистця восьмий том, по його смерті працю продовжили інші дослідники, які навесні 1937 року здали до друку першу частину на той час знову сьомого тому з репродукціями 420 творів [51, с. 5–6].

Точніше про укладений О. Новицьким том Шевченкової пластичної спадщини оповів 1953 року В. Міяковський, який не лише згадав про долю започаткованого 1927 року за редакцією С. Єфремова академічного видання творів мистця загалом, але й засвідчив факт знищення накладу цілком набраного восьмого тому після процесу Спілки визволення України [28, с. 32]. За кілька років В. Міяковський уже стверджував, ніби «готовий VIII том (малярська творчість) був знищений в 1930 році» [29, с. 44], що не відповідає дійсності.

Б. Кравців у вступній статті до одинадцятого тому Повного зібрання творів Т. Шевченка, виданого в 1960-х роках у Чикаго, поєднав відомості і «варшавського» видання, і В. Міяковського. За його версією, робота над академічним зібранням у цілому й томом, присвяченим так званому мистецькому доробку, зокрема, розпочалася 1925 року, а 1935 року підготовлений О. Новицьким сьомий том (його першу частину) з репродукціями 420 творів та вступною розвідкою академіка знищили [22, с. 7–8]. Міксування різнорідних відомостей без їхнього критичного аналізу зумовило, як бачимо, численні неточності, зокрема у «варшавському» виданні йшлося про те, що з 1925 року науковці редагували Повне зібрання творів Т. Шевченка, а Б. Кравців помилково вважав 1925 рік початком роботи над ним.

Якщо В. Міяковський писав про кілька – один чи два – збережені коректурні примірники тому [28, с. 32], Б. Кравців – про «один чи два примірники цього видання – один, мабуть, в київському державному музеї ім. Т. Г. Шевченка, другий в когось на еміграції» [22, с. 7–8], то фахівці в Україні єдиним уцілілим примірником тривалий час уважали той, що зберігався в Державному музеї Т. Шевченка в Києві [56, с. 25]. Лише наприкінці 1980-х років З. Тарахан-Бережа оприлюднила відомості про ще два примірники – з відділу образотворчих мистецтв нинішньої Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, – які, за твердженням Ф. Максименка, придбали в 1950-х роках через книгарню Книготорговельного об'єднання державних видавництв<sup>2</sup> та з колекції С. Білоконя. Порівнявши їх з підготовчими матеріалами (включно з двома коректурами), дослідниця дійшла висновку, що том мав назву «Малярські твори Шевченка» й в основному був завершений 1932 року [55, с. 22–23].

Суттєвим зрушенням у вивченні питання стала розвідка С. Білоконя з описом найповнішого з виявлених донині примірників розглядуваного тому зі збірки автора, що раніше належав професору Київської духовної академії П. Кудрявцеву та бібліографу Ф. Максименкові, а також матеріалами з історії підготовки й загибелі праці, зібраними свого часу останнім [4, с. 575–580]. Крім того, С. Білокінь неодноразово звертався до історії тому в численних публікаціях, здебільшого присвячених Ф. Ернсту [2; 3, с. 199–204; 5, с. 30–34]. Нові джерельні відомості про перебіг роботи О. Новицького над розглядуваним виданням навів О. Бонь, щоправда, він висловив помилкове припущення, ніби вступна стаття дослідника не збереглася [6, с. 52–55].

Натомість автори звернення «Від редколегії», що відкриває сьомий том Повного зібрання творів Т. Шевченка, видання якого триває нині, не помічаючи згаданих праць, доробок О. Новицького оцінили вкрай скромно, уцілілі примірники підготовленого ним тому чомусь визначили як пробні, а «першим фундаментальним академічним виданням» Шевченкової пластичної спадщини в дусі радянської традиції визнали сьомий – десятий томи Повного зібрання творів мистця 1961–1964 років [69, с. 10].

Отже, з кінця 1980-х років, коли працю О. Новицького (як і видання загалом) було легалізовано, роком її завершення науковці переважно називали 1932, а ось місце видання (радіше, віддрукування) визначали по-різному – частина упорядників останнього академічного повного зібрання Шевченкових творів і Шевченківської енциклопедії (наприклад, Г. Грабович) уважали, що це був Харків [8, с. 267; 69, с. 355 та ін.], частина (скажімо, В. Яцюк і С. Білокінь) – Київ [4, с. 575; 73, с. 128]. Не бракувало й анекдотичних тверджень: наприклад, І. Удріс, переконана, ніби Повне видання творів Т. Шевченка вийшло у світ 1932 року, віднесла укладені О. Новицьким коментарі Шевченкових творів до наступного етапу розвитку мистецтвознавства [57, с. 283], тобто, вочевидь, до так званого «марксистського мистецтвознавства» штибу Є. Холостенка чи С. Раєвського.

Архівні й літературні джерела дають підстави стверджувати, що робота над Повним зібранням творів Т. Шевченка в цілому, як і розглядуваним томом, розпочалася 1923 року [9, арк. 1; 19,

с. 395–396; 65, с. V]. Датований 28 листопада 1923 року проект угоди між київською філією Державного видавництва України та Комісією для видавання пам'яток новітнього українського письменства ВУАН (голова – С. Єфремов) щодо публікації творів Т. Шевченка у восьми-десяти томах, передбачав, що першими будуть підготовлені третій (згодом він став четвертим) том зі щоденником поета та сьомий, присвячений Шевченковому пластичному доробку [9, арк. 1]. Для реалізації проекту згадана Комісія організувала підкомісію, до складу якої ввійшли С. Єфремов, М. Новицький, П. Филипович, а також спеціально запрошені академік О. Новицький і технічний працівник В. Вайсблат [19, с. 395]. Саме О. Новицькому, за плечима якого був двадцятилітній досвід дотичності до проблематики Шевченка-художника, доручили опікуватися підготовкою тому його пластичної чи, як тоді писали, малярської творчості.

Уперше звернувшись до Шевченкової образотворчої спадщини в «Истории русского искусства с древнейших времен» [30, с. 99, 115, 148, 264–265, 483], О. Новицький глибше зацікавився нею завдяки тісному спілкуванню з К. Юнге – донькою колишнього віце-президента Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі Ф. Толстого, біографію якого він уперше видав 1903 року. Упродовж десяти років дослідник накопичив чималий візуальний матеріал, організував 1911 року дві Шевченківські виставки в Москві [6, с. 46–50], виголосив низку доповідей та опублікував статті, у яких розвинув свої спостереження за різними аспектами творчості художника [31; 38; 45; 47; 48]. Основним його тогочасним здобутком стала монографія «Шевченко як маляр», що включала розвідку з оглядом творчості майстра, каталог усіх відомих його творів та ілюстративний блок зі 131 репродукцією [49]. Каталог чи, як його назвав автор, «реєстр праць Шевченка, що дійшли до нас, або про які маємо звістки», на цінності якого особливо наголошували сучасники [54, с. 100; 70, с. 111], нараховував 651 твір. Автор розподілив їх на 13 рубрик за жанрово-видовим принципом (автопортрети, портрети, краєвиди, побутові, історичні, релігійні, алегоричні та міфологічні малюнки, ілюстрації, анатомічні малюнки та етюди з натури, копії, офорти, скульптурні праці, архітектурні проекти), а в 14-й рубриці подав відомості про 11 творів, що приписували Шевченкові.



Цілком логічно, що невдовзі після переїзду восени 1922 року до Києва у зв'язку з обранням академіком ВУАН О. Новицький був залучений до підготовки тому пластичної спадщини Шевченка. Наприкінці 1923 року разом з колегами з Комісії для видавання пам'яток новітнього українського письменства він активно готував і редагував матеріали «з тим, щоб на початку 1924 р. здати вже до друку в першу чергу томи IV та VII з науковими коментаріями та розвідками» [19, с. 396]. У 1924 році обидва томи здали до Державного видавництва України [19, с. 395; 65, с. V]. Четвертий том – «Щоденні записки (Журнал)» – вийшов у світ 1927 року [65].

У ході опрацювання тому, присвяченого Шевченковому пластичному доробку, чи не найбільше енергії та часу О. Новицькому довелося затратити на налагодження контактів з установами й приватними особами України (як радянської, так і галицької) і Росії, у яких зберігалися чи, за різними відомостями, могли зберігатися Шевченкові твори. Без цієї копіткої роботи неможливо було щонайповніше виявити корпус творів художника, а також описати їх, сфотографувати й атрибутувати. На жаль, не всі з них ученому вдалося обстежити де візо, проте він намагався самостійно переглянути хоча б найбільші збірки. Так, улітку 1927 року під час відрядження до Чернігівського державного музею, у якому зберігалася Шевченкіана В. Тарновського, О. Новицький виявив на зворотах описаних Б. Грінченком малюнків 14 невідомих раніше творів художника, встановив зміст зображень 29 малюнків, описав альбоми, подаровані А. Маркевичем, збірки Д. Мордовця й Ф. Ткаченка. Завдяки детальному обстеженню зображень на зворотах малюнків йому вдалося, зокрема, реконструювати ескіз фігури хлопчика до відомої Шевченкової сепії «Байгуші під вікном (Державний кулак)», фрагменти якого він виявив на розрізаних аркушах. Після відрядження до Чернігова вчений констатував, що «тепер не залишилося там ані клаптика паперу з малюнком Шевченка, який б я не простудіював» [36, арк. 1–1 зв.].

У грудні 1927 року С. Єфремов передав до видавництва матеріали тому із Шевченковою пластичною спадщиною (на той час – сьомий том), занотувавши в щоденнику: «Здав до друку й сьомий том Шевченкових творів. Як то впораюсь з усім цим?..

Правда, головна робота щодо цього тому (добирання й коментування малюнків) лежатиме на О. П. Новицькому. Але спуститися цілком на його не можна, і праці й у мене буде багато й тут, як багато її з третім томом» [16, с. 555]. О. Новицький у звіті про роботу Кафедри історії українського мистецтва ВУАН у 1927 році також зазначив, що впродовж року працював над остаточним обробленням сьомого тому академічного видання творів Шевченка, який вже друкується [20, с. 361]. У звітних доповідях Історично-філологічного відділу ВУАН за 1928–1929 роки регулярно наголошувалося, що третій (листування) та восьмий (малюнки) томи «закінчуються друком» [17, с. 13; 21, с. 47]. Якщо третій том [64] встиг вийти у світ до 21 липня 1929 року – дати арешту С. Єфремова, – то інспірований владою процес Спілки визволення України, головним обвинуваченим на якому фігурував головний редактор Повного зібрання творів Т. Шевченка, суттєво загальмував видання пластичної спадщини мистця.

Слід зауважити, що в ході роботи над томом О. Новицький опублікував низку статей з проблематики Шевченкової образотворчої спадщини [32–34; 40; 43; 46], уклав примітки до малюнків, розміщених у двох збірниках «Шевченко та його доба» [41; 42], брав участь у коментуванні третього й четвертого томів Повного зібрання творів мистця [64; 65], працював над «Словником Шевченкових знайомих», очолив Комісію малярської творчості Т. Шевченка, створену 1929 року при Київській філії Інституту Т. Шевченка [18, с. 20]. У 1930 році харківське видавництво «Рух» у серії «Українське малярство» випустило книгу дослідника «Т. Шевченко», що містила яскраво написаний популярний нарис про художника, список основних його творів та ілюстрації [44]. Подаючи в цій праці лише «список головніших малярських творів Т. Г. Шевченка», а не всіх чи принаймні більшість, автор мотивував це тим, що повний реєстр з-понад тисячі праць розміщено у восьмому томі академічного Повного зібрання творів [44, с. 29].

Нарешті, працюючи над восьмим томом, О. Новицький підготував окреме дослідження «Шевченко як офортист», повідомлення про друк якого з'явилися ще 1929 року [21, с. 47], а 1932 року автор звітував про остаточне завершення праці, що, на його думку, заповнила вагому прогалину в тогочасному

шевченкознавстві [37, арк. 2]. Цій монографії, як і більшості досліджень українських мистецтвознавців кінця 1920-х – початку 1930-х років, не судилося вийти у світ, проте в особовому фонді вченого збереглися її проспект, рукописний і машинописний варіанти тексту, підготовчі матеріали [50]. Вони засвідчують, що праця мала складатися з розвідки про Шевченка-офортиста, опису всіх відомих автору відповідних гравюр та ілюстративної частини, у якій передбачалося видати в техніці фототипії всі виявлені екземпляри (відбитки) офортирів, їхні фрагменти, підготовчі ескізи й рисунки, а також зображення гравірувальних інструментів тощо.

Після арешту С. Єфремова головою редакційного комітету видання Шевченкових творів було призначено академіка Д. Багалія – директора Інституту Т. Шевченка. Саме цьому важному історику на початку 1930 року довелося рецензувати підготовлені О. Новицьким матеріали восьмого тому: коментарі до кожного із Шевченкових творів, яких на той час налічувалося 905 [59, с. 75–77], та вступну розвідку [59, с. 78–79].

Д. Багалій дав високу оцінку укладеним колегою коментарям до Шевченкових творів, висловивши низку побажань, зокрема, він уважав за необхідне подати детальну історіографію питання та критичний аналіз джерел з визначенням рівня їхньої інформативності й ступеня виявлення, а також доповнити перелік творів «списом малюнків з Інституту Шевченка в Харкові “Мочемордів”, якого нема в цьому рукопису» [59, с. 77] <sup>3</sup>. Водночас рецензент у душі ідеологічних імперативів доби радив не лише внести орфографічні правки, але й відмовитися від відтворення деяких власне Шевченкових написів, які він кваліфікував як «образливі»: «Ставлю питання – чи можна писати великим літерами усякі божественні назви – бога, богоматері; в сучасній радянській ортографії їх пишуть маленькими літерами. Нарешті, я б пропонував викинути деякі образливі вирази про євреїв, поляків, росіян» [59, с. 77].

Застереження Д. Багалія призвели до того, що впродовж кількох років О. Новицькому довелося вести виснажливу боротьбу за збереження в коментарях відомостей, важливих для датування творів і встановлення їхнього провенансу, про зображених осіб, зрештою, відстоювати відтворення авторських (Шевченкових) написів на малюнках. Наприклад, у датованій

28 березня 1932 року записці він пояснював редакторам, що напис «кацап» на одному з малюнків належить Шевченкові, а не упоряднику, що «Михайлівський Золотоверхий» треба писати з великої літери тощо [59, с. 78].

Щодо вступної розвідки О. Новицького, то, ознайомившись із рукописом, Д. Багалій 31 березня 1930 року констатував, що автор подав «коротку й просто викладену його артистичну біографію, на хронологічному ґрунті, на підставі першоджерел, а також стислу оцінку його, яко маляра, указівки на впливи на нього з боку його оточення – К. Брюлова, але взагалі майже нічого не говориться про його добу й оточення<sup>4</sup> з боку соціального» [59, с. 78]. Рецензент висловив низку конструктивних рекомендацій, зокрема, він радив подати посилання на використані джерела, додати бібліографію праць про Шевченкову пластичну спадщину загалом і деякі тематичні бібліографічні покажчики, а також пояснити відмінність пропонованої праці від монографії автора 1914 року.

О. Новицький урахував низку зауважень, насамперед, доповнив розвідку вступним розділом, де частково висвітлив історіографію проблеми, пояснив відмінність праці від книги 1914 року, обґрунтував хронологічний принцип розташування матеріалу в «Коментарі до малюнків Т. Г. Шевченка» тощо [59, с. 89–95]. Монографічна розвідка, машинописний варіант якої охоплює 319 аркушів (включно з ілюстраціями), складається із 17 розділів. У першому з них автор розглянув історіографію питання, у наступних дев'яти – у хронологічній послідовності проаналізував процес становлення й еволюції художника. Затим він окреслив загальний стан розвитку російського мистецтва в першій половині ХІХ ст., зосередившись на постатях О. Венеціанова, К. Брюлова, Ф. Бруні та О. Іванова, проаналізував проблему впливів на творчість Т. Шевченка К. Брюлова й Рембрандта, висвітлив його ставлення до інших мистців, тематику та процес творчості, уживані ним матеріали й техніку.

Очевидно, на засіданні редакційного комітету 31 вересня 1930 року Д. Багалій рекомендував доопрацьовану розвідку О. Новицького до друку, щоправда, за умови, що автор переробить «свою характеристику доби Шевченка, що стояла на переломі дворянсько-кріпацької торговельної і нової промислового капіталізма» [59, с. 79]. 12 жовтня 1930 року Д. Багалій

ствердив свою рекомендацію резолюцією на титульному аркуші праці [39, арк. 1], проте по його смерті (академік помер 9 лютого 1932 р.) її категорично відхилили як «буржуазно-націоналістичну квазінаукову писанину» [59, с. 84].

Натомість редакційне опрацювання коментарів і блоку ілюстрацій тривало. І Ф. Максименко, і З. Тарахан-Береза визначали рік видання / віддрукування восьмого тому за написом О. Новицького на одній з неповних коректур коментарів з датою «1.IV.32 р.», хоча обидва дослідники наголошували, що ця коректура не була остаточною [4, с. 576–577; 55, с. 23] – підтверджують архівні джерела. Скажімо, 7 травня 1932 року редактор київського представництва видавництва «Література і мистецтво» писав О. Новицькому: «Надсилаю ще раз відбиток. Оскільки част[ину] рукопису друк[арня] загубила, прошу Вас ще переглянути текст. Зверніть увагу на те, що багато літер і цифр перевернуто і забито. Прошу виправити, також прошу додати покажчик» [23]. Ще одна записка редактора до О. Новицького від 3 листопада 1932 року засвідчує, що навіть наприкінці року том не був готовий: «Вже можна закінчувати друкування 8 т. Шевченка. Справа затримується тому, що не хватає кілька малюнків. Прошу Вас терміново через т. Розенберга<sup>5</sup> дати малюнки, яких не хватає – здається не хватає 7 фототипій» [24].

Видруковані матеріали восьмого тому складаються з двох основних блоків – ілюстративного та текстового, причому в примірниках з колекції С. Білоконя та Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки імені В. Г. Заболотного спочатку вміщено ілюстративний блок, у решті відомих нам – текстовий. В ілюстративній частині, що має назву «Малювальні твори Тараса Шевченка» (с. 1–396), 658 Шевченкових творів згруповані за технікою виконання, характером збереженості, видовою складовою: «Картини олійними фарбами» (с. 3–13), «Акварелі» (с. 15–120), «Рисунки олівцем» (с. 121–320), «Малюнки пером» (с. 321–334), «Офорти» (с. 335–360), «Малюнки, що збереглися тільки в репродукціях» (с. 361–388), «Архітектура» (с. 389–395). Ілюстративну частину мали доповнювати окремі таблиці, проте лише найповніший з виявлених донині примірників тому з колекції С. Білоконя містить 31 із запланованих 42 таблиць<sup>6</sup>.

Другий – текстовий – блок, що має окрему нумерацію сторінок (с. 1–216), включає насамперед «Коментар до малюнків Т. Г. Шевченка» (с. 1–167), тобто укладені О. Новицьким коментарі до 1021 твору із зазначенням назви (зміст, сюжет), дати створення, техніки виконання, розміру, місця зберігання (з додатком провенансу), а також джерел, у яких згадувався чи репродукувався кожен твір. На відміну від ілюстративної частини, у коментарях учений дотримувался хронологічного принципу подачі матеріалу, свідомо відмовившись від жанрово-видової рубрикації, яку використовував у своїй монографії 1914 року «Шевченко як маляр» [39, арк. 10]. Після «Коментаря» вміщено реєстр із 23 творів «Речі, що приписуються Т. Г. Шевченкові» (с. 168–172), а також покажчики «Де переховуються або переховувалися малярські роботи Т. Г. Шевченка» (с. 173–184), «Репродукції малюнків Т. Г. Шевченка» (с. 185–195), «Покажчик імен і назв» (с. 196–208), «Покажчик репродукцій» (с. 209–213), «Додатки» (с. 214) та «Помилки» (с. 215–216). Звісно, у такій великій праці вченому не вдалося уникнути помилок і неточностей, що пояснюється і складністю самого завдання, і неможливістю безпосередньо опрацювати всі відомі твори, і станом тогочасного шевченкознавства, проте, як слушно зауважував сам автор, «фундамент тепер є» [39, арк. 26].

Щодо вступної статті до розглядуваного тому, то в лютому 1932 року київська філія видавництва «Література і мистецтво» звернулася з проханням підготувати нарис про Шевченка-художника до завідувача художнього відділу Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (далі – ВІМТШ) Ф. Ернста, який упродовж 1925–1928 років долучився до організації трьох масштабних виставок, де експонувалися Шевченкові твори – «Український портрет XVII–XX ст.» (спільно з Д. Щербаківським), «Тарас Шевченко на тлі його доби»<sup>7</sup> [61; 62] та «Українське малярство XVII–XX ст.» [58; 72]. У каталогах двох із цих імпрез, що не лише сформували канон вітчизняного малярства, а й наочно продемонстрували його, та в присвячених ним статтях він неодноразово звертався до характеристики творчості мистця [11; 12, с. 58; 58, с. 52–53; 72, с. 32–33]. Окрім того, Ф. Ернст рецензував праці, присвячені Шевченкові-художнику [13], брав активну участь у роботі численних комітетів з увічнення пам'яті видатного поета й

художника, зокрема, з 1928 року був членом Всеукраїнського Шевченківського комітету й Комітету з упорядкування Шевченкової могили, а з 1929 року – членом Комітету й журі по збудуванню пам'ятника мистцеві в Харкові [3, с. 193–196], Комісії малярської творчості Інституту Т. Шевченка [18, с. 20].

Отримавши на початку 1932 року замовлення на вступну розвідку про Шевченка-художника, Ф. Ернст мав підготувати рукопис у вкрай стислі терміни, що змусило його відкласти написання інших праць. Про це дізнаємося з його листа до видавництва «Мистецтво» від 25 вересня 1932 року: «Я підписав з названим видавництвом [“Література і мистецтво”. – І. Х.] угоду на велику академічну працю про “Шевченка як маляра”, і приступив до останньої. Роботу цю я дійсно вважав за більш термінову, оскільки більшість ілюстративного матеріалу вже видрукована, а текст до нього (акад[еміка] Новицького) лежить набраний і зверстаний вже близько 1½ років і завантажує друкарню. Над “Шевченком” я працював все літо і працюю зараз. Прибл[изно] через місяць сподіваюсь закінчити і тоді думав приступити до “Українського мистецтва”, яке мене значно більше цікавить, ніж “Шевченко”, і яке, на мою думку, значно більш потрібне в зв'язку з цілковитою відсутністю будь-якої хоч би конспективної літератури в навчальній практиці художніх ВИШів» [27].

У встановлені терміни дослідник не встиг написати статтю про Шевченка-художника, тому в середині серпня 1932 року він звернувся до київської філії видавництва «Література і мистецтво» з відповідною заявою, але там відхилили його прохання перенести дату подання рукопису [25].

Попри вимоги видавництва, 1932 року Ф. Ернст не встиг викінчити розвідку «Тарас Шевченко на тлі його доби». Дослідника постійно підганяли, адже Комітет для видання творів Т. Шевченка при Соціально-економічному відділі ВУАН оголосив, що восьмий том «Малярська творчість Т. Шевченка» «уже закінчується друком і виходить 1933 р.» [10, с. 2]. Як засвідчує запис у щоденнику вченого, вступну статтю він передав до видавництва 25 березня 1933 року. З огляду на зауважені рецензентами огріхи, зокрема ідеологічні, йому довелося кілька разів доопрацьовувати статтю. Це й не дивно, коли врахувати, що Комітет для видання творів Т. Шевченка при Соціально-

економічному відділі ВУАН декларував потребу культурної революції на полі шевченкознавства, включно з намірами «здерти з Шевченка леп буржуазної науки» [10, с. 2–4].

Дослідження Ф. Ернста на різних етапах його підготовки рецензували І. Врона та Є. Шабліовський. Обидві рецензії надзвичайно показові для розуміння механізмів ідеологізації української гуманітаристики на початку 1930-х років.

Рецензія І. Врони не датована [59, с. 83–84]. З її тексту очевидно, що рецензент ознайомився з невикінченим рукописом (розповідь уривалася на Шевченковому арешті), до якого зробив низку слухних зауважень, зокрема порадив продовжити висвітлення творчості мистця після арешту, уникати перевантаження тексту зайвим фактажем, з'ясувати, чому Шевченко «не зробився у малярстві тим, чим він став у поезії і літературі» тощо. Не оминув рецензент «дрібніших помилок», тенденційно зауваживши, що авторові не слід згадувати про те, що саме царська родина купила портрет Жуковського та що лише частину збірки Жемчужникова вдалося повернути в Україну. За умови закінчення розвідки й урахування зауважень І. Врона не запечував проти її публікації.

Є. Шабліовський, який рецензував повний текст розвідки Ф. Ернста (рецензія датована 10 липня 1933 р.), виявився категоричнішим за І. Врону в оцінці праці. Побіжно відзначивши її позитивні сторони (докладне висвітлення оточення Шевченка в Україні й тогочасного стану розвитку мистецтва, характеристики портретного та граверського доробку художника), він зосередився на «загально-методологічних» хибках автора, якими, наприклад, уважав заперечення сатиричної спрямованості творчості Шевченка, намагання розмежувати характер його малярської та літературної творчості, відсутність висвітлення революційно-демократичного оточення мистця, брак відомостей про його художні смаки й оцінки окремих напрямів чи майстрів тощо. Водночас Є. Шабліовський порадив, щоб автор орієнтувався на конкретні твори, розміщені у виданні, виокремив розділи з відповідними заголовками й висновками, акцентував увагу на творах, що мають важливе значення для характеристики Шевченка як маляра, та використав відомі літературні джерела, що допомагають охарактеризувати погляди художника на мистецтво. Отже, хоча рецензент і зауважив, що праця Ф. Ернста



«становить значний крок в науковому висвітленні малярської діяльності Шевченка», він наполягав на її суттєвому доопрацюванні й повторному рецензуванні І. Вроною [59, с. 84–85].

14 липня 1933 року Ф. Ернст отримав від видавництва рукопис після рецензії Є. Шабліовського й перегляду Є. Кирилюка. У стислі терміни він доопрацював монографічну розвідку, яка «была принята к напечатанию осенью 1933 г. в предполагавшемся академическом издании Шевченко Наркомоса УССР» [3, с. 255].

В остаточному варіанті Ернстова розвідка про Шевченка художника з огляду на тогочасні реалії була насичена вульгарно-соціологічними означеннями та містила розлогі соціально-економічні характеристики різноманітних реалій, скажімо, сіл і містечок Шевченкового краю. Водночас у першій частині – значно ретельніше опрацьованій – чи не вперше доробок художника осмислювався в контексті розвитку відповідних жанрів в українському мистецтві. До того ж автор продовжив копітку атрибуційну роботу, висловивши низку доповнень і зауважень до укладених О. Новицьким коментарів. Наприклад, він поповнив реєстр Шевченкових творів олійним чоловічим портретом 1845 року (портрет Йосипа Рудзинського), придбаним 1929 року ВІМТШ, та висловив свої міркування щодо зображеної особи (Ернст уважав зображеного військовим лікарем Степаном Прехтелем) [14, арк. 114]. Щодо уточнень атрибуцій О. Новицького, то Ф. Ернст наполягав, зокрема, що портрет М. Рєпніна з колекції ВІМТШ є оригінальним твором Й. Горнунга 1840 року, а не Шевченковою копією з нього; напис «Ясевич» на одному з акварельних портретів з тієї самої збірки фіксує прізвище автора, а не зображеного, тобто автором твору є К. Ясевич, а не Т. Шевченко [14, арк. 97, 111].

Власне, праця Ф. Ернста мала бути надрукована в цілком новому Повному зібранні творів Т. Шевченка, започаткованому 1933 року Наркоматом освіти УСРР спільно з Інститутом Т. Шевченка у зв'язку з підготовкою до відзначення 120-ї річниці з дня народження мистця. Його позиціонували як перше повне академічне зібрання творів з марксистським трактуванням Шевченка як великого поета-революціонера [1, с. 155]. Увесь десяти томний проект передбачали реалізувати впродовж 1934–1935 років, а перші два томи поезій і присвячений плас-

тичній спадщині сьомий том мали вийти у світ щонайпізніше в березні-квітні 1934 року. Керівництво роботою бригад поклали на Є. Шабліовського, загальне редагування мала здійснити редколегія у складі наркома освіти УСРР В. Затонського, його заступника А. Хвилі та І. Кулика [1, с. 156].

23 жовтня 1933 року Ф. Ернста заарештували, після чого про публікацію праці «Тарас Шевченко на тлі його доби» вже не йшлося. За інформацією А. Костенка, матеріали розгляданого тому так і не було зведено, у вигляді розрізнених зшитків вони лежали на друкарському складі Академії наук УСРР, де їх брали ті особи, які мали доступ до складу [4, с. 579]. Зрештою, як засвідчив Ф. Максименко, 1934 року віддруковані матеріали (ілюстративний блок, коментарі до творів, покажчики) було знищено в першій друкарні в Києві, у результаті чого донині збереглися лічені примірники праці [4, с. 578]. Щодо ініційованого 1933 року Повного зібрання творів Т. Шевченка, то з десяти томів вдалося видати лише два томи поезій у 1935 й 1937 роках [2].

Попри репресивні заходи, підготовка до видання пластичного Шевченкового доробку тривала до початку радянсько-німецької війни 1941–1945 років, щоправда, замість померлих чи репресованих дослідників, які визначали характер відповідних студій у першій третині ХХ ст., до справи взяли їхні непримиренні опоненти, представники так званого марксистського мистецтвознавства, зокрема С. Раєвський, який першочерговим завданням уважав необхідність «розвінчати писанину таких академіків, як О. Новицький, що немало попрацював над фальсифікацією спадщини Шевченка-художника» [52, с. 64].

Ф. Максименко, який свого часу цілеспрямовано цікавився долею розгляданого тому, 1972 року в листі до С. Білоконя нарахував десять уцілілих примірників. Тобто, крім згаданих трьох екземплярів, він указав, що віддруковані матеріали тому свого часу мали донька академіка О. Новицького Марія (редакторський неповний коректурний примірник); О. Дорошкевич, по смерті якого 1946 року примірник зберігався в його дружини; В. Вайсблат (помер 1945 р.); Я. Стешенко (помер у 1930-х рр.); А. Костенко, за свідченнями якого примірник загинув ще перед війною; С. Раєвський; А. Серeda [4, с. 578]. Наведені відомості давали підстави сподіватися, що

збереглося більше, ніж три примірники праці. Як виявилось, сподівання не були безпідставними.

У 2001 році, тобто до оприлюднення С. Білоконем зібраних Ф. Максименком відомостей, ще один примірник віддрукованих матеріалів восьмого тому зі збірки художника В. Овчинникова – одного із заповзятих борців з так званими буржуазно-націоналістичними тенденціями у вітчизняному мистецтвознавстві – надійшов до Національного музею Тараса Шевченка. Згідно з інвентарною карткою, примірник (КН-8900, інв. № відділу 10733) відкриває текстова частина, що уривається на 204-ій сторінці, тобто тут лише частково є «Показчик імен і назв», бракує підрозділів «Показчик репродукцій», «Додатки», «Помилки». Далі міститься ілюстративна частина на 385 сторінках, відповідно неповністю представлено «Малюнки, що збереглися тільки в репродукціях», бракує підрозділу «Архітектура».

Ще один примірник тому, придбаний 1945 року, імовірно, у видавництві АН УРСР, нам вдалося виявити в Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці імені В. Г. Заболотного (інв. № 5929)<sup>8</sup>. Його відкриває ілюстративна частина, у якій бракує сторінок 225–256, натомість продубльовано сторінки 129–192. Щодо текстової частини, то в ній бракує сторінок 193–208 (частково є показчик «Репродукції малюнків Т. Г. Шевченка», відсутній «Показчик імен і назв»).

Історія підготовки й нищення тому пластичної спадщини Т. Шевченка, безперечно, не вичерпується розглянутими матеріалами, проте, гадаємо, вони дозволили виразити як основні проблеми, з якими зіткнулися вчені під час його підготовки, так і можливості використання напрацювань О. Новицького його непримиренними опонентами, які невдовзі по смерті дослідника, арешту й заслання Ф. Ернста розробляли аналогічну проблематику. Подальші архівні розшуки, як і виявлення кожного нового примірника віддрукованих матеріалів восьмого тому, поглиблять знання про цю знакову працю, а також допоможуть уточнити час і обставини її знищення.

---

<sup>1</sup> Первісно це мав бути сьомий, згодом – восьмий, а потім знову – сьомий том.

<sup>2</sup> Саморобний машинописний титул цього примірника («УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК//ТВОРИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА//т. VIII//МАЛЮНКИ Д.В.У. 1935 Київ») подібний до титульної сторінки вступної розвідки О. Новицького до восьмого тому («Українська Академія Наук // ТВОРИ Тараса Шевченка // т. VIII // МАЛЯРСЬКІ ТВОРИ Ш Е В Ч Е Н К А // Склав академік О. П. Новицький // Державне видавництво України»), на якому Д. Багалій «Українська» виправив на «Всеукраїнська», «Державне» – на «Об'єднане державне» та наклав резолюцію: «Можно друкувати. Відповідальний редактор творів Т. Шевченка акад. Дмитро Багалій. // 12.XI 1930 р. Харків» [39, арк. 1].

<sup>3</sup> Ідеться про збірку рисунків олівцем і пером, придбану 1919 року М. Горьким у М. Бенкендорф-Закревської, яку згодом власник передав до Пушкінського дому, і вже звідти 1930 року вона надійшла до Інституту Т. Шевченка в Харкові [68, с. 85–86].

<sup>4</sup> Для цього Д. Багалій радив скористатися працями А. Річицького та В. Коряка.

<sup>5</sup> Вочевидь, ідеться про Л. Владича, народженого Ройзенберга (Розенберга) Іоана (Йоханаана) Вольф-Пінхасовича (псевдо – Л. Берг, Л. В. Розенберг, 4/17.11.1913, Житомир – 5.07.1984, Київ).

<sup>6</sup> М. Новицька, донька академіка О. Новицького, зазначала, що всі кольорові таблиці так і не було віддруковано [4, с. 577].

<sup>7</sup> Зібрані в ході підготовки каталогу виставки відомості Ф. Ернст оприлюднив 15 березня 1929 року на об'єднаному засіданні Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства та ВІМТШ [71, с. 88], а згодом – у статті [15].

<sup>8</sup> На час придбання тому бібліотеку очолювала М. Вязьмітіна – аспірантка О. Новицького й близька подруга його доньки Марії.

1. Академічне видання творів Т. Г. Шевченка // Червоний шлях. – 1933. – № 7. – С. 155–156.

2. Білокінь С. Большевики й академічний Шевченко / Сергій Білокінь // Персонал плюс. – 2004. – 29 берез. – 4 квіт.

3. Білокінь С. В обороні української спадщини. Історик мистецтва Федір Ернст / Сергій Білокінь. – Київ, 2006. – 355 с.

4. Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено (1920–1941) / Сергій Білокінь // До джерел : зб. наук. праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя : у 2 т. – Київ ; Львів, 2004. – Т. 2. – С. 554–602.

5. Білокінь С. Шевченковознавчі праці Федора Ернста / Сергій Білокінь // Слово і час. – 2004. – № 7. – С. 24–34.

6. Бонь О. Академік Олекса Петрович Новицький: наукова та громадська діяльність / Олександр Бонь. – Київ : Рідний край, 2004. – 219 с.

7. *Владич Л.* Три невідомі роботи Т. Г. Шевченка / Л. Владич // Образотворче мистецтво. – 1939. – № 2–3. – С. 71–74.

8. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Григорій Грабович. – Київ : Критика, 2000. – 317 с. : іл.

9. Договір між київською філією ДВУ та Комісією для видання пам'яток новітнього письменства ВУАН щодо видання творів Т. Шевченка. Проект. 28 листопада 1923 року. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 106, арк. 1–1 зв.

10. *Дорошкевич О.* Академічне видання Шевченкових творів / Ол. Дорошкевич // Бюлетень Комітету для видання творів Т. Г. Шевченка при II відділі Всеукраїнської академії наук. – 1933. – Чис. 1. – С. 2–4.

11. *Ернст Ф.* Виставка українського малярства XVII–XX століття у Всеукраїнським історичним музеї ім. Т. Шевченка / Федір Ернст // Пролетарська правда. – 1928. – 21 листоп.

12. *Ернст Ф.* Виставка українського портрета XVII–XX століть / Федір Ернст // Життя й революція. – 1925. – № 10. – С. 54–60; № 11. – С. 55–60.

13. *Ернст Ф.* [Рецензія] / Ф. Ернст // Хроніка археології та мистецтва. – 1930. – Чис. 1. – С. 84. – Рец. на кн. : *Скворцов А. М.* Житнь художника Тараса Шевченка / А. М. Скворцов. – Москва : Изд-во АХР, 1929. – 111 с. : ил.

14. *Ернст Ф.* Шевченко як маляр на тлі його доби. Розвідка [1932–1933]. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 149, арк. 1–211+1а, 114а.

15. *Ернст Ф.* Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнським історичним музеї ім. Шевченка / Федір Ернст // Життя й революція. – 1929. – № 3. – С. 122–130.

16. *Єфремов С.* Щоденники, 1923–1929 / Сергій Єфремов ; [упоряд.: О. І. Путро, Т. В. Вересовська, В. А. Кучмаренко [та ін.] ; наук. ред. Е. С. Соловей]. – Київ : Газета «РАДА», 1997. – 848 с. : іл. – (Серія «Мемуари»).

17. Звідомлення І-го Істор.-філолог. відділу ВУАН за 1928 рік (Звіт секретаря відділу академіка О. П. Новицького) // Вісті ВУАН. – 1929. – № 3–4. – С. 10–17.

18. Звіт про науково-дослідну роботу Київської філії Інституту Т. Шевченка. За 1928 / 29 академічний рік (з 1 / X 28 до 1 / X 29 р.). – Київ, 1930. – 30 с. : іл.

19. Історія Академії наук України. 1918–1923 : документи і матеріали / [упоряд.: В. Г. Шмельов, В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський, Н. М. Монастирецька, Л. І. Стрельська]. – Київ : Наукова думка, 1993. – 570 с. – (Джерела з історії науки в Україні).

20. Історія Національної академії наук України, 1924–1928 : документи і матеріали / [упоряд.: В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський, Т. П. Папакіна та ін.]. – Київ, 1998. – 762 с. – (Джерела з історії науки в Україні).

21. Короткий огляд діяльності І-го відділу Всеукраїнської академії наук за жовтень – квітень 1928–29 р. // Вісті ВУАН. – 1929. – № 3–4. – С. 46–50.

22. *Кравців Б.* Мистецька спадщина Т. Шевченка і її вивчення / Богдан Кравців // *Шевченко Т.* Повне видання творів : у 14 т. – Чикаго : Вид-во Миколи Денисюка, 1963. – Т. 11 : Шевченко-маляр, гравер і скульптор / Тарас Шевченко ; праці Д. Антоновича і П. Зайцева ; передм. Б. Кравцева. – С. 5–14.

23. Лист київського представництва видавництва «Література і мистецтво» до О. Новицького. 7 травня 1932 року. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 137, арк. 1.

24. Лист київського представництва видавництва «Література і мистецтво» до О. Новицького. 3 листопада 1932 року. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 138, арк. 1.

25. Лист київської філії видавництва «Література і мистецтво» до Ф. Ернста. 16 серпня 1932 року. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 27, арк. 10.

26. Лист Ф. Ернста до редактора сектору мистецтва книги видавництва «Мистецтво» М. Лебеда. Копія. 22 травня 1932 року. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 27, арк. 7–7 зв.

27. Лист Ф. Ернста до видавництва «Мистецтво». Копія. 25 вересня 1932 року. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 27, арк. 12–12 зв.

28. *Міяковський В.* Проєкт академічного видання Шевченка 1933 р. // Шевченко. – Нью-Йорк, 1953. – Річник 2. – С. 32–33.

29. *Міяковський В.* Четвертий том Кобзаря за редакцією Л. Білецького / В. Порський // Шевченко. – Нью-Йорк, 1956. – Річник 5. – С. 41–44.

30. *Новицький А.* История русского искусства с древнейших времен : в 2 т. / сост. А. Новицкий. – Москва : Издательство В. Н. Линд, 1903. – Т. 2. – [4], 533 с., XVI с. : ил.

31. *Новицький А.* Шевченко как художник / А. Новицкий // Наш журнал. – 1911. – № 4. – С. 42–46.

32. *Новицький О.* Автопортрети Т. Г. Шевченка / Ол. Новицький // Шевченківський збірник / під ред. П. Филиповича. – Київ : Сорабкоп, 1924. – Т. 1. – С. 119–125.

33. *Новицький О.* Відбудований малюнок Т. Шевченка / Ол. Новицький // Глобус. – 1928. – № 5. – С. 71.

34. *Новицький О.* До портрета Шевченка, опублікованого В. О. Щавинським / Ол. Новицький // Україна. – 1925. – Кн. 1–2. – С. 140–141.

35. *Новицький О.* Зауваження щодо скорочень у коментарях до 8-го тому творів Т. Шевченка. 28 березня 1932 року. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 33, арк. 7.

36. *Новицький О.* Звіт за командировання до Чернігова влітку 1927 року. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 83, арк. 1–3.

37. *Новицький О.* Звіт про роботу Кабінету українського мистецтва ВУАН в 1932 році. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 880, арк. 1–3.

38. *Новицький О.* Краєвиди в поезії та малюнках Шевченка / Ол. Новицький // Сяйво. – 1914. – № 2. – С. 57–59.

39. *Новицький О.* Малярські твори Т. Шевченка. 1930 рік. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 29/1, арк. 1–397.

40. *Новицький О.* Прийоми композиції в Шевченкових картинах / Ол. Новицький // Глобус. – 1928. – № 5. – С. 67–68.

41. *Новицький О.* Примітки до малюнків / Ол. Новицький // Шевченко та його доба / під ред. С. О. Єфремова, М. М. Новицького, П. П. Филиповича. – [Київ] : ДВУ, 1925. – 36. 1. – С. 196–199.

42. *Новицький О.* Примітки до малюнків / Ол. Новицький // Шевченко та його доба / під ред. С. Єфремова, М. Новицького і П. Филиповича. – [Київ] : Книгоспілка, [1926]. – 36. 2. – С. 167–168.

43. *Новицький О.* Т. Г. Шевченко й друкарська справа / Ол. Новицький // Бібліологічні вісті. – 1925. – № 1–2. – С. 131–133.

44. *Новицький О.* Т. Шевченко / Ол. Новицький. – [Харків] : Рух, [1930]. – 32 с., XXV арк. іл. – (Серія «Українське малярство»).

45. *Новицький О.* Шевченко та Гогарт / Ол. Новицький // Шевченківський збірник. – Петроград, 1914. – Т. 1. – С. 127–134.

46. *Новицький О.* Шевченко та Рембрандт / Ол. Новицький // Україна. – 1925. – Кн. 1–2. – С. 122–125.

47. *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький // Літературно-науковий вісник. – 1911. – Т. 54. – Кн. 4. – С. 78–84.

48. *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький // На спомин 50-х роковин смерті Тараса Шевченка : збірник, посвящений пам'яті Тараса Григорьевича Шевченка. – Москва : Типографія К. Л. Меньшова, 1912. – С. 101–116.

49. *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький. – Львів ; Москва : НТШ, 1914. – 89 с. : іл.

50. *Новицький О.* Шевченко як офортист (проспект, рукопис і машинопис, підготовчі матеріали). [Кін. 1920 – поч. 1930-х рр.]. – ІР НБУВ, ф. 279, спр. 35, 293 арк.

51. [Передмова] // *Шевченко Т.* Повне видання творів : у 16 т. / Тарас Шевченко. – Варшава ; Львів : Укр. наук. ін-т, 1937. – Т. 12 : Пластична творчість Т. Шевченка. – С. 3–8.

52. *Раєвський С. Є.* Проти буржуазно-націоналістичної фальсифікації Шевченка-художника / Раєвський С. Є. // За марксоленінську критику. – 1935. – № 1. – С. 64–82.

53. *Середа Є. О.* Дослідження і популяризація мистецької спадщини Т. Г. Шевченка при радянській владі / Є. О. Середа // Питання шевченкознавства. – Київ : Молодь, 1968. – Вип. 4. – С. 118–128.

54. *Сластьон О.* [Рецензія] / П. С. // Україна. – 1914. – Кн. 3. – С. 100–101. – Рец. на кн. : *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький. – Львів ; Москва : НТШ, 1914. – 89 с. : іл.

55. *Тарахан-Береза З. П.* Олекса Новицький – дослідник і популяризатор творчості Тараса Шевченка / Зінаїда Тарахан-Береза // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 5. – С. 21–23.

56. *Тарахан-Береза З. П.* Шевченко – поет і художник / З. П. Тарахан-Береза. – Київ : Наукова думка, 1985. – 183 с. : іл.

57. *Удріс І.* До питання про українське мистецтвознавство першої чверті ХХ століття: дослідницькі праці О. Новицького / Ірина Удріс // Мистецтвознавство України. – Київ, 2007. – Вип. 8. – С. 275–284.

58. Українське малярство XVII–XX сторіч : провідник по виставці / Всеукр. іст. музей ім. Т. Г. Шевченка ; [за ред. і з вступ. нарисом Ф. Ернста]. – Київ, 1929. – 109 с., 19 с. : іл.

59. *Ходак І.* Восьмий том Повного зібрання творів Тараса Шевченка: спроба реконструкції проекту (1923–1934) / Ірина Ходак // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2. – С. 67–104.

60. *Шагинян М.* Шевченко / Мариэтта Шагинян. – Москва : Худ. лит., 1941. – 272 с. : іл.

61. Шевченківська виставка // Пролетарська правда. – 1928. – 21 сч.

62. Шевченківська виставка у Києві // Нове мистецтво. – 1927. – № 28. – С. 15.

63. Шевченківський словник : у 2 т. – Київ : Голов. ред. УРЕ, 1978. – Т. 2 : Мол – Я. – 410 с. : іл.

64. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. – [Київ] : ДВУ, 1929. – Т. 3 : Листування : текст, коментарій / Тарас Шевченко ; ред. і вступ. слово С. Єфремова. – XIV, 1004 с.

65. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. – [Київ] : ДВУ, 1927. – Т. 4 : Щоденні записки (Журнал) : текст, первісні варіанти, коментарій / Тарас Шевченко ; ред. і вступ. слово С. Єфремова. – XL, 785 с.

66. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 10 т. / Тарас Шевченко. – Київ : АН УРСР, 1961. – Т. 7. – Кн. 1 : Живопис, графіка 1830–1847. – XVI с., [153] л. іл., 63 с.

67. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 10 т. / Тарас Шевченко. – Київ : АН УРСР, 1961. – Т. 7. – Кн. 2 : Живопис, графіка 1830–1847. – [193] л. іл., 108 с.

68. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 10 т. / Тарас Шевченко. – Київ : АН УРСР, 1963. – Т. 10 : Живопис, графіка 1857–1861. – X, 176 с., 129 с. іл.

69. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко. – Київ : Наукова думка, 2005. – Т. 7 : Мистецька спадщина. Живопис і графіка, 1830–1843. – 503 с. : іл.

70. *Шероцький К.* [Рецензія] / К. Ш. // Украинская жизнь. – 1914. – № 11–12. – С. 110–112. – Рец. на кн. : *Новицький О.* Шевченко як маляр / Ол. Новицький. – Львів ; Москва : НТШ, 1914. – 89 с. : іл.

71. *Щепотьєва М.* Науково-дослідча кафедра мистецтвознавства в Києві в 1928–29 акад. р. / М. Щепотьєва // Хроніка археології та мистецтва. – Київ, 1930. – Чис. 2. – С. 86–88.

72. *Щербаківський Д.* Український портрет : виставка українського портрета XVII–XX ст. / Данило Щербаківський та Федір Ернст ; Всеукр. іст. музей ім. Т. Шевченка. – Київ, 1925. – 64 с. : іл.

73. *Яцюк В.* Малярство і графіка Тараса Шевченка: здобутки і перспективи дослідження / Володимир Яцюк // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. – Київ, 2001. – Вип. 8. – С. 120–129.



**Зоя Чегусова**  
**(Київ)**

## **ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І ЗОЛОТИЙ ФОНД МИСТЕЦЬКОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ УКРАЇНИ**

Цю доповідь присвячено творчості видатних майстрів мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ ст., яких об'єднало славетне ім'я Тараса Григоровича Шевченка, слово якого закарбоване в генетичній пам'яті українців.

Мабуть, немає у світі такого поета, як Тарас Григорович Шевченко, який би так уславив власний народ. Неперевершений український поет, що з його безмежною любов'ю до України зумів висловити у своїх творах усю героїку народної історії ще до процесу національного відродження, вже за життя став духовним поведирем української нації. Міцно зв'язана зі своїм часом творчість Шевченка, особливо «Кобзар», який став своєрідною Біблією для українського народу, усією своєю суттю була спрямована в майбутнє. Через те важко підрахувати, скільки в ХХ ст. народилося творів різних видів і жанрів образотворчого та декоративного мистецтва, пов'язаних з літературною спадщиною Великого Кобзаря.

Образотворчу традицію ілюстрування видань Т. Шевченка, розпочату в кінці ХІХ ст. маляром і графіком романтично-народного напрямку Опанасом Сластіоном, розвинуто на початку ХХ ст. патріархом українського мистецтва, глибоко народним мистцем Іваном Іжакевичем, у першій половині ХХ століття було плідно продовжено В. Седлярем, В. Касіяном, М. Деревусом, О. Данченком, у кінці ХХ ст. – талановито трансформовано О. Івахненком, В. Лопатою, І. Марчуком, Є. Безніском, М. Стороженком. Кожен з них по-своєму «прочитав» твори Пророка нації, що й робить їх праці надзвичайно цікавими для сприйняття.

Якщо торкнутися творчості самого Шевченка-художника, слід насамперед віддати належне його глибоко персоналістичній системі образотворення, Шевченковим пошукам пластичної моделі (висловлюючись сучасною мовою) для ствердження саме української тематики в контексті світового малярства.

Шевченкові вдалося відтворити характерні особливості і ціннісні пріоритети української натури, її ментальності в академічно довершених мистецьких формах у стилі реалізму XIX ст. Аналізуючи малярську спадщину майстра, його дослідники завжди відзначають підкреслену українськість сюжетів і композицій Шевченка, технічно вправно втілених у жанрах живопису, графіки, рисунку. Тут доречно, вважаю, навести цитату видатного українського історика мистецтва, академіка Володимира Овсійчука: «Шевченкову “Катерину” можна сприймати як образ-роздум, в якому втілено зганьблену й понівечену долю України. В романтичному мистецтві слов'янських народів Шевченків узагальнено-символічний образ виявився найглибшим за соціально-історичним змістом і народно-поетичним вирішенням; у ньому духовна, зріднена з іконописними прообразами чистота стикалася з бездуховністю, злом, байдужістю, повно виражаючи уявлення тієї епохи. <...> Шевченків алегоризм, асоціативно ускладнений, поглиблений, але з тяжінням до класичних зразків, зрозумілих своєю вічною правдою і підкресленою поетичністю, відкривав нову творчу перспективу» [9, с. 8].

Відомо, що з мистецької спадщини Шевченка збереглося 835 творів живопису і графіки, які дійшли до нас в оригіналах і частково в гравюрах та копіях. Їх доповнюють дані про понад 270 втрачених і досі не знайдених [2]. Творчість Т. Г. Шевченка започаткувала новий етап у розвитку українського образотворчого мистецтва XIX ст. з характерною романтично-реалістичною передачею народного життя, історії, побуту, природи рідного краю. Картини художника-поета «Катерина» (1842), «Селянська родина» (1843), малюнки із серії «Притча про блудного сина» – «Кара шпіцрутенами», «Кара колодкою» (1857), серія «Бойчуші», численні портрети й автопортрети – це твори новаторські для свого часу, глибокі своєю ідейною насагою, позначені високою майстерністю.

Емоційна багатогранність ліричних реакцій Шевченка-художника відчувається і в його серії офортів альбому «Живописна Україна», який він замислив видати під час своєї першої подорожі Україною (1843–1844), куди виїхав з Петербурга. Він уявляв собі цю серію, розпочавши роботу вже у 1843 році, як мистецьке видання про природу України, її історичні пам'ятки

і минуле, народні звичаї, побут і фольклор. Про це поет писав у листі до Осипа Бодяньського в травні 1944 року: «Я хочу рисувати нашу Україну. <...> Я її нарисую в трьох книгах [альбомах. – З. Ч.]. В первой будут виды, или по красоте своей, или по истории приметные; во второй – человеческий быт, а в третьей – история. В год будет выходить 10 картин [офортів. – З. Ч.]» [9, с. 32–33].

Шевченко працює впродовж 1844 року, самостійно створюючи гравюри, усе більше вдосконалюючись у техніці офорту (вважаю доречним тут нагадати, що вже 2 вересня 1860 р. радою Імператорської академії мистецтв у Петербурзі Т. Шевченка було визнано академіком гравюри «на повагу майстерності та пізнань у мистецтві»). Ставши співробітником Київської археографічної комісії під час своєї другої подорожі Україною (1845–1846; у березні 1847-го його заарештовують у Києві), Шевченко пише краєвиди і портрети, збирає фольклорні й етнографічні матеріали, замальовує історичні й архітектурні пам'ятки [7, с. 235]. У серії «Мальовнича Україна» Шевченко сподівається увічнити образ давнього міста, яке причарувало його. «Чаще всего я лелею мое старческое воображение картинами золотоглавого, садами повитого и тополями увенчанного Киева. И после светлого, непорочного восторга, навеянного созерцанием красоты твоей неувядающей, упадет на мое осиротевшее сердце тоска», – писав Великий Кобзар в оренбурзьких степах [12].

Але фінансові труднощі так і не дозволили Шевченку здійснити його наміри: він видає в листопаді 1844 року лише один альбом, до якого увійшли 6 офортів: «У Києві», «Видубицький монастир», «Судна рада», «Старости», «Казка» («Солдат і Смерть»), «Дари в Чигирині. 1649», які вийшли друком під назвою «Чигиринський Кобзар» [12].

Особливо знаменною у цій серії є композиція «Дари в Чигирині. 1649», де художник недвозначно образно висловив своє розуміння Переяславської угоди разом із наскрізь негативною оцінкою, що різко суперечить так званим Тезам про 300-річчя возз'єднання України з Росією.

Чому найталановитіші митці України в ХХ ст. незмінно зверталися до відтворення образу Шевченка, до ілюстрування саме його творів? У чому магія Шевченкового слова, яке

приваблювало не одне покоління образотворців, починаючи з ХІХ – і до самого початку ХХІ ст.? Як пояснити цей феномен? На ці запитання, гадаю, краще за всіх відповів наш співвітчизник, геніальний усесвітньо відомий митець ХХ ст. Олександр Архипенко, який сам залишив у спадщину три скульптурних портрети Т. Шевченка (1936, 1937, 1953): «Ви могли б спитати мене, чому я виготовив погруддя Тараса Шевченка і чому я планую дати українській суспільності та світові погруддя інших українських геніїв? <...> Говорячи про культуру як національну силу нам необхідно признати, що наші національні генії – Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Микола Лисенко та інші консолідували нашу українську культуру при допомозі своїх творів, які віддають справжній дух і душу українського народу. Своїми творчими умами та своїм ділом вони увіковічили все те, чим є Україна і що кожний українець повинен носити в своїй душі і своїм серці. <...> Обов'язком кожного українця мусить бути підтримування того сумління» [1, с. 4]. Так, вважаю, це сумління особливо підтримували найвідоміші українські майстри образотворчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (про творчість яких і піде тут розмова), що їх згодом було відзначено найвищою нагородою в галузі культури і мистецтва – Національною премією України імені Тараса Шевченка.

«Знаємо з дитячих літ, що Шевченко – пророк нації і геніальний поет. Це – аксіома. Знаємо також і те, що Шевченко – геніальний художник. І це теж – аксіома. Диво велике, що в одній людині, яка виросла з найглибших низів кріпацької неволі, Бог поєднав такі надзвичайні таланти. Дав із небес Великий дар обранцеві долі, щоб він виконав святую місію – вирятувати з неволі українську націю» [6, с. 383], – писав народний художник України, академік, професор, лауреат Шевченківської премії 1964 року Василь Касіян (1896–1976).

Видатний митець України В. Касіян, якому в 1964 році з нагоди святкування 150-річчя від дня народження Т. Шевченка першою з українських художників було присуджено Шевченківську премію, залишив нам величезну творчу спадщину: тисячі графічних і живописних творів, ґрунтовні дослідження мистецтва, десятки робочих альбомів із сотнями рисунків, книги спогадів. Тільки касіянівську шевченкіану, цю воістину

монументальну мистецьку епопею, складає п'ять великих циклів ілюстрацій та оформлень до «Кобзаря» й окремих видань «Наймички» та «Гайдамаків», серія портретів «Тарас», десятки видатних станкових творів, серед яких офорти «Тарас Шевченко», «Шевченко і Йордан», гравюри на дереві «Тарас Шевченко», «Портрет Тараса Шевченка», «Тарас Шевченко на засланні», літографії «Шевченко на Україні», «Шевченко серед селян», «Шевченко-офортист», ліногравюри «Народ і слово Шевченка», «Шевченко і народ», ілюстрації до роману Оксани Іваненко «Тарасові шляхи», книги «Мистецтво Шевченка», «Офорти Тараса Шевченка» та інші, які увійшли до скарбниці вітчизняного мистецтва [5, с. 88].

Потужна мистецька енергія зрілого майстра дозволяє йому напружено працювати творчо, виконуючи такі відомі лінорити, як «Тарас Шевченко» і «Тарас Шевченко. 1861–1961» (обидва – 1960), акварельні малюнки до поеми «Гайдамаки» (1964) і нові ілюстрації до ювілейного видання «Кобзаря» (1964). Ілюстрації до «Кобзаря», що стали найвизначнішими в касянівській шевченкіані, датуються різними роками: 1934, 1942, 1944, 1949, 1954, 1961, 1964. Останнє видання «Кобзаря» побачило світ у 1976 році – через декілька місяців після смерті художника.

Ще один колос у мистецтві України ХХ ст., який не дбав про славу, але був народженим для неї, – видатний живописець і графік з плеяди українських митців старшого покоління, народний художник України, академік, професор, лауреат Шевченківської премії 1969 року Михайло Дерегус (1904–1997) увійшов до історії шевченкіани своїми надзвичайними ілюстраціями до поезій Т. Г. Шевченка, які він створив в офорті, монотипії, акватинті, акварелі. Це, зокрема, «Наймичка» (1956), «Наймичка з Марком» (1963), «Катерина під яблуною» і «У хуртовину» (до поеми Т. Шевченка «Катерина», обидві 1963), «Перебендя» (1964) та ін.

Майстер дуже пишався тим, що йому першому в історії випала честь ілюструвати повісті Т. Шевченка («Княгиня», «Варнак», «Прогоулка з удовольствием и не без морали», «Капитанша»). Михайло Дерегус – «поет українського малярства» (за О. Гончаром) – визнавав: «Саме Шевченко повів мене майже за руку по Україні шукати в ній свою Батьківщину: Канів, Чи-

гирин, Запоріжжя, Полтава, Умань, Кодня, Глухів, Батурин». Унаслідок його мандрів Україною народився один з найблис-кучіших за образністю та манерою виконання цикл з дванадця-ти офортів «Дорогами України» (1930–1940).

У кінці 1930-х років М. Дерегусу не поталанило увічнити, як замислювалося, своє монументальне історичне полотно «Кодня» в Канівському музеї Шевченка. Розрадою йому че-рез півстоліття стали монументальні настінні розписи за мо-тивами творчості автора «Кобзаря» – «Жнивна пора», «Кри-ниця», «Дума», «Марина», «Пісня» (1989–1992) в інтер'єрі Музею-заповідника «Могила Т. Г. Шевченка» в Каневі, за-думані і віртуозно виконані його вихованцем по майстерні графіки АМ СРСР, заслуженим художником України, чле-ном-кореспондентом Академії мистецтв України, лауреатом Шевченківської премії 1989 року Олександром Івахненком (1949 р. н.).

У зображеннях своїх кольорових ліноритів, пов'язаних з ілюструванням поезій Т. Г. Шевченка і його «Кобзаря» (кни-га «Садок вишневий біля хати», однотомник поем, двотомник поезій) митець сміливо балансує на межі реальної дійсності і художньої реальності. Він коректно узагальнює форму, під-силюючи її умовність площинним вирішенням, виразними силуетами з підкреслено виявленими контурами, як це роби-ли бойчукісти у своїх фресках, а також локальним кольором і оберненою перспективою. У глибоко ліро-поетичних музи-кальних за своїм звучанням композиціях на шевченківські сюжети народного життя автор розкриває елегійно-мрійли-вий характер і філософію серця українців, побожність і цнот-ливість жінок разом з волелюбністю і мужністю чоловіків з народу.

Зазначимо, що проілюстрований Івахненком «Кобзар» ви-дано під назвою «Двотомник поезій»: серед творів Шевченка, залишених нам у спадщину, шевченкознавцями було знайдено титульну сторінку, яку поет власноручно зробив, написавши: «Тарас Шевченко. Поезії. Том I».

Графік і живописець, відомий український майстер ілю-страції книги, заслужений художник України, лауреат Шев-ченківської премії 1993 року Василь Лопата, славнозвісний своїм мистецьким оформленням банкнотів української націо-

нальної валюти – гривні – засвідчує у своїй автобіографічній повісті «Десь на дні мого серця», що вже підлітком читав і перечитував «Кобзар», кожна поезія якого «ліпила» його українство.

У 1992 році Василеві Лопаті випала нагода створити власну версію художнього оформлення Шевченкового «Кобзаря», який став найкращим подарунковим виданням в Україні. Зазначимо, що «Кобзар» для Лопати є твором не стільки для ілюстрування текстів «пророчих поезій», запозичення сюжетів, скільки для його авторських філософських роздумів над історією нашого народу, апелювання до образного національного архетипу, усвідомлення національного духу.

Твори В. Лопати завжди дивують оригінальністю задумів своїх складних сюжетно-композиційних побудов спільно з віртуозною майстерністю академічно довершеного рисунку, що сприяє створенню ним бездоганних у своїй фігуративній пластиці образів історичних персонажів і характерних народних типів.

Вагомим внеском в образотворчу шевченкіану є не тільки надзвичайні твори представників славетної київської школи графіки, а й видатних майстрів живопису Києва. І першою в цьому ряду є постать народного художника України, професора, лауреата Шевченківської премії 1969 року Карпа Трохименка (1885–1979), який увійшов до історії як один із фундаторів української академічної школи малярства, що самовіддано докладав зусиль для її розквіту майже сорок років.

У доробку історичного живопису Трохименка, який уважався знавцем Шевченкової малярської спадщини, що відобразилося в його наукових розвідках з історії українського та російського образотворчого мистецтва, зокрема «Т. Г. Шевченко як художник», «Нарис історії українського образотворчого мистецтва», «Український портретний живопис», є такі широківідомі картини, як «Шевченко і Енгельгард» (1939), «Шевченко у Каневі» (1964).

До шевченківської теми Карпо Дем'янович звернеться й у 1950-х у картині «Катерина», візуально розкриваючи передану Шевченком трагедію дівчини, закоханої в панича-офіцера (1954). У полотні «Шевченко на Чернечій горі» (1954), де Трохименко зобразив національного генія в Каневі під час

останньої подорожі в Україну на тлі широкої дніпровської панорами, живописець намагався розкрити образ Шевченкової думки, висловленої ним у «Заповіті» – «...Щоб лани широкополі, і Дніпро, і кручі було видно...». Ще за життя Шевченко мріяв про «тихе пристанище і спокій коло Канева».

Карпо Трохименко, починаючи з 1920-х, інтенсивно працював у пейзажному жанрі, відтворюючи переважно шевченківські місця («На Софійській площі. Київ» (1945), «Могила Т. Г. Шевченка» (1956)). Але найвизначнішим виявився один із його ранніх творів – ліро-епічний за характером і панорамний за принципом зображення «Краєвид Дніпра з Іванової гори», відомий ще під назвою «Над Великим шляхом» (1926); з нього, можна вважати, і розпочинається відлік історії українського радянського пейзажного малярства.

Нарівні з відомими київськими образотворцями не менш визначним є творчий внесок у золотий фонд шевченкіани представників львівської художньої школи, яка впродовж ХХ ст. відіграла вирішальну роль у збереженні національної ідентичності, завдяки таким її засадничим моментам, як духовне коріння, світогляд, значення традиції, професіоналізм.

Мистецький пейзаж України неможливо уявити без творів патріарха львівської школи, народного художника України, Героя України, лауреата Шевченківської премії 1999 року Володимира Патики (1929 р. н.). У 1960–1970-х роках його не полишала шевченківська тема, унаслідок чого народжуються такі довершені щирі твори, як «Шевченко на Батьківщині» (1965), «Третя подорож на Україну» (1968), «Т. Г. Шевченко серед селян» (1969), «Земля Шевченка», «Околиця села Шевченкова» (обидва – 1981), «Ох, не однаково мені», «Над Дніпром» (обидва – 1988), «Чи буде суд, чи буде кара» (1989), «Реве та стогне Дніпр широкий» (1981, 1997) – фундаментальний внесок львівського митця в українську шевченкіану.

Для культури України ХХ ст. (як, зрештою, і початку ХХІ ст.) незмінно значущою залишається творчий доробок званої представниці львівської школи, неперевершеного живописця і графіка, народної художниці УРСР, професора, члена-кореспондента Академії архітектури УРСР, лауреата Шевченківської премії 1967 року Олени Кульчицької (1877–1967). Жоден західноукраїнський художник у першій половині



XX ст. так широко, як вона, не піднімав патріотичні теми. Портрети-плакати з поетичними рядками-цитатами національних кумирів Т. Шевченка «...Возвеличу малих отсих рабів німих, а на сторожі коло їх – поставлю СЛОВО...», І. Котляревського «Любов к Отчизні де героїть, там сила вража не устоїть, там грудь сильніша од гармат...», І. Франка «...Бажав для скованих волі, бажав для нещасних долі і рівної правди для всіх...», які звучать для українців актуально і в наш час, поширювалися у найглухіших закутках Галичини [4, с. 7]. Роль талановитої й неймовірно працюючої мисткині Олени Кульчицької важко переоцінити. Нарівні з Іваном Трушем і Олексою Новаківським вона сприяла становленню та розвитку самостійної національної школи, нового реалістичного мистецтва XX ст. в Західній Україні.

Привертає увагу і творчість іншого майстра зі світовою славою – представника львівської мистецької школи другої половини XX ст., який поєднав полярності традиціоналіста і новатора, – це заслужений художник України, лауреат Шевченківської премії 1997 року Іван Марчук (1936 р. н.). Твори українського майстра живопису і графіки І. Марчука, якого Міжнародна академія сучасного мистецтва в Римі прийняла до лав «Золотої гільдії» і обрала почесним членом наукової ради Академії (2006), а Британське видання «The Daily Telegraph» оголосило «Генієм сучасності», котрому належало 72-ге місце в сотні найвидатніших діячів нашого часу (2007), безумовно, сприймаються неординарним набутком у мистецтві України на зламі кінця XX – початку XXI ст. [10].

У доробку митця понад 4000 станкових і монументальних творів, де переважають живописні й графічні композиції – як фігуративні, так і абстрактні, виконані ним у межах того чи іншого творчого періоду – циклу. Їх Марчук нараховує у своєму житті десять. Проте серед грандіозних циклів Марчука найвизначнішими, вбачаю, є два. Це «Голос моєї душі» (1965–1970), що сприймається стрижнем усього творчого здобутку Марчука, – своєрідним «стовбуром з гілками» усіх формально-художніх пошуків, якими «проростали» наступні його цикли. Його шевченкіана (1987–1996) навіяна поезіями «Кобзаря». Душевні потрясіння героїв Т. Г. Шевченка разом зі страждальною долею України художник з його драматичним

світосприйняттям пропускає крізь серце і талант, відтворюючи «глибинну сутність світу, а не зідеалізовано прикрашену її поверхню, де трагічне начало є невід'ємною частиною буття, неминучим наслідком тієї духовної боротьби, яка полягає в одухотворенні інертної матерії. Оцей екзистенціальний біль від недосконалості світу – надзвичайно прикметна риса творчості майстра» [3, с. 15].

Одним із визнаних митців Львова – міста графіки – справедливо вважається майстер станкової і книжкової ілюстрації, монументаліст, заслужений художник України, лауреат Шевченківської премії 2006 року Євген Безніско (1937 р. н.). Випускник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (закінчив 1964 р.), учень Р. Сельського завжди був послідовним у своєму захопленні класичною українською літературою, що відповідало стихії руху шістдесятництва, учасником якого він був разом зі своєю покійною дружиною – знаменитою львівською скульпторкою Теодозією Бриж.

Майстер живописної графіки Є. Безніско на піднесенні творчих сил працював у 2010–2012 роках над фундаментальним циклом творів шевченкіани, яка складається з 300 картин-ілюстрацій в техніці пастелі до близько 50 поезій Кобзаря, зокрема «Буває у неволі іноді згадаю», «Сон (На панщині)», «Садок вишневий біля хати», «Казка», «Мені тринадцятий минало», «Перебендя», «Буває в неволі», «Сова», «Утоплення» тощо. Великомасштабну шевченкіану – вершину своєї творчості – Євген Безніско репрезентував у жовтні 2012 року в експозиції виставки, організованої до його 75-річного ювілею у Львівській національній галереї мистецтв. Названа рядком поета – «Та не однаково мені...» – шевченкіана, через призму художнього сприйняття митцем спадщини Кобзаря, розкриває болючі питання духовного життя сучасного українського суспільства, де відчуваються ті самі біль і страждання з приводу нашого сьогодення, які були притаманні творчості Т. Шевченка 150 років тому.

Серед професійних художників, що найбільше працювали над шевченкіаною, широке визнання здобули Феодосій Гуменюк і Микола Стороженко – митці, які пройшли серйозну академічну школу, але водночас виявилися готовими до сміливих новацій у межах фігуративу.

Так, основною темою творчості живописця і графіка, народного художника України, професора, керівника майстерні історичного живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, лауреата Шевченківської премії 1999 року Феодосія Гуменюка (1941 р. н.) «є Україна, її історія, народ, його герої, вірування, минуле й суще, що стикаються між собою, як у двобої, бо мусять у змаганні розкрити трагічну сутність самого народу, його важкої і водночас великої долі» [9, с. 2]. Лауреат Шевченківської премії 1994 року Володимир Овсійчук (1924 р. н.) запевняє, що історичне спрямування митця визріло під впливом «Живописної України» Т. Шевченка: «Шевченків алогоризм, асоціативно ускладнений, поглиблений, але з тяжінням до класичних зразків, зрозумілих своєю вічною правдою і піднесеною поетичністю, відкривав Гуменюку нову перспективу» [9, с. 8].

Шевченкіана Ф. Гуменюка 2000-х років, що складає 30 різножанрових епічних, з яскравою образністю і глибинною символікою, живописних полотен, – це особливий мистецький простір генетичної пам'яті найпотужнішого серед київських митців виразника національної ідеї Т. Шевченка («Дивлюсь, аж світає» (за поемою «Сон»), «Катерина», «Тополя», «Сова», «Сон» («На панщині пшеницю жала...») та ін.). Автор розкрив для себе Шевченка, цього «велетня духу» (за Іваном Франком) ще в 1970-х у Північній Пальмірі (Ленінград – Петербург), де здобував освіту в Інституті живопису, скульптури, архітектури ім. І. Рєпіна. Натхненна великим Кобзарем, шевченкіана Ф. Гуменюка переконує, що український народ має велику минувшину, пронизану боротьбою за свою державність. Відродження історичного жанру як могутнього каталізатора історичної пам'яті і української свідомості є сенсом майже 50-річної творчості Феодосія Гуменюка.

Упродовж десятиліть знаменитий київський майстер живопису і графіки, народний художник України, дійсний член Національної академії мистецтв України, професор, лауреат Шевченківської премії 1988 року Микола Стороженко (1928 р. н.) – поет, космічна постать, дійсно надзвичайний художник і людина – творить свою шевченкіану в зачаруванні драматичною поезією Всеукраїнського Кобзаря, почавши з монументальних композицій – розпису плафона «Т. Шевчен-

ко і світ» (1981) і мозаїки «Світло волі» (1989), які було втілено в інтер'єрах Національного музею Тараса Шевченка. Понад 20 років М. Стороженко, наскрізь проникнений творчістю і життям українського Пророка, невтомно працював над ілюстрованим томом «Кобзаря». Поринаючи цілком у його духовні глибини, у цю епохальну книгу, написану, по суті, кров'ю Шевченка, митець створив 42 композиції, у яких синтезував усі мистецькі шукання своїх попередніх творів (2004). Він досягнув нового прочитання Кобзаря «і словом, і образотворчим поданням, якого в такому епічному розгортанні ще не було, бо тут знайшло місце все – від Київської Русі до наших днів: історичні події, героїчні битви з турками, ляхами, Московією і наша славна Запорізька Січ, легендарні герої і простий, замучений панщиною народ, прегарні душею наймички, Катерини, Ярини» [8, с. 40].

Щирі шанувальники знаного у світі багатогранного художника, творчість якого є прикладом позачасового мистецтва з молитовним польотом фантазії, щиро зраділи виходу друком його останнього фундаментального видання, присвяченого Всеукраїнському Кобзарю – альбому під назвою «Мій Шевченко» [11], який містить, крім шевченкіани, текстові коментарі художника, що повністю розкрили романтизовану душу і аналітичний розум митця.

Важко згадати історичну постать, подібну до Тараса Шевченка, яка б стільки значила в житті свого народу і яка б так надихала та наснажувала митців на творчість. Працювати для України і в посвяті імені Шевченка насправді є великим дарунком долі для українця і це яскраво довели усією своєю самовідданою, покликаною високими помислами і глибокими почуттями творчістю, яка, гадаю, є певним мистецьким подвигом, неперевершені майстри мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ ст., про яких згадувалося у цій доповіді.

---

1. *Архипенко О.* Чому я виготовив погруддя Тараса Шевченка // Українські вісті. – 1989. – № 11. – 12 берез. – С. 3 (подано за: Образотворче мистецтво. – 2012. – № 1/2).

2. *Благовещенский А.* Шевченко в Петербурге (1858–1861). Воспоминания о Тарасе Шевченко. – Киев : Дніпро, 1988. – С. 337–346; 545–549.

3. *Бушак С.* Художні світи Івана Марчука. Вступне слово. – Каталог творів «Іван Марчук». – Київ, 2000.
4. *В'юнник А.* Олена Кульчицька. – Київ : Мистецтво, 1969.
5. *Гоян Я.* Диво Касіяна // *Касіян В.* Автопортрет. – Київ : Веселка, 2004.
6. *Касіян В.* Сповідь душі // *Касіян В.* Автопортрет. – Київ : Веселка, 2004.
7. Киевская старина. – 1894. – Кн. 2.
8. *Овсійчук В.* Барвисті епопеї Стороженкового серця // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 1.
9. *Овсійчук В.* Феодосій Гуменюк. – Альбом-Каталог. – Київ : Артєк, 1995.
10. *Собкович О.* «Витівки творчого духу» Івана Марчука // Образотворче мистецтво. – 2010. – № 2–3.
11. *Стороженко М.* Мій Шевченко. – Київ : Грамота, 2008. – 128 с. : іл.
12. Тарас Шевченко. Повне зібрання творів у десяти томах. – Київ : Вид-во АН УССР, 1961. – Т. 7. – Кн. 1. – № 92–97.

*Георгій Черков  
(Київ)*

## **АКТУАЛІЗАЦІЯ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ТЕМИ В ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ТЕЛЕСЕРІАЛАХ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Хоча в назві роботи заявлено тему, яка стосується сучасного контексту – телевізійних серіалів – варто, на наш погляд, зробити певний ретроспективний екскурс. По-перше, на момент розквіту серіалів як одного з основних жанрів телевізійних програм, постать Шевченка мала вже значну кількість екранних втілень, що, безсумнівно, є платформою, без якої розмова про телевізійний «формат» була б неповною. По-друге, питання втілення національно визначної постаті на екрані стикається з поняттям образу екранного героя, що потребує детального з'ясування з метою виявлення специфіки, яка відрізняє загально-мистецьке поняття образу (головного героя) і національно визначної постаті, окреслення ознак, які дають змогу говорити про мистецьке, зокрема екранне, втілення національно визначної постаті як про окреме самостійне явище в загальному мистецькому контексті.

Спочатку розглянемо поняття «герой» в історичному ключі. Це тим більше важливо, що попри розповсюдження виразів «історична постать», «загальноісторична фігура» тощо, під ними об'єднуються надзвичайно різні типи: мислителі і політики, полководці й тирані, митці й авантюристи, завойовники і визволителі... Роль одних із них переоцінюється наступними поколіннями, інші лишаються в пам'яті як схоластичні приклади, довкола деяких вибудовуються міфи, значення окремих статей зазнає несподіваних інтерпретацій, інколи повертаючи імена із забуття тощо. Навіть у відомій класичній роботі Гегеля «Філософія історії» в частині, у якій докладно аналізується людина в історичному русі людства, автор обмежується поняттям «загальноісторична постать», при цьому у прикладах наводить Юлія Цезаря, Олександра Македонського. На думку німецького мислителя, такий герой, ведений пристрасною, інтуїтивно вгадує «історичні можливості», дещо «всезагальне», у чому виражений поштовх «світового духу». Гегель пише: «Великі

історичні відносини... Саме тут виникають великі зіткнення між існуючими, визнаними обов'язками, законами й правами, й між можливостями, які протилежні цій системі, порушують її й навіть руйнують її основу й дійсність, але в той же час мають такий зміст, який може видатися гарним, загалом корисним, важливим і необхідним. Тепер ці можливості стають історичними; вони містять у собі деяке всезагальне іншого роду, ніж те всезагальне, яке становить основу існування народу або держави. Це всезагальне є моментом творчої ідеї, моментом істини, яка прагне до себе самої й викликає рух. Історичними людьми, загальноісторичними особистостями є ті, у меті яких міститься таке всезагальне» [4, с. 28–29].

Однак це приклади специфічні і, очевидно, неуніверсальні щодо історичного значення, хоча б з огляду на те, що політика і військова справа не вичерпують визначну історичну діяльність, а скоріше навпаки є специфічними проявами такої діяльності.

У цій роботі під «національно визначною історичною постаттю» ми розуміємо історичну особистість, вплив якої на національну культуру загально визнаний народом упродовж декількох поколінь, незважаючи на змінні політичні обставини; її доробок входить у незаперечний культурний спадок, а його зміст є втіленням певних ідей, ключових для історичної долі і самовизначення народу. Це постать, із якою нація ідентифікує певні риси свого ідеалу, національного характеру, історичної долі тощо.

Таке визначення певним чином навіть може перегукуватися з відомим міфологічним поняттям «культурний герой», втім позбавлене суто міфопоетичного контексту. Таким чином, ця постать не просто знаходить своє відображення у мистецтві, а опиняється у колі його сталих тем, які щоразу відновлюються у мистецькій мові нового покоління, нової доби. Вона стає певною «константою», довкола якої можуть вибудовуватися не тільки традиція вшанування і вивчення, але й інтерпретації, забарвлені політично, ідеологічно, що, втім, не заперечує місця цієї постаті в національно-культурному просторі.

Порушена тема може мати достатньо широкий контекст – це й класичне питання ролі особистості в історії, і аспекти біографічних досліджень, і проблеми детермінізму історичних подій розвитку нації тощо. Ми свідомо зосереджуємося тільки на

мистецькому, кінематографічному аспекті, зокрема враховуючи й обсяг роботи.

У мистецькому контексті втілення національно визначної постаті пов'язане зі збірним поняттям художнього образу – загальної категорії художньої творчості – причому із специфічним випадком: прототипом.

Прототип сполучає шар реального (риси і властивості реального характеру, історико-біографічні моменти) та шар художнього вимислу. На відміну від екранного героя як такого, який уособлює певною мірою універсальні жанрові риси (герой-коханець, супермен, ліричний герой та ін.), національно визначна постать на екрані завжди несе в собі позитивно заряджене ядро, при чому з цим пов'язані найсуттєвіші моменти для нації – те, що зараз називають національною ідентичністю, національною гідністю, ідеєю тощо.

Унаслідок визначеного вище національно визначна історична постать у мистецтві входить до кола постійних тем, які певною мірою є циклічними, відновлюючись щоразу на новому етапі розвитку мистецтва, для нового покоління. Саме так відбувається з постаттю Тараса Шевченка, образ якого послідовно втілювався в українському кінематографі в 1920-х, 1950-х, 1960-х, 1990-х та 2000-х роках. Ці хронологічні точки накреслюють свого роду графік соціально-політичного та кінематографічного життя України, поворотні моменти історії країни і зокрема розвитку національного кінематографа, відповідно розтягуючи чи скорочуючи ланки-відрізки та показуючи їх вектор.

Відповідно, тут можна аналізувати не тільки іконографію втілення національного історичного героя на екрані, але й іконологію (яка, за Ервіном Панофським, на відміну від іконографії, через призму естетики художнього твору досліджує культурно-історичні риси епохи [5, с. 48]).

1920-ті роки – період поживлення культурно-мистецького життя в Україні, політичні тенденції українізації, відповідні настрої у прошарку творчої інтелігенції. Фільм «Тарас Шевченко» Петра Чардиніна – перше втілення образу Шевченка на українському кіноекрані. У часопису «Кіно» (№ 8, 1926) вміщено статтю про знімання фільму, в якій показано на той час зразковий технологічний підхід і широту задуму: «Починаючи



від розірваних чобіт, широких штанів і чумацького возу, і кінчаючи витонченим сурдутом, фраком і ландо того часу – все це треба було пошити й виготовити з матеріалів і матерій за малюнками того часу» [3, с. 26], з відповідною увагою до «всіх найменших відтінків у реквізиті, меблі, костюмах того часу, коли жив і помер великий поет» [3, с. 26]. Зйомки проводилися на Кавказі, у Ленінграді, Москві, Нижнім Новгороді, на натурах Київщини та в павільйонах кіностудії в Одесі. Фільм «Тарас Шевченко» 1926 року став досягненням українського кіномистецтва 1920-х років.

Через 25 років Тарас Шевченко знову стає об'єктом зображення в ігровому кінематографі. Ігор Савченко вже мав визначний творчий доробок у жанрі біографічного фільму, створивши яскравий, художньо-виразний історико-біографічний фільм «Богдан Хмельницький» (1941).

Проте, на жаль, умови й обставини часу при створенні фільму «Тарас Шевченко» були іншими. Ідеологічний тиск красномовно проявляється у цьому протиставленні: один режисер в одному й тому самому жанрі біографічного фільму про історичну національну постать досягає різних художніх результатів і обставини не дають жодних підстав вбачати в цьому питанні творчу удачу. «Богдан Хмельницький» (1941) – класичний кінобіографічний твір цієї доби. У ньому є типові ознаки тогочасних радянських біографічних картин: образ народу, колоритна персоніфікація, характерні жанрові вставки, чітке протиставлення «своїх» і «чужих», російська мова розповіді і українські пісні музичним фоном. «Тарас Шевченко» (1951) певним чином перегукується з драматичною долею «Мічуріна» (1949) О. Довженка. Саме кінострічки цього періоду, зокрема біографічні, позначені найвиразнішим ідеологічним впливом, схоластичною догматизацією, шаблоном. Треба також враховувати, що І. Савченко не встиг завершити фільм «Богдан Хмельницький». Картину закінчили учні режисера, що, безумовно, позначилося на її якості. Склалася естетично безвихідна ситуація: ідеологічний і формальний шаблон настільки звужився, що не лишилось місця для живого руху характеру, попри величезний акторський і режисерський потенціал.

Поетика втілення визначних постатей характеризується тим, що самі вони визнані і цим захищені від прямого засу-

дження (але не від ідеологічної інтерпретації) – їхнє оточення може щоразу бути показане по-іншому, по-різному персоніфіковане. Це цілком подібне до того, як під час політичних змін в минулі часи зазнавали ретуші колективні фотографії вождів і політиків. Так, наприклад, у фільмі «Тарас Шевченко» (1951) образ Пантелеймона Куліша виведений за класичним зразком підступного зрадника, з рисами, притаманними негативному персонажу «шпигунських» стрічок тієї доби.

«Відлига» 1960-х – час створення фільму «Сон» – позначилася на кіновиразності: власне кіновиклад став розкутішим, наратив ніби вийшов зі стислих, наче «бетонних берегів». З погляду зору кінематографічної естетики фільм 1964 року – це розкута мова кінорозповіді, з вільними переміщеннями у часі (флеш-бек), з переходами від внутрішніх картин уяви / спогадів героя до подієво-логічного наративу та інше.

При цьому центральний персонаж – Шевченко – завжди лишається героєм, сповненим внутрішнього драматизму: в цьому вбачається ознака історичної фігури. Постає певного масштабу і суспільно-політичного значення фактично й не може бути позбавлена епічних і драматичних рис, на відміну від біографічних фільмів про реальних людей, які можуть опинитися навіть в ексцентричному сюжеті (пригадаймо хоча б «Казанову» Фелліні або «Амадея» Мілоша Формана – з екстравагантним зухвалим, задириливим образом геніального композитора).

У роботі «Автор и герой в эстетической деятельности» М. Бахтін аналізує такий складний аспект художньої творчості, як взаємини автора і героя твору. Бахтін зокрема описує випадки, коли між героєм і автором вбачається певна ідейна, психологічна паралель (Л. Толстой і Левін, Грибодєдов і Чацький). Бахтін пише: «Иногда имеет место непосредственное вложение автором своих мыслей в уста героя с точки зрения их теоретической или этической (политической, социальной) значимости, для убеждения в их истинности и для пропаганды» [1].

При цьому Бахтін критично застерігає, що «це вже не естетично продуктивний принцип ставлення до героя» [1], зауважуючи водночас, що може мати місце й естетичне перетворення: «Зазвичай при цьому проти волі й свідомості автора відбувається переробка думки для відповідності із цілим героєм, не з теоретичною єдністю його світогляду, а із цілим його особис-

тості, де поруч із зовнішністю, з манерою, із цілком певними життєвими обставинами світогляд – тільки момент <...>. В тих же випадках, коли ця переробка не відбувається, виявляється не розчинений у цілісності твору прозаїзм» [1].

На нашу думку, попри очевидну формальну відмінність між цілком вигаданим героєм та героєм, який має історичний прототип, ключовий момент (різниця між реальною людиною і героєм твору) є спільним. Автор і герой, наділений світоглядними позиціями автора, так само нетотожні, як історична постать і її мистецьке втілення. Це протилежність «момента події життя» і «момента твору», за Бахтіним. Відповідно, мистецьке втілення історичної постаті – це завжди трансформація, у якій світогляд реальної історичної особистості зазнає суто естетичної переробки.

Телевізійні фільми про Тараса Шевченка (зняті у 1992 та 2001 рр.) – «Тарас Шевченко. Заповіт» (режисер Станіслав Клименко, 9 серій) та «Мій Шевченко» (режисер Юрій Макаров, 4 серії) – перенесення образу історичної постаті у телевізійний формат.

Обидва серіали, якщо можна так сказати, в малому (маючи на увазі одиничність прикладу) віддзеркалюють велике – зміну телевізійних форматів, розвиток жанру серіалу. Перший з названих фільмів, «Тарас Шевченко. Заповіт» (1992), створений як загальноосвітня програма, з Богданом Ступкою у ролі ведучого й ігровими реконструкціями впродовж розповіді про життя Шевченка. Він є втіленням, так би мовити, класичного стилю освітніх телепрограм, стилістика яких напрацьована роками традиції, з урахуванням характерних рис вітчизняного телефіру минулих літ: повільна, некваплива оповідність, ліричні відступи, певна дидактичність матеріалу. Другий серіал, фільм Юрія Макарова «Мій Шевченко» (2001), створений десять років потому, – спроба зробити продукт у форматі сучасних телевізійних історій про особистостей, у поетиці нової соціально-публіцистичної парадигми. Він розвиває жанр авторської передачі, ніби розкуте пряме звернення автора-ведучого до глядача по той бік телеекрану.

У цьому серіалі Шевченко – наче герой «історії успіху», інколи через стилістику і мовні звороти може видатися, що йдеться про успішного голову корпорації чи створювача все-

світньовідомого бренду. І, між іншим, якщо справедливо, що будь-яка видатна історична постать з часом певним чином міфологізується, то сучасне світосприйняття у призмі мас-медіа замість прадавньої міфопоетичної картини світу пропонує екранну «картинку» з трансформацією складних, драматичних явищ життя у казково-наївні «історії успіху» з одноплановими кліше «харизми», «бренду», прямою залежністю між талантом, добробутом, успіхом.

Утім, відчутна певна відірваність зазначених фільмів від подібних зразків телепередач інших країн, які доступні сучасному глядачеві, а тому наявна конкурентна неспроможність, «герметичність» створеного продукту. Дивно виглядає постать Юрія Макарова – людини спокійного темпераменту – у стильному дорогому костюмі серед сільської природи та в інтер'єрах селянських хатин під солом'яними стріхами. Суто за логікою мізансцени очевидно, що людина в кадрі опинилася в середовищі дії нещодавно і, певно, лишатися буде недовго – і це контрастує з настроєм щирої безпосередності, відбитої у назві «Мій Шевченко», і навіть дещо з форматом прямого демократичного спілкування з глядачем. Наявні і надумані сентенції. Після перерахування подій у Європі лунає фраза: «А в Україні народжується Шевченко». Таке порівняння різнорідних явищ – очевидне порушення логіки висновку, на кшталт «В городі бузина – а в Києві дядько». Далі чомусь, на думку авторів, «Шевченко, який народився в кріпацькій родині, просто не мав шансів» – наче вони забувають історичні приклади, адже видатна постать, мистецький талант, духовний лідер – це завжди неочікуване явище, яке неможливо ані прорахувати, ані передбачити. На відміну від формальних ознак (соціального статусу, освіти, статків і т. ін.), де «шанси» дійсно можна заздалегідь прорахувати з огляду на умови «старту».

При цьому в обох фільмах зберігається іконографія предмету зображення, що відповідає канону певної доби, і водночас враховується зображально-виражальна своєрідність телебачення і специфіка сприйняття телеаудиторією.

Підсумовуючи, можна зробити наступні висновки.

Історична постать – поняття, яке охоплює відмінні соціальні типи і ролі, різні мотиви і форми проявів людської особистості. Національно значима історична постать – феномен людської

особистості, у якому концентруються, зокрема, і міфологічні мотиви культурного героя, і риси ідеалу, і соціальна місія конкретного історичного періоду, і культурна пам'ять поколінь.

У мистецтві відомий зв'язок прототипу (реальної людини) з героєм твору, що у випадку з національно визначною історичною постаттю зазнає трансформації. Позиція автора щодо героя (за твердженням Бахтіна, це, разом із жанром, є основними чинниками, що створюють образ героя) у випадку національно визначної постаті не може бути абсолютно вільною: у тому розумінні, що такий образ не належить повною мірою авторові, і самому собі, адже герой у художньому творі – це характер; у випадку національно значимої постаті на перший план висувається вже існуючий, міфологічно забарвлений, часом месіанський, «патерналістський» образ, у якому головною є соціальна, історична роль, і його психологічний портрет часом стає каноном.

Національно значима постать на кіноекрані є постійним предметом зображення мистецтва кожної окремої епохи, при цьому зазначаючи розвитку іконографічно й іконологічно, утім, зберігаючи культурно-історичне ядро, статус певного соціально-етичного канону. При цьому такий герой у своєму художньому втіленні віддзеркалює актуальні зміни у суспільстві, знакові явища (героїка революції національна самосвідомість, історія успіху тощо).

Відмінність специфіки екранного втілення національно значимої особистості у порівнянні з просто «героєм» мистецького твору полягає в тому, що герої мають універсальні жанрові риси (коханець, супермен, комічний, негативний), національний герой завжди з позитивно зарядженим ядром, із чим пов'язано те, що зараз прийнято називати національною гідністю, втіленням національної (само)свідомості, і при цьому герой цей відбиває зміни в суспільстві в теперішній момент (героїка революції, національна самосвідомість, історія успіху і т. ін.)

До періоду поширення серіалів був уже накопичений багаж екранного втілення постаті Тараса Шевченка. У форматі телесеріалу зберігаються всі ці основні ознаки, крім того долучається жанрова специфіка телебачення, акцентуються найяскравіші для масового глядача моменти, відчутна певна адаптація явищ і понять до мови сучасного інформаційного потоку.

- 
1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
  2. *Безклубенко С. Д.* Українське кіно: начерк історії. – Київ : КНУКіМ, 2001. – 170 с.
  3. *Гарбер І.* Як робився фільм «Тарас Шевченко» // Кіно. – 1926. – № 8. – С. 26.
  4. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения : в 14 т. / пер. А. М. Водена ; ред. и предисл. Ф. А. Горохова. – Москва ; Ленинград : Государственное социально-экономическое издательство, 1935. – Т. 8. : Философия истории. – 470 с.
  5. *Паюфский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова ; ред. А. К. Лепорк. – Санкт-Петербург : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 394 с.

*Інга Чхатарашвілі-Петраш  
(Київ)*

## КІНОШЕВЧЕНКІАНА ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО



*Василь Кричевський*

Професор Василь Григорович Кричевський – один з видатних діячів української культури, художник, архітектор, педагог. Він автор таких утілених у життя проєктів, як будинок Полтавського земства, школа імені Грушевського в Києві. Він – професор Української академії мистецтв (з 1922 р. Інститут пластичного мистецтва). В Архітектурному інституті Кричевський викладав курс композиції осель, курс українських архітектурних форм і архітектурне малювання. Свій визначний внесок зробив він і в розвиток українського кінематографа, зокрема, широко відома його співпраця з Олександром Довженком у його картині

«Звенигора», що зажила світової слави. Але не менш відома і наділена високою мистецькою цінністю його робота у фільмі Петра Чардиніна «Тарас Шевченко» (1926). Якщо Довженко був тісно пов'язаний з літературним і кінематографічним авангардом, то П. Чардинін працював у манері традиційної кіношколи так, скажімо, як В. Гардін або Я. Протазанов, режисери його покоління. Фільми Чардиніна були позначені високою кінематографічною культурою. Режисер умів майстерно і гармонійно скласти знімальну групу, точно підібрати виконавців. Зокрема, у «Тарасі Шевченку» головну роль грав один з найталановитіших українських акторів, артист театру «Березіль» А. Бучма. Поряд з ним були такі виконавці, як Юрій Шумський, Іван Замичковський та ін. Чардинін розумів, що для досягнення високого мистецького результату необхідно занурити

дію в максимально достовірне історичне середовище. Інакше зусилля акторів залишаться марними. Одним із співавторів митця став В. Кричевський, який допоміг режисеру власними засобами художньої виразності розкрити шевченківську тему.

В. Кричевський цікавився кінематографією від її народження, спостерігав за нею і жахався, коли бачив, на якому низькому мистецькому рівні стояли фільми, зроблені місцевими підприємцями в 1909–1912 роках, хоч у них грали й добрі українські актори. Разом з іншими майстрами кіно Василь Григорович обговорював можливості створити українську організацію з виробництва фільмів, яка б випускала українські стрічки більш якісними, мистецькими.

Кінематограф сам «прийшов» до В. Кричевського у квітні 1925 року і, як згадувалося вище, в особі кінорежисера П. Чардиніна. Він мав ставити великий фільм про Тараса Шевченка. Для цього йому потрібен був науковий і мистецький консультант, який би глибоко знав шевченківську епоху. Режисер звернувся за допомогою до професора В. Кричевського, який став і консультантом, і художником фільму водночас.

Перед розглядом спільної роботи П. Чардиніна та В. Кричевського доцільно зробити маленький екскурс в історію питання. У дореволюційному кіно теж були спроби відтворити на екрані образи шевченківської поезії, зокрема, поеми «Катерина». Постановку було здійснено французькою фірмою «Пате», і хоч в титрах стоїть прізвище Ганзена, режисером, фактично, був художник і сценарист, друг І. Кавалерідзе Ч. Сабінський. Фільм був позначений достовірним відображенням народного побуту і виразними натурними зйомками.

Історико-біографічний фільм Чардиніна про Т. Шевченка виділяється серед інших своєю масштабністю, у ньому висвітлювалися найважливіші події в житті поета – від дитинства і до смерті. Фільм передбачалося ставити в традиційно-психологічному плані. Це визначало і характер, і напрям роботи художника фільму. Сам В. Кричевський писав про свою працю: «Я поставив перед собою завдання – уяснити весь соціально-економічний уклад життя кріпосництва, щоб донести до глядача контраст між побутом селян-кріпаків і панів» [5, с. 13]. Його настанова щодо мистецького оформлення була такою – «не припускати ніякої поетизації побуту і ніякої фальші і безгра-



мотної зневаги до подробиць» [5, с. 13], якими рясніли тодішні дореволюційні та й радянські фільми. Для цього Кричевський «взяв своїм джерелом не романтичну-побутову українську літературу і не кустарні склади з вишивкою і різьбленням, а історичні документи і побутові дані в архівах, бібліотеках, художньо-етнографічних музеях» [5, с. 13].

Під час створення картини «Тарас Шевченко» очевидно, що в цій справі єдиним і головним фактором успіху було завчасно і точно підготуватися до знімального періоду. У статті «Про роботу над фільмом “Тарас Шевченко”» Кричевський детально та послідовно розповідає про підготовку до зйомок та про ті проблеми, з якими стикалася творча група. Робота митця розпочалася з пошуку матеріалу, який допоміг передати атмосферу епохи історичного фільму. І для створення «аури» цієї доби Василь Кричевський цілими днями вів пошук у музеях, архівах, бібліотеках, книгарнях, букіністичних крамницях, а також обходив базари, оглядав приватні збірки й колекції, вишукуючи автентичний селянський одяг та елементи реквізиту майбутнього фільму. За сценарієм необхідні були одяг, побутові речі та меблі XVIII–XIX ст, які вже майже зникли з тодішнього побуту.

Як же проводилася ця дійсно гігантська робота до постановки стрічки, що потребувала історичної правди, додержання усіх найменших відтінків у реквізиті, меблях, костюмах того часу, коли жив і помер великий поет? Кричевський згадує: «Чумацькі мажі ми дістали в етнографічному музеї Академії Наук, а старий майстер з під Радомишля зробив нам ще кілька таких же для чумацької валки. Стару бричку попівську найшли у каретника в Києві (від лаврських монахів). Диліжанс 40-х років дістали в Броварах, де він стояв замкнутий на поштової станції. Зразок Миколаївських кандалів – в музеї Бупра. Тут же в Бупрі нам і зробили 20 пар таких кандалів (для рекрутів). Грошові асигнації (1819 і 1838 р.) я випадково надібав на базарі. Узимку, з дозволу Одеського керівництва, ми видрукували потрібну кількість їх (для Брюлловського аукціону, для хабара за рекрута та ін.) Форму “відпускної” грамоти відшукав мені в центральному архіві тов. Маяковський» [5, с. 13]. Усі ці факти свідчать про те, що художник мав серйозні наміри щодо створення справжнього історичного фільму. Він досконало й тонко

вивчив та дослідив картини, малюнки й фотографії шевченківської доби.

Працюючи цілими днями, вивчаючи життя, дух «бюрократичної імперії Миколи Першого» [3, с. 15] і українського села, він створював ескізи реквізитів, одягу та певних образів, характерних для епохи, і готував проекти інтер'єрів для зйомок у павільйоні. Специфічні кінематографічні умови вимагали свого особливого підходу до декорацій і реквізиту, тож Василю Григоровичу доводилося знаходити його в процесі роботи. Він не переставав експериментувати, шукаючи найбільш ефективного, кінематографічно-правдивого розв'язання зображального рішення майбутнього фільму.

Робота над постановкою фільму була надзвичайно складною. Передбачався вибір різноманітної натури із задіяністю значної масовки, причому в найрізноманітнішому одязі (селяни-кріпаки, солдати, люди різних суспільних верств). Найголовніше, це вимагало історичної і побутової точності. У майстернях студії готувався відповідний реквізит і будувалися складні декорації. Так, під час експедиції в Москву не вдалося, через брак освітлення, зняти нічні епізоди на Червоній площі. Тому в Одесі на кінофабриці було збудовано вхід і бокові стіни церкви Василя Блаженного. «Починаючи від розірваних чобіт, широких штанів і чумацького возу і кінчаючи витонченим сурдутом, фраком і ландо того часу – все це треба було виготовити з матеріалів і малюнків того часу» [2, с. 26], – згадував адміністратор Одеської кінофабрики І. Гарбер.

Не менш важливою задачею перед художником стало відтворення історичних персонажів. З цим нібито в Кричевського не було проблем, але деякі історичні постаті неначе «ховались» від митця. Наприклад, було важко знайти портрет полковника Дубельта, який був начальником III-го відділу і допитував Шевченка, бо ні в музеях, ні в спеціальних виданнях його не було. Допомога прийшла цілком випадково. У Києві професор Макаренко виручив творчу групу. Така ж історія сталася з відтворенням зовнішності Закревського – приятеля поета. Ситуація вирішилася завдяки професору Щербаківському, який у Ленінграді купив невідомий малюнок Шевченка – це і був портрет Закревського.

Разом з режисером Кричевський їздив Україною, шукаючи відповідні місця для натурних зйомок. По-перше, треба було знайти подібну до Кирилівки місцевість і обов'язково з панським палацом, недалеко від залізниці. Кричевський згадує, як творча група повернулася «із сумним висновком: що не можна знімати сцен з дитинства Шевченка на його батьківщині. Кирилівка розрослася... Могила, що біля неї заблудився малий Тарас, шукаючи залізних стовпців – опинилась тепер серед села і на ній збудовано хату. Село перетворилося в містечко, багато хат вкрито залізом. Подвір'я Шевченка змінилося. Хата нова» [5, с. 14]. Для цієї сцени художник вирішив зупинитися в м. Верховні на Сквирщині. «Прекрасна... місцевість. Ліси, гаї, ставок і річка... Цілі кутки стародавньої місцевості. Палац побудований італійцем в 1812 році... Старий панський маєток, що належав колись графам Ржевуським та Ганським і викликав захоплення Бальзака» [5, с. 14]. Саме тут було відзнято багато сцен з дитинства Тараса, робота на панщині та інші епізоди. Потім Кричевський їздив у Ленінград, де проводилися зйомки в Зимовому палаці, в Ермітажі тощо. Кричевський багато зробив, аби зберегти дух епохи імперського міста, показати його блиск, красу і жорстокість.

Особливо важкою і відповідальною була сцена похорону Шевченка. 500 натурщиків, які були одягнуті в різноманітні костюми друзів поета, родичів, натовпу громадян, поліції та кінних жандармів, наповнили вулицю. Почалась метушня, зацікавлена публіка нікого не слухала, змішувалася з акторами та масовкою і потрапляла в об'єктив. На допомогу прийшли міліціонери, які були переодягнені в форму поліції й жандармів, тільки вони і змусили публіку слухатися і навели порядок. Наступною перешкодою для знімальної групи стала погода в сцені зустрічі киянами труни з тілом Тараса. Під час зйомок погода була вередливою – то дощ, то сонце, то злива – всі обмокли, чоботи порозкисали. Кричевський пильно стежив, щоб ні одна дрібниця з сучасного життя – ні вивіска, ні електричний ліхтар, ні дріт, ні нова будівля не потрапили в поле кадру та не зіпсували картини. Усі відповідальні сцени приїзду, арешту, похорону і могили Шевченка було виконано з великою точністю. Робота знімальної групи навіть закінчилася на один день раніше, ніж було розраховано.

Фільм «Тарас Шевченко» вийшов у жовтні 1926 року і відразу ж став популярним в українського глядача, люди годинами стояли в черзі з бажанням потрапити на перегляд. «Тарас Шевченко був справжнім шедевром серед інших українських фільмів. Технічне виконання і акторська гра вражали своєю завершеністю і простотою мистецького рішення» [7, с. 50], – писав про фільм Чардиніна відомий американський історик українського кіно Борис Берест.

Після виходу фільму його успішно показували в країнах Європи (у Парижі та в Америці). З особливим захопленням його сприймали українці. Ось як писали про ці події на сторінках часопису «Кіно»: «Немає більш менш великого міста на Західній Україні, де б не демонструвався “Тарас Шевченко”... Про захоплення глядачів з фільму – годі говорити. Досить казати, що населення появу фільму розцінює як своєрідне свято... Демонструється фільм зі спеціальною музикою та за участю місцевих співочих капел, що виконують під час сеансів Шевченкові пісні» [6, с. 175]. До повідомлення додаються фото входу до кінотеатру в м. Станіславі з рекламою «Тараса Шевченка». Двері були прикрашені святковими гірляндами, а над ними висів великий портрет Кобзаря.

Розглядаючи ескізи костюмів, декорацій фільму, відразу відчуваєш, що перед тобою робота художника, який прекрасно осягнув специфіку кінематографа, він добре відчуває епоху, у нього пильне око спостерігача, йому властива творча інтуїція, яка поєднана з аналітичністю, що привело до точного вирішення теми, виявлення опуклих, виразних характерів героїв. Кричевський не був художником-ілюстратором, він був художником-творцем, і завдяки цим якостям він зміг органічно влитися в процес творення фільму. Адже саме художник перший наочно втілює пропозицію сценариста та наміри режисера в ескізах, і від того, як виконані ці малюнки, залежить цілісне зображальне рішення фільму.

Кричевський був присутнім майже на всіх зйомках, перевіряючи вигляд декорацій, точки знімання камерою, правильність гриму, одяг тих часів, розташування реквізиту і т. д. Це було його правилом для всіх фільмів, які він оформляв або консультував. І цим правилом Кричевський підтверджує вислів І. Корнієнко, що «художник – це творчий супутник і друг

режисера, драматурга та оператора протягом усіх зйомок. Коли він зрозуміє то підкоряє своє власне ставлення і бачення загальному цілеспрямованню твору, якнайбільшому і найяскравішому розкриттю його теми, ідеї» [4, с. 45].

У фільмі П. Чардиніна «Тарас Шевченко» робота українського художника В. Кричевського відзначається глибоким, щирим проникненням і розумінням матеріалу сценарію, режисерського задуму. Художник з достовірністю, зібравши історичні матеріали й документи, максимальною точно відобразив життєвий шлях Кобзаря та його епоху.

Говорячи про творчу співпрацю Кричевського з режисером фільму П. Чардиніним, неправильно було б випустити з поля зору і їхню спільну роботу з оператором Б. Завелевим. Адже художник і оператор спільними творчими зусиллями знаходять зображальне рішення фільму. Б. Завелєв, так само як і Чардинін, почав працювати ще в дореволюційному кінематографі. До речі, саме Завелєв зняв перший фільм Чардиніна в кіноательє Ханжонкова. Крім Чардиніна, Завелєв як оператор співпрацював з Євгеном Багером, режисером і художником, який надавав неабиякої ваги саме зображальному рішенню фільму, максимальному використанню драматургії світла.

На початку 1920-х років, коли українське кіно робило перші кроки, Завелєв знімав разом з В. Гардиним, П. Чардиніним, а потім і з режисером О. Довженком знамениту «Звенигору». Вважаємо, що сміливі експерименти молодого авангардиста Довженка вдалися ще й тому, що поруч з ним працювали такі талановиті професіонали, як В. Кричевський і Б. Завелєв.

У цих роботах В. Кричевського видно, як він вільно орієнтується в українській культурі, у народному мистецтві. Він не модернізатор старих і відмерлих мистецьких форм. Він просто знає їх і на цій основі творить нові й живі для сучасності форми.

Кричевський – великий майстер кінематографічної деталі. Деталь у його композиціях дуже ретельно відібрана, із вигадкою, яка точно передає глибоке дихання епохи, її суть, її направленість, і це вміння не тільки вказує на спостережливого та чутливого художника, а й палкого борця. Він пролизує твір єдиною метою, не схематизуючи, не спрощуючи завдання.

Микола Бажан писав про роботу Кричевського в кіно: «Робота таких творців, як В. Кричевський... свідчить за те, що інтереси кіно – суть інтересів всієї культури, що кіно не є пасербом її, а наймолодшим і чи не найулюбленішим сином. Принісши сюди свої знання, свій досвід і свій хист, він чи не перший вдарив по тій потворній марі “пейзанства”, що так міцно було засіла в нашому кіно... Він почав учити абетці українознавства наших кінематографістів» [1, с. 6].

Усі, хто працював з Кричевським у кіно, високо цінили його високу культуру, широку ерудицію, мистецький смак, майже не вичерпну творчу працездатність і його винахідливість. Своїми роботами і своїми вимогами, а може, і самим своїм прикладом, художник підвищив загальний культурно-мистецький рівень українських кінематографістів, яким доводилося з ним працювати.

Дослідник розвитку кінематографії в Україні Іван Корнієнко пише так: «Серед художників старшого покоління, які прийшли в кіно на початку 1920-х років, визначається творчість В. Г. Кричевського. Він глибоко знав мистецтво, культуру українського народу, як і багатьох братніх народів Радянського союзу, був обізнаний з найкращими зразками світового мистецтва. Прийшовши на кіновиробництво, Кричевський захопився ним» [4, с. 88]. Його творчий внесок у здобутки українського кінематографа незаперечний.

У цій статті наведено думки істориків, що розглядали події з дистанції часу. Не менш цікавими і корисними можуть бути свідчення сучасників, одним із яких є відомий письменник Юрій Яновський. Обіймаючи в другій половині 1920-х років посаду головного редактора Одеської кінофабрики, він добре знав бурхливе «закулісне» життя кіноконцерну, яке і стало об'єктом опису в романі «Майстер корабля». Прототипом поважного професора був саме Василь Григорович Кричевський. Завдяки знайомству Юрія Яновського із цим кінохудожником на сторінках роману з'являється людина, що приваблює всіх не лише своїм мистецьким обдаруванням, а й колосальною ерудицією. Оточення мислителя з цікавістю слухає, як треба вибирати деревину для того, щоб корабель був міцним, або про те, які звичаї мають буддисти в Китаї. Навіть пустотлива балерина Тайях замовляє, коли професор обдумує план побудови корабля для майбутнього фільму.

Дійсно, В. Кричевський як художник доклав значних зусиль у справі розвитку кінематографа, зробив вагомий вклад, який важко переоцінити, у будівництво «корабля» українського кіно. Його внесок у вітчизняний кінематограф незаперечний і вимагає подальших ретельних досліджень.

- 
1. *Бажан М.* Творець у кіно / М. Бажан // Кіно. – 1928. – № 2.
  2. *Гарбер І.* Як робився фільм «Тарас Шевченко» / І. Гарбер // Кіно. – 1926. – № 8.
  3. *Дубенко С. В.* Тарас Шевченко та його герої на екрані / С. В. Дубенко. – Київ, 1967.
  4. *Корнієнко І. С.* Українське радянське кіномистецтво / І. С. Корнієнко. – Київ, 1954.
  5. *Кричевський В.* Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» / В. Кричевський // Кіно. – 1926. – № 12.
  6. *Павловський В.* Василь Кричевський / В. Павловський. – Нью-Йорк, 1974.
  7. *Berest V.* History of the Ukrainian cinema / V. Berest. – New York, 1962.

*Галина Швидків  
(Рівне)*

## **«МУЗИКА ДО КОБЗАРЯ Т. ШЕВЧЕНКА» ЯК УТІЛЕННЯ МИКОЛОЮ ЛИСЕНКОМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНОПІСЕННИХ ТРАДИЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ**

«Музика до Кобзаря Т. Шевченка» М. Лисенка належить до тих скарбів, з якими українське музичне мистецтво розпочало своє сходження до вершин професіоналізму, продовжуючи й удосконалюючи здавна улюблену в народі вокальну творчість. Вона, за словами С. Людкевича, є прикладом «органічного злиття поезії і музики, у якому два народних корифеї подали один одному руки» [2, с. 56–71]. У ній М. Лисенко зберіг і вивів на новий рівень українські народнопісенні традиції, які стали основою національної вокальної школи. «Тут кожна нота, кожна фраза, кожна пісня наскрізь оригінальна, разом з тим щиро народна», – писав Ф. Колесса [9, с. 138]. Народна музика – це весь скарб вокальних та інструментальних мелодій, який з найдавніших часів існування шляхом усної передачі переходив до наступних поколінь. Народна пісня є однією з відправних точок, з яких починається історія культури українського народу, а відповідно, й історія української вокальної музики.

До проблеми наукового осмислення втілення М. Лисенком в «Музиці до Кобзаря Т. Шевченка» українських народнопісенних традицій та їхнього впливу на національну вокальну школу зверталось багато науковців, дослідників-фольклористів, музикознавців. Здобули визнання праці М. Грінченка, Л. Архімович, О. Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер, М. Гордійчука, Л. Корній, А. Іваницького, Л. Пархоменко, Н. Герасимової-Персидської. Помітне місце в українському мистецтвознавстві посіли музично-теоретичні дослідження Н. Горюхіної, І. Ляшенка, Б. Фільц, А. Мухи, праці українських музикознавців С. Людкевича, М. Степененка, М. Юрченка, вокальних педагогів В. Антонюк, Б. Гнида, В. Іванова, Л. Прохорова.

Багаті традиції української вокальної школи дослідила І. Колодуб, за спостереженням якої «завдання співака полягає в тому, щоб свідомо підпорядкувати свою виконавську техніку



вимогам музики, яка базується на народнопісенній традиції. Тоді мимовільно виникає дотичність виконавської естетики професіонала й народного співака» [8, с. 54].

Метою пропонованої статті є висвітлення впливу української народної пісні на створення М. Лисенком «Музики до Кобзаря Т. Шевченка» та її впливу на розвиток національної вокальної школи.

Національна школа співу існує там, де професійна музична культура досить розвинена, де є національна композиторська школа, пов'язана з нею й народним виконавським мистецтвом професійна музична культура. Кожна нація характеризується своєю історією своєї появи та розвитку, живе в певних природних умовах, користується особливою мовою, має власну багатотисячлітню культуру.

Багатство й невичерпний потенціал якостей української пісні як однієї з основ нашої культури одним з перших відзначив Г. Сковорода. З нею пов'язана вся система мислення, світовідчуття, естетичні поняття філософа-музиканта: «Правда, наша пісня майже зовсім селянська і проста, написана простонародною мовою, але я сміливо заявляю, що при своїй простонародності і простоті вона щира, чиста і безпосередня» [7, с. 58].

Народна пісня, на думку вокальних дослідників та педагогів (таких, як В. Антонюк, Б. Гнидь, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Крушельницька, О. Мишуга, А. Потебня та ін.), – це продукт бездоганної творчості, яка містить у собі велику кількість своєрідних і цікавих рис. Пісня складалася інстинктивно у вустах народу без усвідомлення взаємовідношень звукових інтервалів. Пісня є нероздільним творінням народної творчості, а сама народна творчість – це мистецтво, що відображає всі поетичні й художні сторони життя народу (О. Дей, Ф. Погребенник). Українська народна пісня стала першоджерелом створення національного професійного вокального мистецтва, а спів є одним з найдавніших і найулюбленіших занять українців до сьогодні.

Друга половина XIX ст. – це період становлення української композиторської школи, основні принципи якої знайшли яскраве відображення у творчості її основоположника М. Лисенка. Природність синтезу народного музичного мислення і традицій загальноєвропейського музичного досвіду дозволили

композитору створити самобутній стиль, який став класичним і багато в чому визначив майбутнє української музики.

У «Музиці до Кобзаря Т. Шевченка» Лисенка постійно трапляються засоби виразності народнопісенного походження, типові для них теми, жанри. Ця стійка сукупність стилістичних рис передбачає наявність вельми розвиненої і цілеспрямованої системи виконавських засобів. Без них така вокальна література втрачає виразність. Однак хоча манера виконання романсів Лисенка на тексти Шевченка і має, без сумніву, генетичні зв'язки з народним виконавством, буквально наслідування тут виключене, оскільки твори української класики є якісно новим явищем.

Історична цінність творчості художника багато в чому залежить від здатності відобразити дух народу, його високі моральні ідеали, етичні уявлення. Мистецтво співака більше, ніж будь-який інший вид виконавства, пов'язане з життям народу і є відгуком на насущні естетичні проблеми. Розмаїття української пісні вимагає й різного втілення. Характерною ознакою української народної пісні є глибина змісту, психологізм і нерозривний зв'язок слова з музикою.

Надзвичайно мелодійні українські пісні вимагали, передусім, глибини і проникливості виконання, тобто наповненого звучання, рівності та краси тембру, великого дихання. Грайливі, гротескні, з дотепним гумором пісні-скоромовки виробляли в народних співаків карбовану дикцію, уміння чітко донести слово. Сила простої народної пісні – у її натхненності, поетичності. Уся суть її змінюється від того, зможе виконавець проникнути в таїну поетичного бачення чи ні. З історії вокального мистецтва відомо, як видатні співаки України О. Мишуга, С. Крушельницька, М. Менцинський, А. Дідур, Б. Гмиря, О. Микиша, І. Козловський, Є. Мірошниченко вміло поєднували вокально-технічну майстерність з емоційною образністю живого слова. Істинна любов до народної музики, здатність точно зафіксувати в пам'яті експансивність мелодії в поєднанні зі звуком та спостережливим словом перевтілювали їхні голоси в історичний шедевр виконавства.

Однією з особливостей української народної пісні є її своєрідні прикраси, які розспівуються на голосних. Ці прикраси – важлива складова частина мелодії, вислів певних емоцій, а не

бажання продемонструвати технічні можливості голосу. Автор вокалізів на основі українського мелосу І. Вілінська писала, що «народна пісня утримує в собі неоцінені багатства змісту, почуттів, настроїв і образів. Вона є особливо корисним художнім матеріалом для навчання співака <...> будучи у більшості своїй нескладною, доступною <...> побудована на природних мелодичних інтонаціях» [3, с. 41].

У романсах на вірші Шевченка Лисенко звертається до образної мови української народної пісні епічного та ліричного жанрів XVII–XVIII ст., які знайшли широке відображення в поезії Шевченка, а також у старовинній обрядовій пісні та солоспіві пізнішого періоду. Народнопісенні риси творчо переусвідомлюються композитором у нових історичних умовах.

Народна за духом поезія Шевченка вплинула на образну самотуність романсів Лисенка. У їхньому тексті постійно трапляються типово народнопісенні поетичні засоби: анімалізація природи, образний паралелізм, символіка, порівняння і т. д.

Емоційні прояви – це дуже важлива область виконавства. Емоції, що переважають у романсах Лисенка, почерпнуті з надр народнопісенної творчості й поезії Шевченка. Експресивна сторона романсів Лисенка витікає переважно з природної експресивності фольклорних інтонацій, що пов'язано з героїчним історичним минулим українського народу, життєвим устроєм, особливостями національного характеру.

Звертаючись до поезії Шевченка, Лисенко свідомо акцентує увагу на соціальній тематиці. Для композитора характерне бажання не тільки відгукнутися на події навколишньої дійсності, але й активно впливати на їх хід. У цьому він – справжній послідовник Шевченка й народних співаків-бандуристів. Таку ораторську форму висловлювання мають багато романсів-монологів, балад і дум.

Широко представлено в Лисенка образ знедоленої кріпосної селянки – одну з найулюбленіших тем в українській народній пісні й поезії Шевченка. У ній відобразилися історичні та соціальні причини трагічної жіночої долі. Тут і самота сироти («Ой, одна я, одна»), і розпач покинутої («На городі коло броду»), і безмежне прагнення щастя, і неможливість його досягнути («Якби мені, мамо, намисто», «Якби мені черевички»), а також

жанрові замальовки («Ой я свого чоловіка»), споглядальні мотиви («Садок вишневий коло хати») та ін.

Тема «художник у суспільстві соціальної нерівності» хоча й не пов'язана безпосередньо з народнопісенною тематикою, набуває яскравого українського колориту під впливом неповторної тремтливої інтонації поезії Шевченка («Огні горять», «Чого мені тяжко»).

Громадянська тема, широко представлена в українському фольклорі, стала основою для культивування в співі деяких груп емоцій. Одні пов'язані з відтворенням широти душі, багатирської величі, мужності й життєстверджувальної сили. Інші – з гостротою переживання і протестом проти соціального гноблення. Ці емоції нерідко виступають у контрастному співставленні або в єдності, надзвичайно загострюючи образну виразність.

Знайомство з історичною обумовленістю цього явища може допомогти відчутти незвичайну своєрідність музичних образів, відтворити їхню масштабність, значимість. Саме ці якості вражають нас сьогодні в багатьох романсах Лисенка, таких як «Гетьмани, гетьмани», «Ой, Дніпре мій, Дніпре» та ін.

Романси, близькі до народних дум, мають ознаки емоційної виразності, типові для цього жанру. Поєднання епічності з гострим драматизмом суттєво відрізняє думи від, наприклад, російських билин. У думах надзвичайно емоційно, відкрито передається почуття душевного болю. У виконанні народних співаків це виявляється в нагнітанні напруги з виходом інтонації за межі звичайних діатонічних музичних інтервалів.

Наступним виявом народнопісенних традицій у музиці є особливості інтонування. У народній пісні немає межі між композицією й виконавством, тому що народний співак сам створює музичний матеріал і сам його інтонує. Особливості інтонаційної побудови певної епохи, певного народу виявляються не тільки в мелодиці, ладовій структурі, але й у засобах інтонування. Тому композитор, звертаючись до різних ладових і мелодичних побудов народної пісні, що відображають деякі аспекти народного художнього мислення, незмінно використовує і певні особливості народної манери співу.

Своєрідність інтонаційного словника української музики визначилася задовго до виникнення мажоро-мінорної систе-

ми. Витоки української народної музики – у діатонічних ладах. Для неї характерна хроматизація деяких щаблів ладу (II, III, IV, VI, VII) і виникнення у зв'язку із цим збільшених і зменшених інтервалів у мелодії. Складний багатотональний процес зміни інтонаційної мови безпосередньо пов'язаний з виконавською традицією – прагненням народного співака збільшити емоційну напругу шляхом загострення інтонації. Суть цього виконавського засобу своєрідно визначив кобзар Остап Вересай як «додавання жалощів».

Розвинувшись найбільше в думках, хроматизм вплинув і на інші жанри, а із часом став найбільш суттєвою рисою ладового мислення в українській народній музиці. Лисенко використовує виражальні можливості народних ладів у плані історично складених традицій. У його творчості лад постійно має тенденцію до чергування замкнених ладоінтонаційних поспівок. Як і в народній пісні, ця якість зумовлена змістом. У виконавській інтерпретації це пов'язано з прагненням народного співака виявити різні стани, акцентувати окремі слова й вирази.

В українській музиці широко розповсюджені лади зі збільшеними секундами між III–IV та VI–VII або між II–III щаблями. Специфічний колорит цих ладів визначається наявністю хоча б однієї збільшеної секунди. Підвищений IV щабель у мінорі, що виник як засіб збільшення емоційної виразності в плачах і голосіннях, – одна з найбільш характерних особливостей української музики. Мелодичні звороти з підвищеним IV щаблем знайшли широке використання у професійній музиці, головним чином як засіб нагнітання драматизму. Лисенко теж звертається до нього, підкреслюючи окремі слова або цілі фрази, загострюючи сумні інтонації. Так, у романсах «Не вернувся із походу» та «Ой одна я, одна» зворот із IV підвищеним щаблем створює особливий колорит тремтливого суму.

Зв'язок музичної форми романсів зі структурою української народної пісні диктує характер виконання. У романсах Лисенка на тексти Шевченка помітна постійність у звертанні до варіаційного методу розвитку. Це зумовлено змістом і формою поезії Шевченка та творчим методом композитора, який розвивався під впливом народної пісні. Варіаційність і варіантність представлені в Лисенка вельми широко: у розвитку ритмічно-мелодичному, ладовому й гармонічному. Іноді варіаційність

є основним формотворчим принципом, іноді проявляється в дво-, тричастинній формі у вигляді окремих елементів. В основі варіаційної музичної форми лежить метод імпровізації; він є основним принципом народнописенної творчості й існував у широкому вжитку в професійній музиці минулих століть, коли не було чіткого поділу музикантів на авторів твору та його інтерпретаторів. Із часом виконавець перестав безпосередньо брати участь у процесі створення пісні. Цей тривалий історичний процес призвів до того, що в наш час серед співаків не часто зустрінеш музиканта з творчою ініціативою. А без розвинутого творчого начала не можна чужий твір виконати «від себе», створити ілюзію зародження музики на очах у слухачів. У цьому випадку спів перестає бути мистецтвом, оскільки суть будь-якого мистецтва – творчість.

У професійній музиці імпровізаційна свобода виконавця обмежена і часто доведена до мінімуму. Але твори, пов'язані з народною традицією, вносять у професійну музику дух імпровізації. У творах варіаційного характеру дозволяється велика свобода виконання. У народній пісні без супроводу при виконанні каденції можлива імпровізація. Питання тільки в почутті стилю та смаку співака.

Близькими до народнописених традицій формоутворення є також поділи музичного цілого на більш чи менш замкнуті в собі частини – фази руху. Переважно така фаза містить у собі закінчену чи відносно закінчену думку. Кожна фаза закінчується тимчасовою зупинкою і ферматою на останньому звуці. Такі завершення часто трапляються в романсах М. Лисенка. Виконавець повинен сам відчутти необхідність фермати, міру її тривалості, значення при створенні музичної форми. А головне – збагатити її думкою і почуттями. У сучасному виконанні нерідко ігнорують фермати в народних піснях і романсах, уважаючи, що якщо довго тягнути звук, то це виявиться нудним. Насправді ж у подібних творах вірно виконана фермата дуже багато говорить про майстерність інтерпретації.

Досвід, накопичений у вокальному виконавстві, вимагає від сучасного співака дотримання традицій і послідовності, наявності розвинутого естетичного смаку, високої креативності, і, звичайно, технічної досконалості. Однак тут повинна бути дотримана тонка диференціація, оскільки стандартизація в

характері мелодичних засобів, які втілюються в різних «співочих організмах», недопустима. Кожен творчий організм – це комплекс психологічних властивостей (сприйняття, пам'ять, мислення, уява, увага), які вимагають збереження творчої індивідуальності, прагнення виявити себе у відображенні життєвих явищ через художні образи вокальних творів. Уміння наповнити свій голос різними елементами яскравої виразності й образною правдивістю – це домінуюча ланка виконавського стилю сучасного співака.

Працюючи над «Музикою до Кобзаря Т. Шевченка» М. Лисенка, сучасний український співак повинен добре знати особливості свого голосового апарату і вміти змусити працювати кожен орган у властивій йому царині, не заважаючи роботі інших органів голосового апарату. Вокально-образні практики набувають наростаючої легкості; внутрішній образний звук, який рефлекторно впливає на мозкові центри, і, відповідно, на голосові зв'язки, резонаторні порожнини та артикуляційний апарат, формує у свідомості виконавця відношення до тембрально-звукової якості свого голосу, основаному головним чином на емоційних факторах його психіки. У цей період роботи над солоспівами вокаліст приводить у рух внутрішні сили своєї творчої індивідуальності, обдарованості, яка веде в таємні закутки його творчої природи, де внутрішнє бачене й чує, своєрідно акумулюючись, «осідає» в ній, закарбовується, естетично збагачуючи й удосконалюючи природу співака. Українська вокальна школа багата прикладами, коли почуття художника-творця зі скерованою орієнтацією на українську манеру співу підказувало інтуїтивні засоби звуковидобування. Згадаємо великого Бориса Гмирю, який своїм внутрішнім психологічним відчуттям надавав народним пісням яскравого колориту, а тембрально-образною звучністю вражав слухача до сліз [4, с. 46].

Безумовно, найбільш благодатним підґрунтям для розвитку української вокальної школи була й залишається «Музика до Кобзаря Т. Шевченка» М. Лисенка. Композитор визначив особливості української пісні, які стали характерними для професійних співаків – представників української національної школи. Згадують, що С. Крушельницька завжди співала народні пісні свого рідного села. Можна було захоплюватися

тим, як артистка, здавалося, забувала про свою велику славу, про успіхи на європейських столичних сценах і цілком переносилася в середовище рідного села. Тому дуже важливо навчити співака відчувати всю красу рідного наспіву, його природність, простоту і, водночас, глибоку духовність. Шевченковому слову, інтерпретованому в українській народній пісні, належить особлива, нічим не замінна роль у розвитку української національної вокальної школи. Залучення до вивчення та дослідження «Музики до Кобзаря Т. Шевченка» М. Лисенка не лише підвищує художній потенціал співака, але й мобілізує його духовні ресурси, сприяє виробленню естетичного смаку. Багатство соціального досвіду, зафіксованого в солоспівах на слова Т. Шевченка, може стати надбанням співаків лише через активізацію їхнього свідомого сприйняття, що пов'язане з асоціативним мисленням і творчою уявою, образною пам'яттю та виявом темпераменту.

- 
1. *Антонюк В. Г.* Пісенно-фольклорні витоки українського вокального мистецтва. – Київ : БМКП Центр «Українська ідея», 1999. – 23 с.
  2. *Булат Т.* Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича // Творчість С. Людкевича. – Київ : Музична Україна, 1979. – 110 с.
  3. *Вилинская И. Н.* Значение репертуара в воспитании певца / И. Н. Вилинская // Вопросы вокальной педагогики : очерки / сост. Д. Г. Евтушенко. – Москва : Музыка, 1967. – Вып. 3. – 90 с.
  4. *Гнидь Б. П.* Історія вокального мистецтва. – Київ : НМАУ, 1997. – 320 с.
  5. *Давидов М. А.* Теорія виконавської майстерності в працях українських дослідників / М. А. Давидов // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського. – Київ, 1999. – Вип. 3 : Музичне виконавство. – С. 7–22.
  6. *Дей О. І.* Поетика української народної пісні. – Київ : Наукова думка, 1978. – 250 с.
  7. *Карась Г. Г. С.* Сковорода і народнопісенні традиції української вокальної школи // Педагогіка та психологія : зб. наук. праць. – Харків : ХДПУ, 1998. – Вип. 6. – 98 с.
  8. *Колодуб И. С.* О народнопесенных традициях украинской вокальной школы / Колодуб И. С. – Київ : Музична Україна, 1984. – 47 с.
  9. *Лисенко О. М.* Микола Віталійович Лисенко у спогадах сучасників. – Київ : Музична Україна, 1968. – 270 с.



10. *Микиша М.* Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. – Київ : Музична Україна, 1985. – 126 с.

11. *Погребенник Ф.* Наша дума, наша пісня : нариси-дослідження. – Київ : Музична Україна, 1991. – 207 с.

12. *Потебня А. А.* Объяснения некоторых малорусских и средных народных песен / Потебня А. А. – Варшава, 1883.

13. *Тоцька Л. О.* Витоки розвитку української вокальної педагогічної школи кінця ХІХ – початку ХХ століття / Тоцька Л. О. // Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова : зб. наук. статей. – Київ : Вид-во НПУ, 2004. – Вип. 57. – С. 130–135.

14. *Швидків Г. Р.* Українські народні пісні та романси в курсі постановки голосу. – Рівне : Олег Зень, 2006. – 130 с.

**Микола Швидків**  
(Кременець)

## **ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИКОЛОЮ ЛИСЕНКОМ ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В «МУЗИЦІ ДО КОБЗАРЯ»**

Шевченко – поет духа,  
Лисенко – поет музики.  
*Ян Хойнацький*

В Україні неможливо знайти композитора, який би не звертався до поезії Тараса Шевченка. Та найглибшим і найгрунтовнішим інтерпретатором його творів у музиці, безумовно, є Микола Лисенко (1842–1912). Це дивовижний випадок, коли композитор звертався до поезії одного автора протягом усього свого життя. Його цикл, який називається «Музика до Кобзаря Т. Шевченка», містить 87 творів різних жанрів і форм. З «Кобзаря», який завжди був вірним супутником, об'єктом творчої уваги та натхнення для композитора, Микола Віталійович, власне, розпочав свій творчий шлях. На слова Т. Шевченка Лисенко створив 56 романсів, 19 хорів, 9 вокальних ансамблів і 3 кантати. Як відомо, Лисенко був одним з найкращих інтерпретаторів творчості Шевченка. Він зумів яскраво й майстерно втілити в музиці гнівний заклик поета до помсти за поневолений і знедолений народ, намалювати епічні, героїчні картини боротьби за народне щастя, передати глибокі філософські узагальнення Шевченка і ніжні, зворушливі ліричні почуття в його віршах. С. Людкевич, який першим спинився на вокальній творчості композитора, у статті «Форма солоспіву у Лисенка» справедливо зазначав: «Правдою незаперечною є, що дуже значне число номерів Лисенкової “Музики до Кобзаря” є до сьогоднішнього дня, так сказати б, без конкуренції, незважаючи на швидкий зріст української музики за останні роки, і що ніхто з українських композиторів поза Лисенком до тих самих поезій досі не дав кращої музики, або й не пробував зложити» [3, с. 56].

Попри те, що митець жив і творив майже століття тому, його музика й донині захоплює слухачів, не перестає вражати глибиною думки і красою мелодики. До питання особливостей

інтерпретації поетичних образів Т. Шевченка М. Лисенком неодноразово зверталися Л. Архімович, Т. Булат, М. Білинська, М. Грінченко, Ф. Колесса, О. Правдук, М. Сумцов. Останнім часом воно висвітлювалося в розвідках Л. Кияновської, М. Ластовецького, Л. Радевич-Винницького, С. Пінчак, П. Турянського, Л. Божко, Є. Шуневич, Т. Медвідь та М. Фрайта.

Попри широке розмаїття дослідницької бази, яка наявна в річищі лисенкознавчих студій, у пропонованій розвідці, зважаючи на потребу часу, ми ставимо за мету простежити особливості інтерпретації М. Лисенком поетичних образів Т. Шевченка в «Музиці до Кобзаря».

Поезії Т. Шевченка притаманна особлива мелодійність і співучість. «У сполуді з глибокими й зворушливими думками поета, висказаними в його творах, його вірші і поеми <...> повні своєрідного чару, єдині в своєму роді й досі неперевершені своєю красою, своїм українським народним характером і кольоритом», – писав Антін Рудницький [6, с. 133].

Микола Сумцов відзначав: «На Шевченків “Кобзар” народна поезія наложила великі й барвисті фарби, попереду в самій мові, в порівняннях, епітетах і символах, далі Т. Шевченко дає чимало шматків і уламків усного піснетворства, нарешті є доволі цілих, трохи перероблених пісень» [13, с. 88].

Тісний зв'язок творчості Кобзаря з народною піснею вплинув на форму його поезій. Оригінальна, свіжа, глибоко лірична, вона не старіє з плином часу. Дослідники відзначають, що у своїй творчості поет дотримувався не європейських канонів, а ритмів народної пісні. Поет прекрасно знав свій народ, його менталітет, характерні риси і правдиво відображав їх у творах. Він був проникливим і тонким знавцем духовної творчості рідного народу, скарбів народної пісні й казки. «Поети такого безмірного резонансу і гуманної височини, як Т. Шевченко, – зауважував М. Сумцов, – є в царині слова неперевершеними чародіями» [13, с. 89].

І не дивно, що першим інтерпретатором поезії великого Кобзаря став народ, якому вона була близькою і рідною. Важко знайти у світовій літературі поета, твори якого виділилися б у таке широке море народних пісень. «Кобзарем» не тільки зачитувалися українці – він лунав по всьому світі в співі.

М. Лисенко, один з найвідоміших інтерпретаторів поезії Т. Шевченка, вважається родоначальником української музич-

ної класики, творцем національної музичної школи. Творчість М. Лисенка є настільки різнобічною, що важко назвати жанр, до якого б не звертався цей уславлений композитор. Л. Кияновська пише: «Особлива заслуга М. Лисенка полягає в тому, що він перший свідомо поставив собі за мету створити всі основні жанри професійної музики на основі української народнопісенної спадщини, підняти найважливіші теми української історії та фольклорних звичаїв, передати сам дух народу <...> завжди в його музиці відчувається глибинний зв'язок із джерелами українського фольклору» [6, с. 162].

Музика М. Лисенка поєднала в собі два різних стильових джерела: німецьку композиторську школу (її відгомін відчутний у багатьох його композиторських прийомах, оскільки в 1867–1869 рр. він навчався по класу фортепіано в Лейпцизькій консерваторії) та значний вплив української народної пісенності. Це створює феномен музики М. Лисенка. Недаремно його творчість мала великий вплив на подальший розвиток музичної культури в Україні.

Першим оригінальним твором Лисенка був «Заповіт», написаний для тенора, хору й фортепіано. Історія появи цієї композиції пов'язана з першим відзначенням львівською «Громадою» пам'яті Шевченка в 1868 році. У процесі підготовки до концерту виникла думка покласти на музику безсмертний «Заповіт». Саме в цей період до Львова дійшли відомості про блискучий успіх Лисенка на пражському концерті. У газеті «Львівське слово» (1868, № 1) було передруковано рецензію на Лисенків виступ із чеської газети «Narodni Listy». До нього почали звертатися з проханням надсилати обробки народних українських пісень та оригінальні твори. В одному з листів композитора є така згадка: «Надіслали мені з листом вірш Шевченка “Заповіт” з проханням покласти його на музику, бо львов'яни, судячи з місцевих відгуків чехів про мою обробку, не находять, до кого можна було б звернутись, як не до мене» [8, с. 121–124]. «Між власними композиціями Лисенка, – відзначав І. Франко, – обік його опер і опереток найкращі і найталановитіші його композиції до многих поезій Шевченка, у яких музикальність він вдумувався глибше і зумів віддати її краще від усіх інших многосилених композиторів, яких манила до себе Шевченкова муза» [14, с. 21].

Починаючи із «Заповіту», Лисенко дотримується таких положень: в усіх творах народно-патріотичної тематики він увиразнює героїчне начало; свідомо співставляє образи героїки, «козацької слави», волі із сучасним становищем пригніченого народу; розкриває ідейну концепцію шляхом контрастного зіставлення окремих музичних епізодів, поєднує епічну розповідність із ескпресією і активною динамікою; прагне передати полум'яний заклик до боротьби. Лисенко, ідучи за поетичними образами, будує свій хор у вільній формі, прототип якої можна вбачати в народній думі.

Зрілі твори Миколи Віталійовича, присвячені розкриттю важливих тем, позначені цілісністю загального задуму, образною контрастністю частин, вільним розгортанням музичної думки. Ці характерні риси художнього мислення набувають у творчості Лисенка оригінального вияву, коріння якого – у драматургії народних дум, рапсодій, балад тощо. Композитор постійно шукав нових форм для висловлення глибокого й серйозного змісту засобами хорового співу. Він збагатив українську професійну хорову музику новими жанровими різновидами, подав зразки хорової мініатюри, поеми, одночастинної і циклічної кантати, хору-гімну.

Робота над окремими Шевченковими текстами викликала появу ряду композицій, об'єднаних спільною темою, ідеєю, наприклад, вісім творів до «Гайдамаків» (солоспіви «Ой Дніпре мій, Дніпре», «Гетьмани, гетьмани», «У гаю, гаю вітру немає», «Гомоніла Україна», «Моліться, братія, моліться», хори «Була колись Гандзя», «Не дивуйтеся, дівчата» та «Од села до села»). Кантату «Радуйся, ниво неполітая» можна вважати першими кроками на шляху вокально-симфонічної інтерпретації творів Шевченка (більш викінчений, монументальний зразок такої музики до слів з «Кобзаря» подав Людкевич у своїй симфоніі-кантаті «Кавказ»).

Циклічність як вияв поглибленого відтворення ідейного задуму і всебічного розкриття образної сфери уперше трапляється в українській музиці саме в Лисенка. Чотири хори до «Гамалії» можна розглядати як частини своєрідного хорового циклу, настільки вони ідейно і драматургічно пов'язані між собою.

З поеми «Гамалія», що є одним з найяскравіших утілень народної героїки у творчості Шевченка, Лисенко поклав на музику найпоказовіші епізоди: «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі»,

«О милий боже України», «Наш отаман Гамалія» та «У туркені по тім боці». Музично-образний розвиток цих композицій іде по висхідній лінії: від показу в перших двох хорах тимчасово скутої, але неподоланої народної сили, через ствердження героїчного начала в хорі «Наш отаман Гамалія» до прославлення в останньому творі могутнього, непереможного народу.

Своєрідною заставкою-інтродукцією є «плач» бранців «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» (чоловічий хор із супроводом фортепіано). Ця пісня-плач передає і душевний біль, і настрої нескореності козаків-бранців, які перед лицем смерті линуть думками до рідної батьківщини. В одному з листів до Ф. Колесси композитор висловив глибоку думку про те, з яким відчуттям стилю треба підходити до поезії Шевченка, з якою відповідальністю відбирати засоби музичної виразності для змалювання героїко-драматичних образів.

Підкреслюючи необхідність знання народної музики, зокрема героїчного епосу українського народу, Лисенко у своїх зауваженнях на один із творів Ф. Колесси писав: «Мало ходили, добродію, коло пісень народних, мало знаєте, як повертатись з композицією на такі трагічні сюжети, як Шевченків вірш “Було колись на Україні”. Це дума, це історичний плач та ще й плач вельтнів-героїв, оборонців волі й людської личности; яких красок треба до змалювання в звуках тих крицею рубаних по серці слів! А у вас часто звороти коломийошні». У примітці до цього листа Ф. Колесси писав: «Не маючи потрібного досвіду, я був спокушений коломийковою формою Шевченкового вірша» [8, с. 21].

Лисенко вважав неможливою творчу роботу без «якісного відбору» матеріалу, що відповідав би змістові композиції, без вміння «написати власну музику, але таку, що по духу та концепції відповідала б цілком народній пісні» [2, с. 13]. Подібно до більшості народних пісень, Лисенко передає не лише настрої туги, великої скорботи, а й сильну волю, мужність.

Пройняті духом щиро народних мелодій, осяяні шевченківським словом кантати Лисенка стали взірцем демократичних традицій у жанрі, який до того мав переважно характер офіційного привітання, урочистої помпезності.

На слова Т. Шевченка написані кращі солоспіви Лисенка: «Ой чого ти почорніло», «Свято в Чигирині» («Гетьмани, гетьмани»), «Гомоніла Україна», «Моліться, братія, моліться» та ін.

Перший романс героїко-патріотичного плану – «Ой чого ти почорніло» – написаний Миколою Віталійовичем ще в 1868–1869 роках, у період навчання в Лейпцизькій консерваторії. У ньому відчувається близькість мови композитора до мелодики історичних та ліричних народних пісень. В інших же – наприклад, «Гомоніла Україна», «Ой вигострю товариша» – типова пісенна розспівність поєднується із пристрасною декламаційністю, що йде від народних дум та історичних пісень.

Лисенко першим подав зразок нової музичної форми солоспіву думи, що сприймається як розгорнута вокально-інструментальна картина («У неділю вранці рано», «За думою дума»).

Велику вокально-інструментальну сцену драматичного типу становить романс «Моліться, братія, моліться» (сцена з «Гайдамаків»), де звучання дзвонів у партії фортепіано сприймається то як пересторога, то як поклик до помсти («Не за горами кари час»). Філософськи зосереджена вокальна партія витримана від початку до кінця в декламаційно-речитативній манері.

Високим громадянським пафосом позначений романс «Гетьмани, гетьмани» з поеми «Гайдамаки», написаний для баритона в супроводі фортепіано. За цим твором можна вивчати музичний стиль Лисенка, вільний від будь-яких шаблонів, позначений рисами новаторства, міцно пов'язаний з народнопісенною стихією. У солоспівах «Гетьмани, гетьмани», «Моліться, братія, моліться» Лисенко значно розширює рамки такого ліричного жанру, як романс, вносячи в нього характерний для симфонічних та хорових поем піднесений могутній тон, глибину музичних думок. Він створює новий в українській музиці різновид романсу – вільний драматичний монолог, своєрідний романс-поему.

Працюючи над українською народною думою, над індивідуалізацією своєї музичної мови і насичуючи її схвильованою декламаційністю, драматичними прийомами, композитор не міг обминути у своїй творчості думи як героїко-епічного жанру. І дійсно, розгорнута вокально-інструментальна картина «У неділю вранці рано» (з поеми «Невольник») – це високий зразок композиторської думи. Із цього погляду надзвичайно цінним є висловлювання Л. Ревуцького про те, як він саме через творчість Лисенка осягав закони побудови мелодики. «Мушу сказати, – писав Ревуцький, – що на всьому своєму творчому шляху я перебуваю під подвійним впливом М. В. Лисенка. Будучи його

учнем по класу фортепіанної гри, я запозичив багато-дечого, що істотно відбилося на моїй роботі по створенню фортепіанних творів <...>. Значно пізніше далися взнаки впливи Лисенка на мою композиторську роботу в галузі побудови мелодики, яка стала доходити до мене через творчість Лисенка» [7, с. 83].

Поетизація Т. Шевченка, позначена образно-тематичною і жанровою розмаїтістю, спонукала композитора до розробки нових в українській музиці жанрових різновидів. Вибір того чи іншого жанрового типу залежав від характеру віршів, їхньої мовно-стильової стихії: наспівної чи оповідальної. З огляду на особливості поетичної форми солоспіву з «Музики до Кобзаря Т. Шевченка» можна умовно поділити на дві великі групи. До **першої** входять твори наспівного характеру. Пісенні вірші композитор інтерпретує переважно у формах, що наближаються до фольклорних: поява таких романсів, як «Туман, туман долиною», «Ой стрічечка до стрічечки», «У перетику ходила» зі строфічною побудовою, безперечно, викликана народно-пісенними ритмами віршів Т. Шевченка.

До цієї самої групи належать зразки пісенної пейзажної лірики – «Садок вишневий коло хати», «У гаю, гаю вітру немає» та ін. Вплив народної балади, але з додаванням деяких структурних елементів, що йдуть від поширеної й улюбленої в романтиків романсу-балади, відчувається в солоспіві М. Лисенка «У тієї Катерини».

Для солоспівів пісенної групи визначальною ознакою індивідуального стилю композитора є опора на закономірності фольклорної музики. Перевтілюючи сюжети й образи віршів Т. Шевченка, М. Лисенко майже не використовував системи засобів виразовості, характерних для побутового міського романсу. Особливе місце в «Музиці до Кобзаря Т. Шевченка» займає романс М. Лисенка для мецо-сопрано «Якби зустрілися ми знову», написаний у традиціях камерно-романсової інтимної лірики.

До **другої групи** належать твори оповідального характеру. Поетична образність і слово як носій ідеї становить тут вирішальний критерій. Мелодика в таких солоспівих формується за відмінними від першої групи кантиленних, наспівних романсів принципами. У розгортанні вокально-інтонаційної лінії тут усе підпорядковується декламаційному началу. Для М. Лисенка важливим є підбір точних інтонацій, які відбивають не



лише емоційні зміни кожного вірша, а й розкривають смисловий підтекст поезії, який у Т. Шевченка завжди пов'язаний з основним ідейним спрямуванням твору.

Композитор шукав інтонаційних відповідників віршам Т. Шевченка не лише в народній пісні селянського походження, а й у виразності живої розмовної інтонації, «прозаїзуючи» поетичний рядок, при цьому розбиваючи пісенну симетричність акцентів і структурних побудов. Національний звуковий ідеал був перейнятий і перенесений М. Лисенком у власну творчість насамперед зі стихії народного музикування, особливо манери інтонування дум.

У цій групі солоспівів переважає нова для української вокальної музики драматизована форма з наскрізним розвитком ритмоінтонаційного матеріалу. М. Лисенко сміливо відкидає куплетно-строфічну структуру як таку, що з огляду на замкненість форми не дає простору для розвитку музичної думки. Він динамізує останню шляхом виявлення індивідуальних особливостей словесних зворотів та підпорядкування суто музичним закономірностям формотворення. Драматургічний принцип виступає на передній план, і солоспів розширює межі до драматичної сцени-картини.

До цієї групи солоспівів належать твори монологічного характеру – «Ой умер старий батько», монолог-медитація (роздум) «Чого мені тяжко», монолог суспільно-філософського звучання «Мені однаково», солоспів-арія «Свято в Чигирині», «Гетьмани»; драматична сцена «Моліться, братія, моліться»; солоспів-дума «У неділю вранці-рано» з поеми «Невольник».

М. Лисенко застосовував також і звукообразальні засоби: наприклад, в уривку з «Гайдамаків» «Моліться, браття» в інтродукції виникають виразні паралелі до звучання монастирських церковних дзвонів.

Створюючи мелос солоспівів по лінії трансформації української народної пісенності, М. Лисенко не обмежив себе механічним комбінуванням наявних мелодико-інтонаційних зворотів. Натомість, вони стали для нього органічними елементами близької йому музично-мовної стихії: зародження й розвиток інтонації та інтонаційних зворотів має одночасно емоційний і формотворчий сенс, звідси варіантність та імпровізаційність як основні принципи організації музичного матеріалу.

При аналізі солоспівів М. Лисенка привертає увагу нерозривний зв'язок вокальної мелодики з ладо-гармонічними закладами, що кореняться в народній музиці – звідси явища діа-тоніки, ладової мінливості тощо. У солоспівах М. Лисенка є наявною також тенденція переінтонування, вона спостерігається на тій фазі розвитку тематизму, коли відбувається якісне переродження вихідного інтонаційно-мотивного елемента (від ліричної до епічної споглядальності або гротескності).

У цьому контексті варто навести слова О. Козаренка стосовно сутності національних параметрів музичної мови М. Лисенка: «У зовнішній її формі оригінально поєдналися національно-характерні риси – підвищена “емоційна температура” вислову, варіантність, інтимність – вияв “кордоцентризму” національної психології із загальноприйнятими європейськими штампами романтично-віртуозного виконавства – концертністю, імпровізаційністю, перебільшеною чутливістю), причому саме національний звуковий ідеал обмежує те “інтерпретаційне поле”, за межами якого етнохарактерний ліризм емоційного налаштування не вироджується в манірний сентименталізм, варіантна імпровізаційність – у виконавську сваволу, а традиційний підвищений тонус висловлення – в опереткову патетику» [7, с. 94].

Діалектичний принцип утвердження певних конструктивних норм і закономірностей завжди впливав у М. Лисенка з конкретного образно-музичного змісту, але саме поетична образність визначала вибір вокальної партії: вільної декламаційності чи більш узагальнено розспівної мелодики. Композитор приділяв значну увагу типу мелодико-ритмічних утворень вокальної партії.

М. Лисенко принципово змінив манеру висловлення в національному музичному мистецтві, порвав зі штампами поверхової «вчености» та «загумінкового сентименталізму» (О. Козаренко) і поклав за основу власних мовленнєвих кодів шляхетну простоту живої народної розмовної мови та національний музичний фольклор. Митець зумів піднятися над простим наслідуванням фольклорних зразків і розвинув глибинні принципи національної музичної мови.

Як вважають музикознавці, більше двох тисяч музичних творів різних жанрів і форм є результатом цього великого творчого процесу.

За іншою класифікацією музикознавців [2, с. 56–96; 4, с. 137–159, 237–238] солоспіви М. Лисенка можна умовно поділити на п'ять груп:

**1. Солоспіви або романтичні пісні:** «Садок вишневий коло хати», «Ой, маю я оченята», «Ой, стрічечка до стрічечки», «У перетику ходила», «Утоптала стежечку». Ці твори мають просту куплетну форму, що нагадує побудову народної пісні. У мелодиці поєднуються народно-танцювальні, романсові елементи; майже в усіх – простий, не громіздкий фортепіанний супровід.

**2. Ромansi-пейзажі:** «Над Дніпровою сагою», «Реве та стогне Дніпр широкий», «По діброві вітер виє», «Княжна». Композитор виявляє найвищу майстерність у творенні музичної картини, використовуючи колоритні засоби звукозображення. Це широкий мелодійний рисунок краси придніпровської природи в солоспіві «Над Дніпровою сагою» та дзвінкі акордові послідовності в «Реве та стогне Дніпр широкий», що передають звуки водної стихії; химерною імпровізаційною мелодикою фортепіанного супроводу наслідує завивання вітру («По діброві вітер виє»), повторними октавними стрибками – лиховісний перегук сичів («Княжна»).

**3. Лірико-драматичні романси,** де основна тема – гірка жіноча доля: «Ой, одна я, одна...», «Якби мені, мамо, наместо», «Ой, я свого чоловіка в дорогу послала», «Не тополю високою» та ін. Усі вони близькі до народних пісень про жіночу долю, у них спостерігається напружений динамічний розвиток, драматична кульмінація. Найбільш показовим у цій групі є романс «Ой, одна я, одна...» – це схвильована розповідь дівчини-сироти про своє нещасне кохання. Оригінальним прикладом зіставлення двох різних настроїв, двох контрастних музичних образів у цій групі романсів є солоспів «Якби мені, мамо, наместо», що починається начебто легкою дівочою забаганкою, а потім поступово переходить у драматичний речитатив і тяжку скорботу, аж до плачу.

**4. Ромansi-балади** «У тієї Катерини», «Вітер в гаї не гуляє», «Понад полем іде» складаються з декількох частин. М. Лисенко чергує ліричні, мелодійно плавні розділи з декламаційними, героїчними, мужніми, надаючи їм, відповідно до поетичної основи, необхідних драматургічних функцій.

5. **Солоспівни-монологи** посідають у музиці М. Лисенка на Шевченкові слова особливе місце. За змістом це психологічно заглиблені патріотичні твори, у яких гостро звучить протест проти гноблення і заклик до боротьби. За формою драматичні монологи наближаються до розгорнутих оперних арій. Сюди слід віднести такі романси: «Мені однаково», «Минають дні, минають ночі», «Ой, чого ти почорніло, зеленее поле?», «Доля», а також думу «У неділю вранці-рано» з поеми «Невольниці», монолог з поеми «Гайдамаки», «Гетьмани, гетьмани» та ін.

На наш погляд, надзвичайно цікавим є монолог для баритона «Гетьмани, гетьмани», у якому композитор різноманітними виражальними засобами (мелодією декламаційного складу, вільним ритмом і багатою фортепіанною партією) майстерно передає героїчні мотиви, скорботу за загиблими героями, тяжкі роздуми про долю закріпаченого народу. Специфіка циклу «Музика до Кобзаря Т. Шевченка», як зазначає Т. Булат у книзі «Український романс», визначається відбором віршів одного поета. Цей творчий підхід дав змогу композиторові на практиці застосувати художньо-стильові принципи, що відповідали закономірностям мистецтва та завданням, які стояли перед українською музикою на тому історичному етапі її розвитку. Аналіз романсів на слова Шевченка показав особливість образної системи лисенківського циклу, основою якої є комплексний художній образ, що складається з образів-ланок, взаємодоповнювальних, самостійно існуючих і водночас пов'язаних між собою спільними моментами соціального, історичного чи психологічного характеру. Лисенко створив виразні образи, підкорені образу вищого порядку [4, с. 10].

Отже, «Музика до Кобзаря Т. Шевченка» – дійсно високе досягнення Лисенка-композитора. «Тут кожна нота, кожна фраза, кожна пісня наскрізь оригінальна, разом з тим щиронародна», – писав Ф. Колесса. Він зазначив, що «в своїх оригінальних композиціях Лисенко є типовим представником українського народу і тлумачем його найінтимніших почуттів. Він настільки опанував народний стиль, що творив у народному дусі, не наслідуючи народні мотиви: він снував далі золоту нитку народної творчості» [8, с. 105]. Інтерпретуючи поезію Шевченка, Лисенко принципово змінив манеру вислову, поклавши в основу власних мовленнєвих кодів шляхетну

простоту живої народної розмовної мови та національний музичний фольклор.

І наостанок наводимо уривок з вірша М. Рильського «Микола Лисенко»:

Сам чистий серцем, як нагірний сніг,  
Він в музиці до «Кобзаря» воздвиг  
Народу монумент нерукотворний.

- 
1. *Архімович Л., Карішева Т., Шреєр-Жаченко О.* Нариси з історії музики. – Київ : Мистецтво, 1964. – Ч. 1. – С. 231–233.
  2. *Білинська М.* Грає кобзар, виспіває. – Київ : Музична Україна, 1981. – 128 с.
  3. *Булат Т.* Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича // Творчість С. Людкевича. – Київ : Музична Україна, 1979. – 176 с.
  4. *Булат Т.* Український романс. – Київ : Наукова думка, 1979. – 319 с.
  5. *Загайкевич М. П.* Композитор і час. Творчість С. Людкевича. – Київ : Музична Україна, 1979. – 130 с.
  6. *Кияновська Л. О.* Українська музична культура : навч. посібник. – Львів : Тріада плюс, 2009. – 356 с.
  7. *Козаренко О. В.* Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000. – 284 с.
  8. *Колесса Ф.* Спогади про Миколу Лисенка // *Колесса Ф.* Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – 229 с.
  9. *Лисенко М. В.* Вокальні твори на вірші Т. Г. Шевченка [Ноти] / ред. Т. Булат. – Київ : Музична Україна, 1991. – Т. 1. – 250 с.
  10. *Лисенко М. В.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Мистецтво, 1952. – Т. 3. – 200 с.
  11. *Лисенко О. М. В.* Лисенко. Спогади сина. – Київ : Мистецтво, 1966. – 180 с.
  12. *Неділько Г., Неділько В.* Тарас Шевченко / Семінари. – Київ : Вища школа, 1985.
  13. *Сумцов Н.* Етнографізм Тараса Шевченка. – Москва, 1914. – 92 с.
  14. *Франко І. Я.* Нарис з історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Іван Франко. – Львів, 1910. – 444 с.
  15. *Швидків Г. Р.* Українські народні пісні та романси в курсі постановки голосу. – Рівне : Олег Зень, 2006. – 130 с.
  16. *Якуб'як Я.* Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. – Львів : ДВЦ НТШ, 2003. – 264 с.

*Наталія Широкова*  
(Київ)

## МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОЇ СЛАВІСТИКИ

Діяльність М. Рильського у славістичній галузі була такою ж багатогранною, як і його унікальна творча особистість, у якій сполучалися поет, перекладач, літературознавець, фольклорист, організатор науки.

Рильський переклав значну кількість творів слов'янських класиків XIX ст. і сучасних йому поетів – А. Міцкевича, Ю. Словацького, М. Конопніцької, Ю. Тувіма, О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Х. Ботева, Х. Смирненського, С. Халупки, Л. Штура, Я. Вохліцького. В. Незвала, П. Гвездослава, Я. Купали, Я. Коласа, М. Танка, Х. Ботева, К. Кюлявкова та ін.

Серед його найбільших творчих досягнень – переклади пушкінських «Євгенія Онегіна» і «Мідного вершника», а також такого шедевра польської літератури – романа-епопеї А. Міцкевича «Пан Тадеуш» (перше видання – 1927 р.). Над цими творами поет працював протягом багатьох років, удосконалюючи свої переклади, створюючи нові варіанти. О. Білецький назвав видання «Пана Тадеуша» 1948 року «без перебільшення... найкращим з усіх перекладів цього твору на інослов'янські мови» [1, с. 196].

Багаторічна перекладацька праця М. Рильського, на думку О. Білецького, сприяла і взаєморозумінню та зближенню народів, і розвиткові української мови, літератури, збагаченню культури. «Роботу над поетичними перекладами, – зауважує О. Білецький, – М. Рильський ставить не нижче від оригінальної творчості. Це не тільки змагання поета одної національності з поетом іншої, це також наполеглива боротьба з матеріалом рідної мови, створення нових мовних, отже, і ідейних цінностей» [1, с. 194–195].

М. Рильський вважав за необхідне ламати вікові пересуди щодо перекладів на українську мову російських поетів, з творчістю яких значна частина його співвітчизників могла знайомитися в оригіналі. Коли в 1938 році він працював над власними пере-

кладами творів Пушкіна і редагував переклади інших авторів, то стверджував: «Українські переклади Пушкіна – конче потрібні. Це, по-перше, спосіб наблизити пушкінську спадщину до широких мас нашого народу, які думають і говорять українською мовою, – отже, значить, переклади є трамплін до дальшого ознайомлення з творчістю Пушкіна в оригіналі; а, по-друге, який це прекрасний спосіб вигострити свою мовну зброю, піднести українську мовну культуру на вищий щабель розвитку!» [2, с. 217].

М. Рильський перекладав не лише твори слов'янських поетів, а й фольклорні пам'ятки. У 1946 році він видав збірку «Сербські епічні пісні», до якої ввійшли кращі зразки юнацьких пісень (загалом 17 перекладів), узяті з найвідомішого видання сербського фольклору «Српске народне піесме» Вука Караджича.

В «Автобіографічних матеріалах» М. Рильський згадує: «Тисяча дев'ятсот сорок шостий рік вимальовується мені як рік напруженої роботи над перекладами сербських епічних пісень та класичної польської лірики. Цим я думаю хоч частково заповнити ту прогалину в знайомстві нашому з слов'янськими літературами, яка довго мучить мене як поета і громадянина» [3, с. 21].

Переклади М. Рильського неодноразово ставали об'єктом дослідження літературознавців і фольклористів (Г. Вєрвєс, Р. Радишевський, М. Гуць, Т. Руда та ін.). Але Рильський був не лише прекрасним майстром перекладу, а й вдумливим перекладознавцем, чії спостереження та ідеї нерідко випереджали його час і виявилися суголосними деяким нинішнім перекладознавчим концепціям (наприклад, інтерпретативна теорія перекладу, що бере початок у фундаментальних концепціях М. Бахтіна – «діалог культур», діалогічні взаємини як особливий тип смислових взаємин, перекладач як «вторинна мовна особистість» тощо – і з кінця 60-х років розвивається в різних країнах).

Переклади зі слов'янських мов давали йому цінний матеріал і для вирішення практичних завдань, і для теоретичних узагальнень. У статтях з проблем перекладознавства («Чехов по-українському», «Пушкін українською мовою», «Проблеми художнього перекладу» – праця під цією назвою об'єднує низку статей різних років, що друкувалися в різних виданнях та ін.) М. Рильський включає і власні спогади про творчі «муки і радощі», які він пережив під час роботи над перекладами поетичної класики – «Євгенієм Онегіним», «Мідним вершни-

ком», «Паном Тадеушем». Він пише і про специфіку перекладу зі слов'янських мов, де інтерпретатора «підстерігають» дві основні небезпеки: наявність міжмовних омонімів і «спокуса обарвити твір суто національним колоритом мови, на яку перекладали» [2, с. 265]. Поет стверджував, що перекладач не мусить ані підкоряти рідну мову іншомовній стихії, ані наряджати мову перекладу «в дуже національні, специфічно національні шати» [2, с. 273], – переклад має бути «творчим», сприйматися читачем як факт рідної йому літератури. У доповіді на IV Міжнародному з'їзді славистів (1958) «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу» М. Рильський щедро ділиться своїм досвідом перекладання поетичних творів з близьких мов, указує на типові помилки і прорахунки перекладачів.

Він написав низку статей, присвячених поетам, до творчості яких звертався як перекладач. Так, Пушкіну, його поетичній спадщині та її значенню для сучасності, його зв'язкам з Україною присвячені праці «Пушкін в моєй літературной роботі», «Пушкін і ми», «Росії вічна любов», «Два поети». У низці праць Рильський розглядає творчість Адама Міцкевича, що був для нього улюбленим неперевершеним митцем («Про Адама Міцкевича», «Про поезію Адама Міцкевича», 1955 р. – у 20-томному виданні ця праця має назву «Поезія Адама Міцкевича» та ін.). М. Рильський писав також статті про Х. Ботева, Пушкіна, Лермонтова, Гоголя, Я. Неруду, інших слов'янських письменників. Іноді це були просто записи виступів на урочистих зборах або невеликі статті до ювілейних дат, у яких, проте, можна знайти цікаві, тонкі спостереження, варті подальшого розвитку в наукових дослідженнях. Окремою брошурою в 1947 році була надрукована стенограма публічної лекції, прочитаної 12.11.1947 року в Музеї В. І. Леніна в Києві, під назвою «Сербські епічні пісні», у якій автор знайомить широку аудиторію з епічною творчістю сербського народу, її збирачами та популяризаторами, ілюструючи свою розповідь власними перекладами.

М. Рильський чимало уваги приділяв організації славистичних досліджень в Україні. Він був занепокоєний станом середньої та вищої освіти, і в роботі «Проблеми художнього перекладу» зауважив: «Щодо викладання слов'янських мов у середній і вищій нашій школі, створення кафедр слов'янознавства в університетах, Інститутів слов'янознавства у Всесоюзній та



республіканській академіях, то це справа першочергової ваги» [2, с. 276].

В очолюваному ним Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (нині – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України) за його ініціативою був створений відділ слов'янської фольклористики, що займався вивченням міжслов'янських фольклорних та фольклористичних зв'язків. М. Рильський завжди піклувався підготовкою наукових кадрів, керував аспірантами, виступав опонентом на захистах, налагоджував контакти з інституціями та відомими вченими слов'янських країн. Серед його учнів – В. Юзвенко, Н. Шумада, Г. Сухобрус, М. Гайдай, інші талановиті вчені-слависти. Він писав рецензії на славістичні видання, передмови до колективних праць і збірників. Так, йому належить «Вступне слово» до книги «Міжслов'янські фольклористичні взаємини» (К7, 1963), виданої до V Міжнародного з'їзду славістів, у якому Рильський відзначав: «Книга, що лежить перед читачем, не тільки приносить чимало цікавого й свіжого фактичного матеріалу з поля слов'янських фольклористичних і фольклорних взаємин, а й свідчить про дальші кроки наших молодих дослідників у вивченні і науковому осмисленні важливих теоретичних питань слов'янського братання» [2, с. 166].

М. Рильський брав участь у міжнародних з'їздах славістів, всесоюзних та республіканських нарадах з питань вивчення народної творчості слов'ян. Так, на IV з'їзді славістів у Москві він виголосив доповідь «Героїчний епос українського народу», у якій ідеться, зокрема, про «незаперечні риси спорідненості» українських дум та історичних пісень з билинами, з болгарським та сербським епосом. Проілюструвати свій виступ автор запросив кобзаря Єгора Мовчана, спів якого справив на аудиторію неабияке враження. «Болгарские слависты, приехавшие на конгресс, плакали, приговаривая: “Да ведь это он поет о нашей истории!” Гости из далекой Индии просили прислать им магнитофонные записи... Русские и белорусские друзья, зарубежные ученые восхищенно рукоплескали Егору Фомичу» [2, с. 161], – згадував Рильський цей епізод у статті «Об украинских думах».

Серед чисельних громадських обов'язків поета і вченого була й активна участь у славістичних об'єднаннях, яка по-

требувала і часу, і віддачі сил. Рильський був членом правління Всесоюзного комітету славістів (1946–1964), головою Українського комітету славістів (1961–1964) – як бачимо, цими відповідальними справами він займався майже до останніх днів життя.

У повоєнні роки митець чимало подорожував, сполучаючи наукові доповіді, ділові контакти з екскурсіями, дружніми зустрічами. Так, 24 вересня 1945 року Рильський пише Б. Турганову (російському перекладачеві й доброму другу) про своє перебування у слов'янських країнах: «Пишу к Вам из чудесной Югославии, куда неотвратимо послал меня Славянский комитет. Надеюсь при встрече рассказать Вам и о Златой Праге, и о Братиславе, и о Варшаве, и о Кракове, и о Данциге, и о Белграде, и о Маршале Тито, и об югославских землях» [3, с. 242].

У «Записних книжках» він розповідає про свою поїздку до Польщі на святкування 100-річчя з дня смерті А. Міцкевича (1956 р.), згадує польських учених, з якими він спілкувався (М. Якубця, К. Вику, Г. Вольпе та ін.), засідання і вечірки, відвідання визначних місцевостей – краківського Вавеля, соляних копалень Велічки тощо. У 1957 році Рильський відвідав Болгарію з нагоди святкування 80-річчя оборони Шипки, де не лише взяв участь в урочистостях, а й зустрічався з письменниками, оглянув Софію, милувався чудесними краєвидами Родонів. Перебуваючи на Шипці, у готелі він написав поезію «Болгарії».

Привіт Болгарії, де пута вікові  
В священній боротьбі розбила вщент, навіки,  
Що виноград ростить і рози на крові,  
Яку пролив народ, у єдності великий!  
Уклін Болгарії, що кожну п'ядь землі  
Трудом запліднює і орошає потом,  
Що прапор рівності підносить на крилі.  
Доземний мій уклін болгарським патріотам!..

У тому ж 1957 році Рильський знову побував у Югославії, на конференції ЮНЕСКО, що відбулася в мальовничому Дубровнику: «Поїздка автобусом – по горах, кам'янистих, по-

часто порослих лісом. Проїздили Цетінье. Бачили мисливця, ніс зайця. Дорога страшніша за Кавказьку, а за Крим з усякому разі. Адріатика. На березі її й стоїть готель “Excelsior”, де ми й зупинились», – так він описує пейзаж сучасної Чорногорії в «Записних книжках» [3, с. 85]. Наступна поїздка до Югославії відбулася в 1962 році, коли Рильський перебував у складі письменницької делегації СРСР, тут зустрівся зі знайомими поетами і перекладачами, виступив зі своїми віршами перед студентами університету, ходив до музеїв, оперного театру і знову занотував низку поетичних рядків, у яких висловив свої подорожні враження. Згадуючи свою першу поїздку до цієї землі, Рильський пише про захоплене сприйняття ним книжок В. Караджича, що викликали в уяві образи епічних героїв:

Я увійшов у світ могутніх юнаків,  
Крилатих коней їх, мечів їх самоцвітних,  
Вино я з ними пив і на планинах жив  
Під сосон довгих шум, посеред скель блакитних.

Подорожі слов'янськими країнами розкривали перед Рильським нові мальовничі світи, широкі можливості спілкування із зарубіжними колегами (чого більшість радянських учених була на той час позбавлена), а також живі враження, що перетворювалися на щирі, сповнені поваги й любові до братських народів поетичні рядки (наприклад, вірш «Мости», який дав назву цілій збірці).

М. Рильський зробив неоціненний внесок у відродження славістичних досліджень в Україні; він віддав чимало часу і сил популяризації культур слов'янських народів, переклав значну кількість творів інослов'янських класиків і сучасних йому поетів, активно сприяв підготовці наукових кадрів у галузі славістики, а також налагодженню творчих зв'язків із вченими і митцями слов'янських країн.

---

1. Білецький О. Творчість Максима Рильського // Білецький О. Зібрання праць : у 5 т. – Київ, 1966.

2. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – Київ, 1987. – Т. 16.

3. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – Київ, 1988. – Т. 19.

*Віра Ярова  
(Харків)*

## **ТАРАС ШЕВЧЕНКО В ЛІНОГРАВІЮРІ ХАРКОВА 1960-х РОКІВ**

В історії мистецтва будь-якої країни традиційно існують теми й образи, не підвладні цензурним обмеженням і кон'юктурі епохи. Звернення до персоналії й літературної спадщини Тараса Шевченка саме з такого кола: завжди актуальне і для митців, і для критики, і для глядача. У радянські часи в умовах ідеологічного регламенту тематичних звернень, штучного насаджування героїко-революційних та індустріальних сюжетів лінія, пов'язана з невичерпним джерелом спадщини Шевченка, стала для багатьох митців площиною вільного втілення образотворчих концепцій, щирого та дійсно актуального художнього прояву. Масштабність постаті Кобзаря, сучасна значущість його духовного надбання обумовлює актуальність досліджень образотворчої шевченкіани як у минулому, так і теперішньому мистецтвознавчому просторі, дає можливість знаходити нові й нові аспекти, ракурси, контексти розгляду.

Тема, що знайшла втілення у творчості багатьох українських художників, мала місце й у ліноритах харківських митців 60-х років минулого століття. Хронологічні межі дослідження обумовлені специфікою становлення лінографіюри як особливого мистецького явища в українській, зокрема харківській, графіці. В історії місцевого художнього осередку техніка з'явилася в 1910-х роках і завдяки новітнім можливостям, легкості роботи в матеріалі швидко привернула увагу численних професіоналів. Через етапи піднесення й занепаду, пов'язані із суспільно-історичними обставинами, у 1950–1970-х роках лінографіюра зайняла домінуюче положення серед друкованих технік у графіці Харкова. Період її розквіту співпав з оновленням художньої мови творів, пов'язаним з реформуванням культурної ситуації доби «відлиги». Гравіюра на лінолеумі з її пластичною умовністю, формальною декоративністю надала митцям необхідні графічні засоби під час зміни мистецької парадигми. Саме тому період 1960-х років відзначений не тільки кількісною перевагою відбитків, виконаних у зазначеній техні-

ці, а й яскравістю авторських мистецьких платформ, альтернативністю художнього прояву.

Графічні твори харківських майстрів досліджували в межах історії місцевої художньої школи [1–3, 5–6], проте особливості розвитку гравюри на лінолеумі та її тематична своєрідність, важливою складовою якої є шевченківська тематика, не були предметом окремого розгляду науковців, тому на сучасному етапі мають бути висвітлені у фахових виданнях.

Одним з харківських майстрів, які зверталися до образу Т. Шевченка, був Григорій Сергійович Галкін (1994–2005). Створений ним 1961 року цикл ліногравюр «Т. Г. Шевченко» вважаємо важливою віхою не тільки у творчій спадщині митця, а й у історії становлення харківської ліногравюри. Це твердження ґрунтується не тільки на особливості тематики, що сприймається цінним винятком на уніфікованому сюжетному полі радянської графіки, а більше на художніх особливостях гравюр. Широке розповсюдження техніки в радянському мистецтві середини ХХ ст. мало низку побічних негативних явищ, як-то втрату індивідуальності аркушів, застосування одноманітних засобів і прийомів. У цьому аспекті аркуші, створені Г. Галкіним, є зразками дійсно фахового підходу до роботи в матеріалі, коли митець тонко відчував усі його нюанси й тонкощі. Тобто своєрідність серії полягає в збереженні специфічних формально-пластичних властивостей гравюри на лінолеумі, лаконічності й виразності її графічної мови. Зазначені факти набувають важливого значення й у контексті висвітлення графічного доробку автора.

Г. Галкін – вихованець Харківського державного художнього інституту (нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв), займався переважно живописом, монументально-декоративним мистецтвом, а на початку 1960-х років захопився технікою ліногравюри. У численних серіях і окремих аркушах утілював найпопулярніші в радянському мистецтві теми й сюжети. У 1970-х роках Галкін створив низку ліногравюр, художня мова яких була гранично наближена до стилістики плакату, агітаційної листівки. У подібних композиціях усі художні засоби були підпорядковані головному завданню – досягненню якнайвищого ступеню патетики: великий розмір аркуша, чорнобілий відбиток, потужне, грубе штрихування, важка пластика

форм і об'ємів, персонажі-монументи, деталі-символи, шрифтові написи на кшталт «Обороздатність Батьківщини», «Народне колективне господарство» тощо. Досить часто художня манера Г. Галкіна асоціюється саме з таким графічним почерком. Проте справедливо зауважити, що надбання майстра в галузі ліногравюри мають значно ширший діапазон.

Становлення творчої особистості митця пройшло ряд етапів. Починаючи роботу з лінолеумом на початку 1960-х років, художник захопився тематичними композиціями, але пластичні прийоми й образний лад естампів був далекий від насадженої монументальності. Низка аркушів, серед яких «На річці», «На фермі», «До батька», «Соняшники», «Псёл» (1960) тощо сповнені мрійливо-ліричним спогляданням навколишнього світу, філософією щасливого буденного існування, характерною для доби «відлиги». Крім того, Галкін виступає як видатний майстер кольорового естампу, надаючи відбиткам певної живописності, досягаючи не тільки відтворення форм, а й світлотіньових ефектів.

У той самий період було створено й аркуші, присвячені Т. Шевченку, що належать до кращих графічних творів автора. Робота над темою почалася під час підготовки до присвяченої 150-річчю від дня смерті Шевченка виставки, що проходила 1961 року в Києві [4, с. 26]. Створення графічних серій до тієї чи тієї експозиції було традиційним явищем у радянській образотворчій політиці. Проте в цьому випадку не можна звинуватити художника у формальності підходу до розкриття теми, коли єдиною метою виступає бажання взяти участь у черговій виставці. Навпаки – відчувається, що робота над циклом захопила Г. Галкіна й стала пріоритетною для нього на наступні кілька років. Майстер створює 15 аркушів, що послідовно розкривають найважливіші й найболючіші сторінки життя Великого Кобзаря, починаючи з відтворення образу маленького Тараса та завершуючи аркушем «Похорон Шевченка». Зауважимо, що під час роботи над подібними, великими за кількістю аркушів, серіями досить складно витримати всі композиції в єдиному стилістичному ключі, одній художньо-образній манері й водночас надати своєрідності та індивідуальності кожному аркушу. Галкіну вдалося пронести через усі твори циклу змістовну доміную, розкрити Т. Шевченка як непересічну особистість,

близьку кожному, хто переймається його долею та духовним надбанням. Художник знайшов різноманітні емоційно-психологічні акценти, що органічно відповідають кожному сюжету, кожній відтвореній ситуації. І сором'язливість сільського юнака-кріпака, який тільки-но прибув до Петербурга, і вдячність та надію під час зустрічі з Іваном Сошенком, і дещо стриману радість від отримання довгоочікуваної вільної, і незламну волю та мужність під час страшних випробувань: арешту, заслання, фізичних покарань, хвороби. Серія цікава ще й з погляду створення портретних зображень Шевченка.

Необхідно зазначити, що в жанровому діапазоні харківської гравюри на лінолеумі портретний жанр займає досить скромне місце. Природа матеріалу, його фактурні властивості спонукають скоріше до образних узагальнень, ніж до передачі індивідуальних рис моделі, – можливо, тому художники нечасто зверталися до цієї техніки в прагненні відтворити зовнішність конкретної особи. Одним з таких поодиноких випадків є портрет Т. Шевченка, виконаний у техніці ліногравюри харківським графіком Володимиром Селезньовим (1912–1981). Майстер демонструє професійне володіння різноманітними прийомами штрихування в передачі зовнішності вже немолодого митця, своє індивідуальне бачення образу, наповненого досвідом, життєвою мудрістю, силою духу. У зображенні дуже тактовно витримана та міра внутрішньої монументальності образу, що не переходить у зайвий пафос, проте дає можливість відчути велич разом з істотною скромністю та стриманістю видатної особистості. У серії ліногравюр Галкіна є декілька портретних зображень Шевченка в різні періоди його життя, створенню яких безсумнівно передувала тривала підготовча робота. Завданням автора була не тільки передача вікових ознак, а ще й відтворення різноманітного одягу, антуражу, що мав відповідати історичній дійсності. Щодо портретних зображень, Галкін не обмежується тільки постаттю головного героя – заслуговують на увагу образи І. Сошенка, М. Чернишевського, А. Олдріджа.

Серія ліногравюр Г. Галкіна «Т. Г. Шевченко» неодноразово експонувалася. Після виставки 1961 року до роковин смерті митця вже 1964 року аркуші були представлені в експозиції до 150-річчя від дня народження Кобзаря й увійшли до ювілейного альбому естампів. Твори із зазначеного циклу екс-

понували й за кордоном на виставках української графіки в Канаді та Франції [4]. Бажання художника поділитися своїми здобутками, на наш погляд, також свідчить про щире захоплення обраною тематикою й важливість для нього оприлюднити особисте бачення та сприйняття образу, до якого зверталося так багато майстрів. Серія мала для автора особливе значення, про що він неодноразово зауважував. З огляду на викладене, логічним сприймається рішення Г. Галкіна, який мав у арсеналі чимало творів «соцреалістичної» тематики, дарувати школам саме аркуші, присвячені Т. Шевченку, ініціюючи інтерес молодого покоління до національного культурного надбання [4].

Підґрунтям виникнення ліногравюр відомого харківського графіка Олександра Мартинця (1932–2008) стала літературна спадщина Т. Шевченка. Графічна серія «Сестри» (1963), створена до вже згадуваної ювілейної експозиції 1964 року в Києві та Москві, являє собою ілюстрації до відомих поезій у аркушах «Заповіт», «Сестри», «В наймах» та композиції на історико-революційні сюжети «1917», «Земля тепер наша!» тощо. Подібне тематичне поєднання було виправдане актуальністю протестного заклик шевченківської творчості щодо відтворення пікових моментів історії радянської держави. До того ж і ілюстрації до поезій Шевченка, виконані Мартинцем, мають значно ширший суспільно-історичний зміст, ніж супровід тексту. Глибокий загальнолюдський контекст і прагнення національної самоідентифікації, закладені в слові Кобзаря, виявилися значущими й аж ніяк не застарілими й у середині ХХ ст., особливо в період демократизації культурної сфери й відносного послаблення ідеологічного тиску доби «відлиги». Один з найсильніших за емоційним впливом аркуш «Сестри» відсилає до відомих рядків:

А сестри! сестри! Горе вам,  
Мої голубки молодії!  
Для кого в світі живете?  
Ви в наймах вирости чужії,  
У наймах коси побіліють,  
У наймах, сестри, й умрете! [8, с. 222–223].



Геніальність поета – у декількох фразах висловити неосяжне почуття туги, печалі, невідворотності долі. А для художника, який створює зображення за мотивами тексту й певною мірою виступає співавтором літератора, надскладне завдання досягти органічності образу, що насамперед повинен відповідати концепції першоджерела. Графічний почерк ліногравюру О. Мартинця свідомо загострений, ґрунтований на контрастах тонових співвідношень, фактурних площин, зовнішності та психологічних станів персонажів. Досить чіткий, навіть різкий лінійний ритм відбитків поєднується із символічно-алегоричним наповненням образів, що надає творам глибокого філософського змісту, приаманного і віршам Шевченка, і ліногравюрам Мартинця.

До кращих зразків книжкової ліногравюри Харкова 1960-х років належать і твори відомого майстра Володимира Ненадо (1935–1981), учня знаних харківських художників-педагогів В. Мироненка й Г. Бондаренка. В образотворчому доробку В. Ненадо є декілька звернень до творів української літератури. Приміром, 1961 року він ілюструє повість Т. Шевченка «Наймичка» в техніці офорту, 1962-го створює цикл ліногравюру до книги М. Стельмаха «Кров людська – не водиця». Широкі формальні можливості гравюри на лінолеумі художник застосовує й у серії «За мотивами творів Т. Г. Шевченка». До неї ввійшло шість естампів, серед яких безпосередньо композиції за літературними текстами, а також побічні сюжети на кшталт аркушу «Біля пам'ятнику Т. Г. Шевченку». Невипадково Ненадо в назві циклу використовує формулювання «За мотивами...», оскільки назвати ліногравюри ілюстраціями досить складно. Скоріше графічні твори являють собою образне втілення семантичних компонентів поеми, що видалися митцю найважливішими й отримали художню інтерпретацію згідно з індивідуальним, внутрішнім поглядом Ненадо на поставлені Шевченком питання. Чи не найголовнішим для гравера була навіть не технічна досконалість у створенні відбитків, а вміння ввійти в атмосферу тексту, відчутти його внутрішній ритм, знайти відповідні графічні засоби. У цьому сенсі техніка гравіювання на лінолеумі дала всі необхідні ресурси для створення динамічних за внутрішньою архітекtonікою, образно узагальнених та психологічно експресивних зображень. Літературним джерелом аркуша «Розкуються незабаром» стало послання

Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...» [7, с. 348–354], що не містить опису конкретних персонажів або подій, а є гостро актуальним за змістом зверненням до широкої аудиторії, спонукає до роздумів, міркувань, полеміки. Основним художнім прийомом виступає гіпербола, що, з огляду на характер та мету шевченківського заклику, сприймається цілком доречною. У композиційному рішенні автор обирає акцент на єдиному герої, погрудне зображення якого максимально наближено, навіть частково зрізане краєм аркуша. Таким чином художник дає тільки перший план, не розпорошуючи увагу на антураж, тло, другорядні елементи. Цей прийом надає зображенню неабиякої цілісності й візуальної виразності. Основне змістове й символічне навантаження зосереджено в зображенні рук героя, зв'язаних путами, що він розриває зубами. Вражає обличчя персонажа, яке Ненадо не наділяє рисами героїчного пафосу – навпаки, у його діях відчутна спокійна, якщо не буденна, упевненість і наполегливість. Саме таке емоційне забарвлення, на наш погляд, є в розглянутому образотворчому контексті найбільш влучним у розкритті неминучості й невідворотності того, про що писав Шевченко.

---

1. *Гладун О. Д.* Харківська школа графіки (друга половина ХХ століття) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Гладун Ольга Дмитрівна. – Харків, 2005. – Т. 1. – 198 с.

2. *Касіян В. І.* Українська радянська графіка / В. І. Касіян, Ю. Я. Турченко. – Київ : Вид. Акад. Наук УРСР, 1957. – 224 с. з іл.

3. *Лагутенко О.* Українська графіка першої третини ХХ століття / Ольга Лагутенко. – Київ : Грані-Т, 2006. – 239 с. : іл.

4. Особова справа Г. Галкіна в Харківській організації Національної спілки художників України.

5. *Савицкая Л. Л.* На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы : монография / Лариса Леонидовна Савицкая. – Харьков, 2006. – 352 с., ил.

6. *Турченко Ю. Я.* Український естамп / Юрій Якович Турченко ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії. – Київ : Наукова думка, 1964. – 335 с., іл.

7. *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів : у 6 т. / Тарас Шевченко. – Київ : Наукова думка, 2003. – Т. 1 : Поезія 1837–1847. – 784 с.

8. *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів : у 6 т. / Тарас Шевченко. – Київ : Наукова думка, 2003. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – 784 с.

# ЗМІСТ

## *Партола Яна*

Три режисерські версії «Назара Стодолі» на сцені  
Харківського державного академічного драматичного театру  
ім. Т. Г. Шевченка . . . . . 3

## *Пархоменко Лю*

Таїна Кошицевих «Щоденників» . . . . . 14

## *Пилипенко Ростислав*

Дослідження шевченкіани в німецькомовних  
культурологічних студіях . . . . . 24

## *Попович Ольга*

Вокальна лірика українських композиторів,  
інспірована поезією Тараса Шевченка . . . . . 37

## *Прищенко Світлана*

Енциклопедія Кольору: обґрунтування авторської концепції  
наукового видання . . . . . 51

## *Ревегук Віктор*

Михайло Гаврилко: жив, творив і загинув  
з іменем Тараса Шевченка . . . . . 60

## *Росляк Роман*

Українізація вітчизняного кінематографа:  
передумови, здобутки, уроки  
(1920-ті – початок 1930-х років) . . . . . 78

## *Руда Тетяна*

Тарас Шевченко у творчій спадщині Максима Рильського . . . . . 92

## *Сивачук Віра*

Відображення трагедії Голодомору  
в сучасному українському кінематографі . . . . . 103

## *Соколюк Людмила*

Шевченківська тема у творчості бойчукістів . . . . . 118

## *Татарчук Мирослава*

Майстри народних музичних інструментів та музиканти  
на ярмарках традиційних ремесел у Національному музеї  
народної архітектури та побуту України . . . . . 127

<b>Томазова Наталія</b> «Репресований театр»: до історії польського театру в Києві (1920–1930-ті роки) . . . . .	132
<b>Удріс Ірина</b> «Киевская старина» про образотворчу спадщину Тараса Шевченка . . . . .	140
<b>Філоненко Людомир, Філоненко Зіновій</b> Музично-просвітницька діяльність Українського хору імені Тараса Шевченка (Клівленд, США) під орудою Ярослава Барнича . . . . .	151
<b>Фрайт Оксана</b> Поетизація Тараса Шевченка та українська фортепіанна музика: рівні синергії . . . . .	156
<b>Хай Михайло</b> Етноорганологічний аспект у творах українських письменників-класиків (від Тараса Шевченка до Олесея Гончара) . . . . .	167
<b>Ходак Ірина</b> Перше академічне видання образотворчої спадщини Тараса Шевченка (1923–1934): знищений проект . . . . .	181
<b>Чегусова Зоя</b> Творчість Тараса Шевченка і золотий фонд мистецької шевченкіани України (до 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка) . . . . .	201
<b>Черков Георгій</b> Актуалізація шевченківської теми в документальних телесеріалах початку ХХІ століття. . . . .	214
<b>Чхатарашвілі-Петраш Інга</b> Кіношевченкіана Василя Григоровича Кричевського . . . . .	223
<b>Швидків Галина</b> «Музика до Кобзаря Т. Шевченка» як утілення Миколою Лисенком українських народнопісенних традицій національної вокальної школи . . . . .	232
<b>Швидків Микола</b> Особливості інтерпретації Миколою Лисенком поетичних образів Тараса Шевченка в «Музиці до Кобзаря» . . . . .	242
<b>Широкова Наталія</b> Максим Рильський в історії розвитку вітчизняної славістики . . . . .	254
<b>Ярова Віра</b> Тарас Шевченко в лінографіюрі Харкова 1960-х років . . . . .	260

*Збірник наукових статей*

## **VIII Міжнародний конгрес українців**

# **МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО КУЛЬТУРОЛОГІЯ**

Частина друга

Комп'ютерна верстка: *Марина Голеня, Олена Михолат*

Редактори: *Надія Ващенко, Анастасія Кравченко, Лариса Ліхнівська,  
Олена Піскун, Олена Яринчина*

Оператори: *Тетяна Журавльова, Наталя Маршева, Ірина Матвеева,  
Тетяна Миколайчук, Марина Сич*

Формат 60×90/16

Умовн. друк. арк. 14,7. Обл.-вид. арк. 15,8

Інститут мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
01001 Київ, вул. Грушевського, 4