# VISNYK OF THE LVIV UNIVERSITY

## Series Art Studies

Issue 15

*Published since 2001*

# ВІСНИК ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

## Серія мистецтвознавство

Випуск 15

*Видається з 2001*

Ivan Franko National University of Lviv

Львівський національний університет імені Івана Франка

2014

Засновник: ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

*Друкується за ухвалою Вченої Ради Львівського національного університету імені Івана Франка*

*Свідотво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серія КВ № 14625-3596Р від 30 жовтня 2008 р.*

П'ятнадцятий випуск "Вісника Львівського університету" серії "Мистецтвознавство", що упорядковано та підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, приурочено 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка. Приуроченість видання зумовила і його зміст, більшість студій присвячена питанням Шевченкіани. До Вісника увійшли статті з проблем філософії мистецтва, музикознавства, етномузикології, театрознавства, хореології, образотворчого мистецтва, бібліографії.

The fifteenth volume of the "Art Studies Series" of "Lviv University's Visnyk", which is prepared by the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University, dedicated to bicentennial of Taras Shevchenko's birth. The peculiarities of the edition led to its content. The volume includes the articles in the areas of the Art Philosophy, Musicology, Ethnomusicology, Theatre Science, Choreology, the Fine Arts, the Bibliography.

**Редакційна колегія:**

академік АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. І. Безгін, канд. мистецтвознавства М. Гарбузюк, академік НАМУ, проф., народний артист України Б. Козак, д-р мистецтвознавства, проф., заслужений діяч мистецтв України О. Козаренко (гол. ред.), д-р мистецтвознавства Н. Корнієнко, д-р мистецтвознавства, проф. Ю. Медведик (заст. гол. ред.), академік АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. Л. Міляєва, член-кореспондент АМУ, д-р мистецтвознавства, проф. В. Овсійчук, канд. мистецтвознавства В. Пасічник (відп. секретар), академік АМУ, канд. мистецтвознавства, проф. Р. Пилипчук, проф., декан факультету журналістики М. Присяжний, д-р мистецтвознавства, проф. О. Цалай-Якименко, канд. мистецтвознавства Р. Яців.

Professor *O. Kozarenko* – Editor-in-Chief,
Professor *J. Medvedyk* – Assistant Editor,
*V. Pasichnyk* – Managing Editor.
Відповідальний за випуск *Олександр Козаренко*

**Адреса редакційної колегії:**
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, кім. 16,
79602 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394197
e-mail: fkultart@franko.lviv.ua

**Address of Editorial board:**
Ivan Franko National University of Lviv
18, Valova Str., room 16,
UA-79602 Lviv, Ukraine
tel.: (38) (032) 2394197
e-mail: fkultart@franko.lviv.ua

www.lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/indexe.html

Редактор У. Крук
Технічний редактор С. Сеник
Коректор Н. Галечко

Адреса редакції, видавця і виготовлювача:
Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції. Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

Формат 70x100/16
Ум. друк. арк. 18,23
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014

*З НАГОДИ 200-РІЧЧЯ*

*ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ*

*ГЕНІЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ*

# *ТАРАСА ГРИГОРОВИЧА ШЕВЧЕНКА*

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 5–11.
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 5–11.

## Ф І Л О С О Ф І Я  М И С Т Е Ц Т В А

УДК 82.09:82-027.542(477+481)

# ШЕВЧЕНКО І БЙОРНСОН – НАЦІОНАЛЬНІ ГЕНІЇ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ, ДУХОВНІ ЛІДЕРИ ПОНЕВОЛЕНИХ НАРОДІВ

**Наталія ГУМНИЦЬКА**

*Кафедра філософії мистецтв,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000*
*тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

Показано спорідненість геніїв Тараса Шевченка і Бйорнстьєрне Бйорнсона як національних символів України і Норвегії та духовних провідників поневолених народів; проаналізовано їхні універсальні Слово-постулати людству для досягнення ним духовної гармонії і утвердження Добра й Любові на землі; підтверджено належність Т. Шевченка до когорти гуманістів світового рівня.

*Ключові слова*: титани духа і любові, національне визволення, людська гідність, внутрішня свобода, справедливість, віра, людинолюбство.

***“У руці Великої Людини***
***перо – сильніше за меч!”***
***(Рішельє)***

Національні генії на культурній карті світу є духовними світильниками, завдяки яким виникає довіра та взаєморозуміння між народами. Їхнє життя і творчість слугують моральними константами для наслідування. Вони часто стають камертоном суспільного сумління. Тому їх вплив на цивілізаційний розвиток є поза часом і простором – завжди актуальний і має синергетичну дію.

Яскравим прикладом таких духовних світильників людства є Тарас Шевченко і Бйорнстьєрне Бйорнсон – два геніальні поети XIX століття, яких народила багатостраждальна українська і норвезька земля. У їхніх долях, як і у долях наших народів, є цікаві паралелі. Зокрема, Т. Шевченко народився у сім’ї покріпаченого селянина у час звільнення Норвегії від майже її 400-літнього поневолення Данією, тобто у 1814 році, а Б. Бйорнсон – у родині сільського пастора 1832 року у час розгулу тиранії Російської імперії в закріпаченій Україні. Обидва з молоком матері на все життя увібрали любов до природи і до простого народу, глибоко вросли у його духовну суть і красу. Зв’язок з народнопісенними традиціями, легендами, переказами, думами, сагами визначив їхню долю як духовних провідників своїх народів. “Заповіт” Т. Шевченка був українським національним гімном до 1917 року, а Б. Бйорнсон – автор Норвезького національного гімну “Так, ми любимо цю землю”.

© Наталія Гумницька, 2014

Вражає масштаб обдарувань цих постатей. Т. Шевченко – поет, прозаїк, драматург, художник, гравер (академік), фольклорист, етнограф, археолог, філософ-мислитель, талановитий співак і просвітянин. Б. Бйорнсон – поет, драматург, прозаїк, журналіст, театральний режисер, філософ-мислитель, трибун, політичний, громадський діяч, педагог, лауреат Нобелівської премії в галузі літератури 1903 року. Таким же масштабним є їхній творчий доробок, який гідно поповнив як національні культурні скарбниці, так і світову культурну спадщину загалом. Проте ці два титани людського Духа стали символами своїх народів не лише завдяки неоціненним культурним надбанням, а, перш за все, через безмежну любов до знедоленого простого люду, яка і визначила головний сенс їхнього життя – боротьба за моральне і політичне визволення своїх народів (і не лише своїх!), піднесення людської та національної гідності окремої людини й нації загалом. Які ж визначальні риси творчого життя Т. Шевченка і Б. Бйорнсона, що назавжди забезпечили їм національну сакралізацію, ототожнення із духовною сутністю своїх народів, безмежну віру в істинність і правдивість їхнього полум'яного Слова? У цьому контексті відзначимо, зокрема, такі спільні риси: *націєтворча ідея (боротьба за незалежність, національне самоствердження, людську гідність, свободу та справедливість); тонке і глибоке відчуття своєї рідної природи, народних традицій; пісенність, ліризм і музикальність поетичної творчості; героїзація (сакралізація) історичного минулого, виховання історією; глибока релігійність і повага до простого селянина; возвеличення жінки і турбота про її упосліджену долю; оспівування добра, правди, свободи (волі) та засудження зла й пошук шляхів його подолання; возвеличення сили духа людини, її внутрішньої свободи, любові та віри в Людину.*

Мабуть, це ще не усі співзвучні цим обом геніям риси, які дають підстави віднести їх до переліку споріднених титанів Духа і Любові, але все ж, на наш погляд, достатньо переконливі.

Рання творчість Т. Шевченка і Б. Бйорсона цілком вписується у європейський культурний процес, домінантою якого була боротьба романтиків за національне самовизначення, звільнення поневолених народів від імперського деспотизму. А культом романтиків у цьому історичному процесі самоідентифікації національних спільнот була природа, рідні краєвиди як головні маркери нації.

Образ рідної природи у Т. Шевченка досяг найвищої естетичної довершеності, енергетичності як у літературних текстах, так і художніх полотнах завдяки органічному сплаву візії, слова, думки (смислу), і нерозривно пов'язаний з історичною долею народу. Змальовуючи рідну природу Т. Шевченко говорить голосом народу, мова його лаконічна, довершена, багатобарвна, музикальна, емоційна, немов народжена з глибин живої народної душі. Тому "неначе писанка село", "садок вишневий коло хати" існують поруч із "Реве та стогне Дніпр широкий, сердитий вітер завива", "Кругом поле, як те море, широке синіє", "..а Україна! А степи широкі!". Так само талановито голосом народу розмовляв з читачем у своїх літературних творах Б. Бйорнсон, з любов'ю змальовуючи красу стриманих північноєвропейських норвезьких пейзажів. Як і Т. Шевченко він чув биття серця своєї нації, майстерним і правдивим словом висловлював думки та прагнення норвезького народу, засвідчував свою любов і повагу до простого селянина, який виявляє лицарську мужність і спартанську стійкість у змаганні за гідне життя в суворих умовах норвезької природи. Ці два генії створили неперевершений

зоровий образ України і Норвегії. Тому нечуваний резонанс у широких колах суспільства отримала поетична збірка "Кобзар" (1840) Т. Шевченка і повість "Сюньове Сульбакен" (1857) Б. Бйорнсона, у яких двадцятишестилітній Т. Шевченко у поетичній формі та двадцятип'ятилітній Б. Бйорнсон у прозовій формі геніально просто і щиро відтворили проблеми життя звичайних людей та вказали шляхи їх можливого розв'язання. Як Т. Шевченко, так і Б. Бйорнсон вважали, що поряд із неволею причиною такого жалюгідного стану простого люду є його малоосвіченість і, головне, незнання своєї правдивої історії. Тому вони багато уваги у своїй творчості приділили відтворенню героїчних сторінок історичного минулого своїх народів. Для Т. Шевченка славне минуле українського народу асоціювалося із поняттям "козак" ("запорожець"), а для Б. Бйорнсона "вікінг" (він ототожнював вікінга з норвезьким селянином, а норвезького селянина з вікінгом). Вони устами героїв своїх історичних поем і драм намагалися розбудити земляків від національного сну, повернути їм гордість за звитяжне минуле, відродити спрагу до свободи, до вільного та гідного життя без страху і рабського приниження. До циклу Шевченкових "виховних" творів на історичну тематику входить "Тарасова ніч", "Іван Підкова", "Гайдамаки", "Гамалія". Зокрема, поема "Гайдамаки" належить до однієї з найдраматичніших поем, що повертає історичну пам'ять українців до героїчних і трагічних часів гайдамаччини й козаччини, закликає до визволення України з-під панського гніту. Як визнаний фундатор норвезької драми (поряд із Генріком Ібсеном) Б. Бйорнсон реалізував свій задум щодо відтворення героїчної "галереї предків" і талановито відобразив її у серії історичних трагедій, серед яких "Кульгава Гульда", "Король Сверре", "Сігурд Злий".

Отже, ці два геніальні трудівники на ниві письменства були глибоко солідарними в думці, що література, Слово є знаряддям боротьби зі злом, тим духовним мечем, що відкриває усі вади як суспільства, так і окремої людини. А письменник несе тяжку ношу відповідальності за майбутнє, за суспільний поступ оскільки він іде попереду і відкриває цей шлях. Свідченням такої відповідальності є Шевченківська формула "Я на сторожі біля них поставлю слово". Обидва ці людинолюби своє творче життя присвятили вихованню, просвіті й освіті своїх народів, визволенню їх від духовного рабства, наверненню до внутрішньої свободи та віри в істину, до національної самосвідомості та самоповаги. Інвектива "Учітеся, читайте // І чужому научайтесь й свого не цурайтесь" однаковою мірою стосується кожного з них. Проте як істинні гуманісти, для яких людяність і повага до людини, були їхнім життєвим стрижнем, вони турбувалися про долю не лише своїх народів, а й про долю інших поневолених народів, котрі боролися за свою незалежність. Зокрема, боротьбі кавказьких народів за свободу Т. Шевченко присвятив поему "Кавказ" (яка різко дисонувала з поемою "Кавказский пленник" Олександра Пушкіна), а чеського народу за своє визволення – поему "Єретик". Як громадський діяч, політик і лауреат Нобелівської премії Б. Бйорнсон боронив чехів, поляків, словаків, українців у їхніх змаганнях за культурну, політичну й економічну свободу шляхом полемічних статей у пресі, різних звернень до авторитетних постатей і міжнародних організацій, яких налічується тисячі.

Зацікавлення Б. Бйорнсона Україною розпочалося зі знайомства з українським німецькомовним часописом "Ruthenische Revue", редактором якого у Відні (1903–1905) був послідовний пропагандист України й українських національно-визвольних змагань у Європі Роман Сембратович. Він одразу активно став на

захист тридцятимільйонної на той час України у центрі Європи проти російського політичного гніту Східної України і шовіністичної політики Польщі на теренах Галичини. Спілкувався Б. Бйорнсон із українськими відомими культурними діячами початку ХХ століття, знав і цінував творчість Т. Шевченка. Творами Великого Норвежця і друга українського народу у перекладах, зокрема, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника, захоплювалося українське студентство, право якого навчатися рідною мовою у Львівському університеті 1907 року відстоював цей європейський гуманіст. Саме тоді студент філософського факультету, майбутній геніальний театральний режисер-реформатор ХХ століття Лесь Курбас, переклав життєствердний вірш Б. Бйорнсона і обрав назвою театру та своїм творчим кредо рядки цього вірша: "Я вибираю ***березіль //*** Тому, що він буря // Тому, що він сміх // Тому, що в ньому сила // Тому, що він переворот // З якого літо родиться…".

І Т. Шевченко і Б. Бйорнсон глибоко переймалися соціальними проблемами, які принижували людську гідність, вбивали духовні пориви до високого, до творчості, породжували зневіру й агресію. У творчості Т. Шевченка особливої щемності та сили ці ганебні наслідки Російського кріпосницького деспотизму набули у зображенні безправної жіночої долі, починаючи від поеми "Катерина" і завершуючи "Марією". Однією з новітніх гостро соціальних драм Б. Бйорнсона була драма "Банкрутство", яка з успіхом обійшла десятки театрів світу.

Уся творчість Великого Кобзаря і Великого Норвежця пронизана пошуком моральних і християнських цінностей, віри в людину й істину. Моральний імператив дієвої Любові яскраво зображений у біблійній поемі Т. Шевченка "Марія" у вигляді молитви за визволення своїх братів-кріпаків "Молюся, плачу і ридаю: // Воззри, Пречистая, на їх // Отих окрадених, сліпих невольників…// подай їм силу // Твойого мученика Сина, Щоб хрест-кайдани донесли // До самого, самого краю!". А в уста свого головного героя роману "По-Божому" Б.Бйорнсон вклав такі слова: "Найвище слово Боже до нас – це "життя", наша найкраща молитва до нього – це любити живих… євангеліє нашого часу – євангеліє любові". І тут вони одностайно виступають як дієві християни, а не догмати.

Драматична дилогія Б. Бйорнсона "Понад людські сили" перегукується як з особистою, так із творчою долею Т. Шевченка. Усе своє обдарування, талант, любов, віру Великий Кобзар поклав на вівтар свого знедоленого народу. Такої офірної, жертовної та дієвої посвяти на межі людських сил, мабуть, не знає історія світової літератури. Г. Ібсен сказав про Б. Бйорнсона що "Його життя було його найкращою поемою". А життя Т. Шевченка можна окреслити формулами: "Його життя було Хресною дорогою в ім'я України", або "Його життя було духовною драмою – Понад людські сили".

Своєю доленосною для України збіркою "Кобзар" Т. Шевченко могутньо провістив світові появу нової літературної української мови і самобутнього українського народу зі славним історичним минулим у центрі Європи. Б. Бйорнсон з Г. Ібсеном зробили революцію в літературному процесі тогочасної Європи, явивши нову норвезьку драму.

Отже, цих різних за особистою долею геніїв, поєднала безмежна любов до свого народу, породжена національним інстинктом самозбереження. Завдяки цій чуттєвій любові вони стали на шлях визволення поневолених народів світу, застосувавши для боротьби свій емоціональний інтелект, сконцентровний у високоестетичному поетичному Слові. Цим дієвим і палким Словом вони повертали і повертають

людство до вічних цінностей, неперехідних істин Любові, Свободи, Добра, Краси, Правди, Справедливості. Саме тому творчість Т. Шевченка і Б. Бйорнсона витримала іспит на вічність і є глибоко актуальною сьогодні. Зокрема, нещодавні трагічні події на Майдані Незалежності у Києві реально довели дієвість концептуальної поезії Т. Шевченка "І мертвим, і живим, і ненародженим…" у контексті національного відродження, самоутвердження людської і національної гідності та свободи.

І чи ненайважливіший урок ці велети людського Духа і Любові залишили нам, а саме – це здобути внутрішню свободу, подолати страх. Лише вільна людина здатна на творчість, здатна на самопожертву в ім'я торжества справедливості, в ім'я свободи Вітчизни і людства загалом. У своїй знаменитій промові з нагоди отримання звання Нобелівського лауреата Бйорнсон, зокрема, наголосив "Страх не повинен нас збивати зі шляху, що простирається перед нами…Нам необхідно усвідомлювати, що в принципі в людському житті переважає хороше… Запорукою цьому служить наша віра". Їхнє жертовне й многотрудне життя є свідченням здобуття ними внутрішньої свободи та віри.

Мрії Т. Шевченка про духовне розкріпачення українського народу здійснилися на світлому, мирному Євромайдані у рік його 200-літнього ювілею. Водночас трагічному, освяченому невинною кров'ю Небесної Сотні. Символічно, що одним із перших у списку полеглих за свободу України фігурує ім'я вірменина Сергія Нігояна. Зворушливі кадри із цим двадцятилітнім юнаком, який проникливо читає уривок з поеми Т. Шевченка "Кавказ", миттєво облетів усю планету, явивши світові Слово Поета у його Високій Жертовності. Характерно, що Т. Шевченко у ці дні боротьби за Свободу незримо присутній в усіх куточках України. Його пророчі заповіти стали могутнім дороговказом національного становлення, оберегом людської гідності. Будучи незмінним другом українського народу аж до відходу у вічність 1910 року, Б. Бйорнсон, який разом з народом виборов незалежність Норвегії ще у далекому 1905 році, безумовно, солідаризується у небесних вимірах з Українським Майданом Свободи 2014. Т. Шевченко і Б. Бйорнсон разом із Небесною Сотнею символізують "євангеліє любові" як надію на щасливе майбутнє людства й України в тому числі.

Ці європейські мислителі-гуманісти зі своєю філософією людинолюбства стали не лише духовними стягами визволення поневолених народів світу, а й вказали цей шлях – через "терни до зірок". Його найвищий Сенс – чесноти Правди і Добра (цілком невипадково слово "правда" в їхній творчості дослідники відносять до найбільш уживаних).

Головний постулат цих непересічних постатей: ***"Діла добрих оновляться, // діла злих загинуть" ( Т. Шевченко), "Добрі справи врятують світ" (Б. Бйорнсон)***. Це в унісон висловлене твердження має стати особистим визначальним кредо кожного з нас, нашим найвеличнішим памятником Великому Українцеві і Великому Норвежцеві, гарантією невмирущості та дієвості їхніх фундаментальних істин для перемоги Добра над Злом, перемоги Світла над Темрявою. На цій дорозі чистилища до духовної гармонії людства поряд із Данте, Мігелем де Сервантесом, Вільямом Шекспіром, Йоганом Вольфгангом Гете височіють постаті Т. Шевченка й Б. Бйорнсона. Учімося у них, думаймо, читаймо їхню геніальну спадщину (не пропускаючи ані коми, ані титли), писану гострим мечем-словом: Словом-Лікарем, Словом-Вчителем, Словом-Пророком. І будемо вільними! І будемо Людьми!

Список використаної літератури

1. *Бйорнсон Б*. Норвезька сторона: Повісті / Бйорнстьєрне Бйорнсон – Львів : ЛА "Піраміда", 2010. – 160 с.
2. *Бйорнсон Б*. Понад наші сили / Бйорнстьєрне Бйорнсон /"Літературно-науковий вісник". – 1910. – № 10. – С. 11.
3. *Дерев'яний І*. Бйорнстьєрне Бйорнсон – норвезький "приятель українців" початку ХХ ст. [Електронний ресурс] / І. Дерев'яний – Режим доступу : http://www.webcitation. org/6HZyyMUU.
4. *Дзюба І. М.* Тарас Шевченко. Життя і творчість / І. М. Дзюба. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 718 с.
5. *Зубрицька М.* "Тому, що він буря, тому, що він сміх, тому, що в ньому сила…" / Бйорнстьєрне Бйорнсон. Норвезька сторона: Повісті. / Зубрицька М., І. Старовойт. – Львів : ЛА "Піраміда", 2010. – С. 16.
6. *Клочек Г*. Емоціональний інтелект Тараса Шевченка / Григорій Клочек – "Літературна Україна", 2014. – № 8–9.
7. *Сверстюк Є. О*. Шевченко понад часом. Есеї / Є. О. Сверстюк – Луцьк-К: ВМА "Терен"; ТОВ "Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2011. – 276 с.
8. *Храповицька Х*. Бйорнсон (Б'єрнсон), Б'єрнсьєрне Мартініус – творчість письменника [Електронний ресурс] / Х. Храповицька. – Режим доступу: http://www.webcitation. org/6HZywTCHo.
9. *Шевченко Т*. Повне зібрання творів у 12 т. Т. 1–3. / Тарас Шевченко. – К.: Наукова думка. – 1990.
10. Тарас Шевченко. "Щоденник. Листи" / Тарас Шевченко. – К.: Бібліотека газети "День"; "Україна Inkognita", 2013 – 80 с.

## SHEVCHENKO AND BJORNSON AS A NATIONAL GENIUSES OF WORLD CULTURE, SPIRITUAL LEADERS OF CAPTIVE PEOPLE

**Natalia HUMNYTSKA**

Department of Philosophy of Art
Ivan Franko National University of Lviv
Valova st., 18, Lviv, Ukraine, 79000
tel. : (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com

The article studies the congeniality of Taras Shevchenko and Bjørnstjerne Bjørnson. It analyses their universal Word-tenets which should lead humanity to the spiritual harmony, peace and love. It is confirmed in the research the affiliation of Taras Shevchenko with great humanists of the world.

*Key words*: the titans of spirit and love, national liberation, human dignity, the inner freedom, justice, faith, humanity.

# ШЕВЧЕНКО И БЙОРНСОН – НАЦИОНАЛЬНЫЕ ГЕНИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ, ДУХОВНЫЕ ЛИДЕРЫ УНИЖЕННЫХ НАРОДОВ

**Наталия ГУМНИЦКАЯ**

Показано душевное родство гениев Тараса Шевченка и Бйорнстьерне Бйорнсона как национальных символов Украины и Норвегии, лидеров народов в борьбе за национальную свободу; сделан анализ ихних Слов-постулатов человечеству для достижения духовной гармонии, утверждения Добра и Любви на планете; подтверждено факт принадлежности Т. Шевченко к когорте мировых гуманистов.

*Ключевые слова*: титаны духа, человеческое достоинство, национальное освобождение, внутренняя свобода, справедливость, вера, человеколюбие.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 12–19.
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 12–19.

УДК 7.036:782(477)''18/19''

# Т. ШЕВЧЕНКО И К. ДАНЬКЕВИЧ: СТИЛЕВЫЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И АЛЬТЕРНАТИВЫ (на примере анализа оперы "Назар Стодоля")

**Елена МАРКОВА**

*Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової*

Є сторона стильових передбачень Т. Шевченка, які не помічалися дослідниками – це шевченківський веризм, що зазначився в хронологічній паралелі до становлення в Італії Дж. Верга. Концепція "Катерини" Шевченка, не менш чим відома новела Верга, може бути відзначена як "Cavaliera rusticana": жорстка логіка спасіння честі сім'ї батьками Катерины, які відстонилися від дочки і внука згідно законів "сільського лицарства". Шевченкіана Одеси та її веристські складові утворюють особливу сторінку художньоої історії нації і ракурси тої специфіки визначаються неповторним ментальним колоритом названого міста і роллю в музичному менталітеті Одеси такого колоритного високоталановитого композитора як К. Данькевич.

Опера "Назар Стодоля" Данькевича відрізняється від шевченківської концепції на користь посилення веристських акцентів в лібрето: дописана перша дія з розгорненням нелицарських вчинків Хоми Кичатого, що надає соціально-громадянської масштабності буттєвому дійству персонажа. Головне те, що в опері відсутнє бідермайєрівське-патріархальне Каяття Хоми в фіналі, створюючи напругу конфлікту батькі і дітей, показового для багатьох новел Верга. На користь зв'язку з веризмом свідчить сам тип мелодики опери Данькевича, декламаційно-пристрасної, тої що тяжіє до могутнього унісона, емблематичного для музичної мови даного напрямку.

Артистичне відчуття К. Данькевича підказало йому творчу позицію, яка надзвичайно була показовою для Одеси і одночасно співпадала із прийнятими художніми нормативами. Мова йде про веристський аспект трактовки образів і композиторських концепцій, який прослідковується в його сценічних творах, сумарно визначених як "романтичні", хоча сама вторинність виявлення цієї стильової якості засвідчувала академічно-традиціоналістський ракурс тлумачення вказаного напрямку. А безсумнівна талановитість Данькевича визначила здатність чути свій час – і в границях традиціоналізму й офіційного соцреалізму він умів знаходити стилістичні лінії, які надавали неповторного характеру свіжості та щирої пафосності його творчим виявленням.

*Ключові слова*: культурна типологія, веризм, соціалістичний реалізм, стиль в музиці, символізм, традиціоналізм.

Произведения Тараса Шевченко в творчестве композиторов разных стран и областей Украины открывают разные грани гения Кобзаря, емкость выразительности сочинений которых постигается по мере продвижения в творческие интерпретации соответствующих текстов. Современный подход к наследию Т. Шевченко констатирует параллелизм его гения творческим позициям прерафаэлитов,

© Олена Маркова, 2014

художников и поэтов в одном лице, внешний облик Т. Шевченко и символистский потенциал его стихов удивительно роднит его с П. Верленом. Особая тема – молитвенная интонация, писание шевченковских стихов под типовые мелодии, как он сам признавался, выдерживание связи с которыми образует непосредственный выход на мелодийность символистской поэзии.

Но есть еще сторона стилевых предвидений Шевченко, которая не отмечалась исследователями – это шевченковский веризм, который обозначился в хронологической параллели к становлению в Италии Дж. Верга. Концепция "Катерини" Шевченка, не менее чем известная новелла Дж. Верга, может быть обозначена как "Cavaliera rusticana", поскольку акцент на образе несчастной покинутой, списанный во многом с жизненной истории Оксаны Коваленко, переплетается с жесткой логикой спасения чести семьи родителями Катерины, изгоняющих из дому дочь и внука в соответствии с законами "сельского рыцарства". Этот веристский концепт шевченковских поэм и театральных сочинений замечательно обрисовывается той внехудожественной (надхудожественной) моральной значимостью сюжетов и образов, украинство которых осознается по контрасту с общеевропейскими структурами-смыслами поэмности, театра притчи, в границах которых диалектно разворачивается рыцарско-казацкая правда взаимоотношений героев шевченковских сюжетов.

Веристский комплекс составил специальное условие успеха украинского театра Марка Кропивницкого – в Москве и в России [см.: 3, с.54]. Не премьера в Украине, но именно в Москве в 1899 году на украинском языке постановка "Катерины" Николая Аркаса составила знаменательное событие театральной жизни первопрестольной. И, заметим, состоялось это на волне покоряющих успехов постановок "Сельской чести" П. Масканьи и по модели этой оперы-новеллы написанного "Алеко" Сергея Рахманинова в 1890-е.

Шевченкиана Одессы и ее веристские слагаемые образуют особую страницу художественной истории нации и ракурсы этой специфики определяются неповторимым ментальным обликом названного города и ролью в музыкальном менталитете Одессы такого колоритного высокоталантливого композитора как Константин Данькевич.

Напоминаем, что Одесса сложилась как форпост отвоевания исконно росских просторов Причерноморья у Турции и в знак поддержки против традиционного врага народов европейского Юга. Одесса – русский город, хотя при основании его до 80 % населения составляли греки и арнауты, видевшие в русском православии надежду национального возрождения. Одесса – столица Новороссийского края, планировавшаяся какое-то время на замену Петербургу, но, как устой православия и старокатолической церковности, органически вобрала культуру запорожского православного шляхетства (атаман Головатый) и польской шляхты-магнатов (строился город на деньги русской и польской аристократии). Одесса выстроена по плану Петербурга, то есть по схеме "римского лагеря", с параллельно-перпедикулярной планировкой улиц, оппонирующей кольцевому "гнездовью" Москвы, Вены, Таллина и др.

По Юрию Лотману, указанные архитектурные альтернативы формируют типоллогические антитезы синтаксического и семантического порядка, из которых первые культивируют свою искусственность в поведенческой психологии жителей, а вторые воспроизводят естественные ориентиры в искусственности культурной деятельности [4].

Одесса – яркий образчик культуры синтаксического типа, для которой характерны выраженный артистический тонус, преодоление естества национально-этнических задатков субъектов культуры, органическая связь с военно-имперским строем организации административной деятельности и иное [см.: 5]. Из сказанного вытекает органика украинского соучастия в строительстве культуры Одессы – украинские общества в городе были традиционно сильны, именно от Общества украинских художников были приглашены Д. Леонова и М. Мусоргский на гастроли в Одессу, только в Одессе представлен как украинский и русский композитор в одновременности П. Сокальский (сравним с М. Завадским как польским и украинским одновременно композитором и др.).

Это неконфликтное с русским культурным ареалом украинство Одессы, солидаризирующееся с православием русских, греков, арнаутов в поддержание равновесия с множественными иными конфессионально-национально выраженными общинами, в том числе с влиятельной еврейской, немецко-польской католической, немецкой-лютеранской и т. д. (официальным языком Одессы был немецкий, отчего в первый сезон Одесской консерватории в апреле 1914 года была исполнена оратория Г. Берлиоза "Детство Христа" – на немецком языке, в библиотеке ОНМА имеется соответсвующий клавир).

С Одессой связана украинская Шевченкиана – П. Нищинского ("Вечорниці" к II действию "Назара Стодолі") 1875 года, веристский потенциал шевченсковской драмы определен первой русской версией текста, планировавшегося для постановки в Александринском театре в Петербурге в 1843 году, только впоследствии пьеса была переведена на украинский и напечатана в этом виде в 1862 году [6, с. 24].

"Назар Стодоля" К. Данькевича создан в 1959 году в Киеве, но киевлянином К. Данькевич стал только в 1953 году и проработал до 1969 года едва 16 лет, оказавшись выброшенным из активной творческой жизни обстоятельствами личностного и политико-гражданского порядка (умер в 1984 году) [2, с. 162]. Невживание Данькевича в Киев имело свои объективные основания, формально киевская опера "Назар Стодоля" составляет органическое продолжение одесского периода 1905–1953 годов, который составил фундамент, взлет-признание и административный успех композитора (ректор Одесской консерватории 1944–1951).

Итак, К. Данькевич определился в исполнительском, композиторском творчестве и в организационно-административной деятельности на почве Одессы, сформировавшей весь его психологически-поведенческий облик, специфику его украинства, которые в условиях Киева не воспринимались в той колоритности и индивидуальной значимости, которые определяли его уникальность в культурной ауре Одессы. Шевченковская опера Данькевича "Назар Стодоля" сформирована психологическими-творческими устоями "новороссийского украинства" Одессы, которая, заметим, не была губернским городом, но вплоть до 1918 года занимала положение Третьего города Империи (в снабжении книжными фондами Одесская научная библиотека имени М. Горького вплоть до 1939 года занимала третье место после Москвы и Петербурга в связях с крупнейшими библиотеками мира, а в 1939 году это право И. Сталин передал Львовской научной библиотеке). Земли, окружавшие Одессу, обозначались как Херсонская губерния, заселены были, по свидетельству краеведа А. Скальковского [8, с. 34–38], потомками запорожцев, представителями православной шляхты, народом рослым, красивым, по крайней мере, в его мужском представительстве.

Украинство в условиях русскоязычной Одессы спонтанно обретало провериcтский тонус безусловно принимавшейся как ценность культуры диалектной направленности (ср. сицилийский диалект в театре Дж. Ди Грассо, А. Муско и т. д.). Украинство Одессы органически вписывалось в артистический тонус психологии одесситов, склонных, в соответствии с указанным синтаксическим поведенчески-культурным стереотипом, запечатлевать разнообразие этнически-национальных проявлений, отвлекаясь от родово-личностного показателя в психологии субъектов культуры.

Специфика дарования К. Данькевича определилась в границах одесского украинства, демонстративного и одновременно артистически условного, карнавально представляемого как отличительный показатель стиля личности. Семья К. Данькевича, рано потерявшего отца (в 14-летнем возрасте), была по корням украинская, украинская национальная идея дорога была родителям. Так в одном из писем 1910-х годов Федор Данькевич писал:

"…в Одесі був з своєю трупою славетний Микола Карпович (Садовський. – *О. М.*). Немає хисту, щоб розповісти про те, яке могутнє враження зробив він своєю грою і взагалі складом своєї незвичної трупи. Весь час його перебування в Одесі я був у якімсь зачарованім колі… Передо мною, дійсно, промайнули тіні забутих прадідів… Дружина моя страшенно захоплена, навіть хоче йти на український кон" [6, с. 4].

Вырос К. Данькевич на поэзии С. Пушкина и М. Лермонтова, Т. Шевченка и И. Франка, с 1913 года мальчика обучали фортепианной игре. Дальше был электротехнический техникум, консерватория, пианистические успехи под руководством "музыкальной мамы" профессора М. Рыбицкой, признание композиторских выходов. Огромный (комплекс Дж. Огдона!), владевший техникой нежнейшего pianissimo и всей массой могучего тела извлекавшего мощные мягкие звуки из инструмента, – он был душой компаний, авантюрно-творческих акций, розыгрышей.

Гиперартистизм Данькевича, его готовность к шутке-мистификации неоднократно отмечались знавшими его. В воспоминаниях Т. Малюковой-Сидоренко имеется такой колоритный эпизод:

"В 1938 г. у П. И. Молчанова (сделавшего инструментовку к "Катерине" Н. Аркаса – *Е. М.*) была юбилейная дата. Молчанов жил, как многие в те годы, в коммунальной квартире… Однажды ночью тревожно, непрерывно кто-то стал звонить в дверь квартиры с черного входа… Все жильцы коммуналки встревожились не на шутку. Обычно в это время производились аресты. Послышался голос дворника…: 'Это пришли к Молчанову'. Все соседи немедленно скрылись в своих комнатах. Порфирий Иустинович дрожащими руками открыл входную дверь – и тотчас на него обрушились мощные объятия Константина Федоровича Данькевича, который приехал …специально, чтобы поздравить своего учителя с юбилейной датой… Вырвавшись из объятий, Молчанов произнес единственное слово: 'Тьфу…' Но … юбилей был отмечен." [см.: 7, с. 223].

Показательны строки из описаний А. Сокола, нынешнего ректора ОНМА, запечатлевшего лекцию К. Данькевича, которую он слушал, будучи студентом:

"Он играл, пел, декламировал, изображал оркестр, 'лицедействовал', но уже музыкально… На наших же глазах опера театральная преобразовалась в ораторскую монооперу…" [10].

Артистическая избыточность К. Данькевича, как всякое подлинное актерство, сочеталось у него с добродушием и смелостью: будучи администратором, он отчаянно защищал своих коллег и учителей от разгромных репрессивных акций сталинских времен, организовал деятельность Одесской госконсерватории в тяжелейшие послевоенные годы и, уходя, передал ректорство талантливому композитору, наследнику священнических традиций С. Орфееву, бывшего руководителем дипломной работы автора данного выступления.

Артистическое чутье К. Данькевича подсказало ему творческую позицию, которая чрезвычайно показательна для Одессы и одновременно согласовывалась с принятыми художественными нормативами. Речь идет о веристском аспекте трактовки образов и композиторских концепций, который прослеживается в его сценических произведениях, суммарно определяемых как "романтические", хотя сама вторичность проявления этого стилистического качества свидетельствовала об академически-традиционалистском ракурсе трактовки указанного направления. А несомненная талантливость К. Данькевича определяла способность слышать свое время – и в рамках традиционализма и официального соцреализма он умел находить стилистические линии, придававшие неповторимый характер свежести и искренней пафосности его творческим проявлениям.

Таким показательным для Одессы, как отмечено было выше, направлением, чрезвычайно органично вписывавшемся в многонационально-диалектный колорит речевого общения города, была веристская художественная парадигма. Вопреки всем запретам, в Одесской консерватории 1960–1970-х годов в оперной студии постоянно ставились спектакли типа предверистской [1, с. 753] "Травиаты" Верди и веризм представляющей "Чио-Чио-сан" Пуччини. В главной партии этой последней оперы утверждалась Г. Поливанова, ныне народная артистка, академик, профессор ОНМА, хотя автор этих строк была неоднократно на собраниях свидетелем ситуаций, когда поднимался оратор и делалось обобщение: "Посмотрите, на каком репертуаре воспитывается молодежь: травиата, гейша…". И при всей парадоксальной справедливости этого заявления и невписываемости его в позиции соцреализма в воспитании молодежи, в репертуаре оперной студии Одесской консерватории ничего не менялось, благодаря единодушному голосованию всех тамошних коммунистов.

Опера "Назар Стодоля" определенным образом отличается от шевченковской концепции в пользу усиления веристских акцентов в либретто: присочиненное первое действие с развертыванием нерыцарских действий Хомы Кичатого создает социально-гражданскую масштабность бытовому действу персонажа, подобно тому как личностный садизм Скарпья в "Тоске" Пуччини, благодаря его действиям на фоне хорового массива Te Deum, обретает смысл государственно-церковной системы. Но, главное, в опере отсутсвует бидермайеровское-патриархальное Покаяние Хомы в финале, создавая напряжение конфликта отцов и детей (кстати, это К. Данькевич написал в годы в канун молодежного движения 1960-х, прошедшего под знаком конфликта поколений), показательного для многих новелл Верга. В пользу связи с веризмом свидетельствует сам тип мелодизма оперы К. Данькевича, декламационно-страстного, тяготеющего к мощным унисонам, эмблематичным для музыкального языка данного направления.

И еще один показательный момент. К. Данькевич искренно был привержен идеям соцреализма – его отец был поклонником не только украинского театра

и украинства в целом, но и активно участвовал в революционных событиях, погиб в Гражданской войне в 1919 году на стороне Революции. Веризм долго принято было противопоставлять соцреализму, имея в виду идеологические его тяготения в лице Пуччини в поддержку окружения Муссолини. Однако соцреализм родился задолго до Советского Союза и Союза советских композиторов: произведения, объявленные первыми образцами соцреализма были – "Мать" М. Горького (1903), "Пеле-завоеватель" М. Андерсена-Нексе (1910), "Огонь" А. Барбюса (1916). Как видим по датам, это все явления 1900–1910-х годов, эпохи утверждения и академизации веризма.

К тому времени, кроме итальянского веризма, выстроился веристский театр С. Рахманинова (см. его "малые оперы"), складывался оригинальный чешский веризм Л. Яначека и др. Особенность метода веризма, как и французского натурализма, это внедрение научного метода, лингвистически-диалектной правды в том числе, актуальной социально-политической символики (см. политический символизм Анжелотти в "Тоске" Пуччини и др.) в художественную целостность произведения. В этом плане соцреализм образует методологическую параллель к веризму: внедрение социалистической идеи, трактованной как научно-достоверная мысль, в художественную ткань произведений. И в этом плане символичны романы М. Шолохова: их диалектный "донской" языковый колорит и осознанное исповедание идеи социализма.

Итак, в творчестве Данькевича на музыкальной основе состоялось органичное соединение веристской мелодико-фактурной лексики, структуры персонажей и сюжетов – с соцреалистическим мироощущением. Личной драмой композитора была высокоталантливая неординарность всего того, что он делал, которая не вписалась в ортодоксальность академических требований, на которых базировался официальный Киев, и одновременно в традиционалистском-веристском крене Данькевич дистанцировался от интеллектуальной оппозиции модерна, представляемом Б. Лятошинским и его воспитанниками. Данькевич был и остался явлением одесского культурного гена, который не совпадает со среднеукраинским измерением, но все же по богатству вклада является органической составляющей украинской музыки XX века.

Список использованной литературы

1. Веризм [Нестьев И. Веризм] // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. І. А-Гонг / гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия. – 1973. – С. 753–754.

2. Данькевич Константин Федорович // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 162.

3. *Кауфман Л. М*. М. Аркас. Нарис про життя і творчість. – К. : Держ.видавн. образотв. мистецтва і муз. літератури УСРС, 1958. – 132 с.

4. *Лотман Ю*. Типология культуры. – Тарту, 1967. – 220 с.

5. Миронов В. В. Малишевский и Л. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ, 2008. – С. 238–247.

6. *Михайлов М*. Констянтин Федорович Данькевич. Народний артист СРСР. – К. : Мистецтво, 1964. – 80 с.

7. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы / гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич, ред.-сост. Е. Маркова. – Одесса : ОКФА, 1994. – 248 с.

8. *Скальковский А*. Первое тридцатилетие истории г. Одессы. 1793-1823. – Одесса : Гор.типография, 1837. – 297 с.

9. *Шевченко Т*. Назар Стодоля // Зібрання творів: у 12 т. Т. 3. Драматичні твори. Повісті. – К. : Дніпро, 1971. – С. 7–41.

10. ru.wikipedia.org / wiki / Данькевич_Константин_Федорович

Стаття надійшла до редколегії 11.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## SHEVCHENKO AND K. DANKEVICH: THE STYLE INTERSECTIONS AND ALTERNATIVES (on example of the analysis of the opera “Nazar Stodolya”)

**Jelena MARKOVA**

There is side style presciences T. Shevchenko, which was not noted researcher - verism of Shevchenko, which was marked in хронологической of the parallels to formation in Italies J. Verga. The concept of “Kateryna” Shevchenko, not less than the known short story Verga, can be marked as “Cavaliera rusticana”: hard logic of the saving honor families parent of Kateryna, exiling from house daughter and grandson in accordance with law “rural chivalry”. Shevchenko works in Odessa and her verism composed form the special page to artistic history to nations and forshortenings of this specifics are defined inimitable mental by look of the named city and role in musical Odessa such racy of the talented composer as K. Dankevich.

The opera “Nazar Stodolya” differs from the Shevchenko concepts in favour of reinforcements verism accents in libretto: additional first action with deployment unknightly action Homa Kichaty creates social-civil importance home aktion of personage. The Main, in opera not at all biedermeier-patriarchal Confession of Homa in play-off, creating voltage of the conflict fathers and children, significant for many short stories Verga. In favour of relationship with verism witnesses type of the melodics of the opera Dankevich itself, declamatory-passionate, gravitating to powerful unison, emblematical for music language given directions.

Artisticheskoe scent of K. Dankevich has prompted him creative position, which exceedingly significant for Odessa and was simultaneously agreed with taken artistic standard. The question is verism aspect interpretations image and composer concept, which is tracked in his scenic woprks, total definied as “romantic”, though secondary manifestations itself this stylistic quality was indicative of academically-tradicional forshortening interpretations of the specified direction. But undoubted giftedness of Dankevich defined the ability to hear its time - and within the framework of tradicional art and official соцреализма he knew how to find the stylistic lines, added inimitable nature to freshness and sincere pathos his creative manifestations.

*Key words*: cultural typology, verism, socialist realism, style in music, symbolism, tradicional style.

# Т. ШЕВЧЕНКО И К. ДАНЬКЕВИЧ: СТИЛЕВЫЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И АЛЬТЕРНАТИВЫ (на примере анализа оперы “Назар Стодоля”)

**Елена МАРКОВА**

*Одессакая национальная музыкальная академия им. Н. В. Неждановой*

Есть сторона стилевых предвидений Т. Шевченко, которая не отмечалась исследователями – это шевченковский веризм, который обозначился в хронологической параллели к становлению в Италии Дж. Верга. Концепция “Катерини” Шевченка, не менее чем известная новелла Верга, может быть обозначена как “Cavaliera rusticana”: жесткая логика спасения чести семьи родителями Катерины, изгоняющих из дому дочь и внука в соответствии с законами “сельского рыцарства”. Шевченкиана Одессы и ее веристские слагаемые образуют особую страницу художественной истории нации и ракурсы этой специфики определяются неповторимым ментальным обликом названного города и ролью в музыкальном менталитете Одессы такого колоритного высокоталантливого композитора как К. Данькевич.

Опера “Назар Стодоля” отличается от шевченковской концепции в пользу усиления веристских акцентов в либретто: присочиненное первое действие с развертыванием нерыцарских действий Хомы Кичатого создает социально-гражданскую масштабность бытовому действу персонажа. Главное, в опере отсутсвует бидермайеровское-патриархальное Покаяние Хомы в финале, создавая напряжение конфликта отцов и детей, показательного для многих новелл Верга. В пользу связи с веризмом свидетельствует сам тип мелодики оперы Данькевича, декламационно-страстного, тяготеющего к мощным унисонам, эмблематичным для музыкального языка данного направления.

Артистическое чутье К. Данькевича подсказало ему творческую позицию, которая чрезвычайно показательна для Одессы и одновременно согласовывалась с принятыми художественными нормативами. Речь идет о веристском аспекте трактовки образов и композиторских концепций, который прослеживается в его сценических произведениях, суммарно определяемых как “романтические”, хотя сама вторичность проявления этого стилистического качества свидетельствовала об академически-традиционалистском ракурсе трактовки указанного направления. А несомненная талантливость Данькевича определяла способность слышать свое время – и в рамках традиционализма и официального соцреализма он умел находить стилистические линии, придававшие неповторимый характер свежести и искренней пафосности его творческим проявлениям.

*Ключевые слова*: культурная типология, веризм, социалистический реализм, стиль в музыке, символизм, традиционализм.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 20–23
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 20–23.

УДК 82-1.09Т.Шевченко:7.071.1М.Лисенко](477)''18/19''

# ТАРАС ШЕВЧЕНКО ТА МИКОЛА ЛИСЕНКО: АКМЕОЛОГІЧНИЙ РІВЕНЬ СПІЛКУВАННЯ ОСОБИСТОСТЕЙ

**Олександр КОЗАРЕНКО**

*Кафедра філософії мистецтв,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000*
*тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

Розглянуто акмеологічний рівень "спілкування особистостей", позначений стильовими змінами у "пізній" творчості Т. Шевченка і М. Лисенка. Досліджено феномен так званого "високого стилю" у Поета і Композитора, позначений виразними алюзіями до українського поетичного і музичного бароко.

*Ключові слова* : Т. Шевченко, М. Лисенко, спілкування, діалог, алюзія, українське бароко.

200-літній ювілей Тараса Шевченка припав у важку добу, знову підважуються основи Української держави, ба більше – устами "землячків" (як їх назвав поет 150 літ тому), а точніше, голови Державної Думи Росії, етнічної українки Валентини Матвієнко, половина етнічних земель України оголошується "частью единой и неделимой", на захист якої стає військова потуга так званої "демократичної Росії".

Здавалося б, життєво і творчо для нащадків Т. Шевченка і М. Лисенка українська земля бодай у XXI столітті вже не загрожена. Та ні, за влучним висловом Володимира Винниченка, що й до сьогодні актуальний, весь російський демократизм закінчується на українському питанні. Але у ці буремні дні як ніколи розумієш, що значить для України створене Т. Шевченком і М. Лисенком незнищенне національне запліччя, з якого постала "Небесна сотня" новітніх рятівників України (агов! – Григоріє Савовичу, – Ти, що вимріяв "небесну Україну" за 100 літ до "зрілого" Шевченка і Лисенка).

Що значить "зрілого"? Професор Ю. Ясіновський 28 лютого 2014 року говорив про ґенезу "класичного" (чи пак, "високого" стилю) у Т. Шевченка, і виявилося, що із самовизначення поета він від малого, "списуючи Сковороду", сприйняв через останнього (а ще через церковні співи, тощо) все багатство української барокової традиції, яка розквітне згодом у "словесних симфоніях" (за Ю. Шерехом) шевченкових переспівів "Псалмів Давидових", "Марії", "Неофітів", тощо.

Коли я спробував показати творення "високого стилю" в українській музиці XIX століття М. Лисенком (зацікавлених відсилаю до моєї статті [5]. Варто зазначити, що Т. Шевченко дійсно відкрив М. Лисенкові красу нашого літературного бароко, музична стилізація якого, чи, точніше, "переспів–згадування–цитація" стали напрочуд актуальними, ефективним і, очевидно, єдино можливим способом вийти композитору із рідного і близького йому кола "не найвідсталіших верств української

© Олександр Козаренко, 2014

людности" (за Климентом Квіткою) [3] і "заговорити" з народом мовою старозавітніх пророків, а не зворушливим "щебетанням" соловейків "на зорі раненько". Боронь Боже відмовити Лисенкові (як і Шевченкові) у знанні і розумінні лірично-пісенної традиції українського музичного бідермаєру: переконаний, що цей салонний стиль, багато в чому витворений Шевченком і Лисенком [4], і до сьогодні для більшості українців є найкращим і автентичним репрезентантом "українськості" (як і для "армії" виконавців-гастролерів, особливо на Заході). Та все ж справжня "будучність української музики" (за О. Кошицем [7] – і додамо від себе, національної поезії), як на мене, захована саме на цих словесно-музичних "ширяннях" у безмежних часових просторах світової культури, віддавна "одідичених" М. Дилецьким, бароковими полемістами, Дмитром Бортнянським, Іваном Котляревським, а далі розвинутих Т. Шевченком і М. Лисенком саме на "високих поверхах" їх творчості, після осягнення акмеологічного щабля їхньої життєдіяльності.

Зазвичай, одразу згадується кантата М. Лисенка "Радуйся, ниво не политая", написана на основі текстів пророка Ісайї. Блискучу характеристику "омузичення" шевченкового тексту М. Лисенком дала в останній друкованій статті незабутня Любомира Яросевич "Ісайя. Глава 35" в томі Праць Музикознавчої комісії НТШ [8]. Тут маємо не тільки глибинне осмислення шевченкових "подражаній", але і Лисенкових цитацій "Воскресенного канону" М. Дилецького у темі І частини "Радуйся, радуйся ниво, ниво не политая, радуйся земле, земле оповитая квітчастим злаком" із використання барокової фігури "золотого хору" як фігури прослави – і аж до блискучої фуги V частини "Оживуть степи-озера" як вершин досконалості композиторського письма М. Лисенка.

Я ж хочу звернутися до іншого тексту – кантати "Б'ють пороги", де Т. Шевченко не провокував М. Лисенка своїми бароковими "словесними симфоніями" до музичного вислову, заснованого на узагальненні через музичну риторику вербального ряду, стилізованого під барокове мовне "цвітіння". Навпаки, текст кантати виразно апелює до козацької стильової лінії, де Т. Шевченко говорить мовою думи, історичної пісні – словом, це поезія так званого "народного романтизму", якого Т. Шевченко глорифікував козацтво, створив міф "золотого віку", "втраченого раю", ототожнюваних з "козацькою добою". Це одне із акмеологічних досягнень Шевченкового генія – тобто окреслення історичного "горизонту сподівань" українців – яке проіснувало аж до початку XX століття, коли цей горизонт "відсунув" Б. Лятошинський у "Золотому обручі" в глибину середньовіччя, а згодом є Є. Станкович, Л. Дичко, М. Скорик та інші композитори молодого покоління у праслов'янські (поганські, язичницькі) часи.

Без сумніву М. Лисенко солідаризувався з Т. Шевченком у визначенні козаччини як крайньої історичної межі "золотого віку" України, більше того, від самих початків власної творчості, далеко до акмеологічного етапу – згадаймо виступ М. Лисенка у Празі 1868 року з варіаціями на тему пісні "Гей, не дивуйте", що викликала шал у публіки (знаменний вигук "То духи від степу!", що закінчив виконання твору). Тема цієї пісні стала одним із панзнаків музичної мови М. Лисенка, що увійшла до майже усіх його творів на героїчну тематику, дала підстави Лідії Корній вважати композитора представником так званого "народного (чи фольклорного) романтизму" [6].

Це правильно лише почасти, бо М. Лисенко (як і Т. Шевченко) на акмеологічному щаблі своєї творчості значно розширили стильові обрії української культури, творячи

“високий стиль” письма на основі різних джерел: у Т. Шевченка це Григорій Сковорода, ірмолой, Святе Письмо, Вільям Шекспір, Ван Рейн Рембрант та інші. У М. Лисенка це передовсім європейська барокова музична риторика, алюзії до Людвіга ван Бетховена, Д. Бортнянського, Й. Баха, “низове” українське музичне бароко. І що цікаво, цей стильовий “мікст”, зосереджений у коді кантати “Б’ють пороги” (на словах “Слава”), семантично не “ворогує” із усією музикою, що звучала до цього. Пригадаймо початок кантати з виразними звукозображальними тиратами в оркестрі, що символізують води розбурханого Дніпра, на тлі яких упартії чоловічого хору звучить розлога тема в стилі історичної козацької пісні, чи три наступні соло баса, тенора і баритона (з особливо виразними стогонами-криками чайки в акомпанементі, що дуже нагадують подібний вердієвський прийом в оркестрових акомпанементах) – і після цього “маніфесту” так званого “народного романтизму” М. Лисенко несподівано виконав “семантичну модуляцію” в барокову добу, при цьому зовсім відсутні відчуття штучності, недоречної “прифастригованості” цієї, здавалося б, зовсім “іншої”, нової музики.

Поясненням цього ефекту відсутності “семантичного розлому” у М. Лисенка може бути підслуханий ним у Т. Шевченка прийом “протеївської мінливості змістів” (за Оксаною Забужко [7]), коли композитор (як і поет) вільно “ширяє” у великому часовому проміжку культури (бодай останніх 400 років), суміщуючи в одномоментний недискретний хронотоп уесь існуючий мовно-стильовий тезаурус. Композиторові йдеться не стільки про надоригінальність музики (на основі, приміром, підкресленого етнографізму вислову) – він намагається максимально задіяти естетичну свідомість слухача, його музично-історичну пам’ять для осмислення Шевченкового тексту, укрупнення змістових рядів, “запакованих” у його слові, суто музичними засобами. Тобто, він апелює до сталих емоційно-образних конотацій, які історично закріпилися за певними музичними блоками (інтонаційними, гармонічними, ритмічними, ладотональними). Такі “стильові ігри” можуть собі дозволити тільки високоосвічені творці, що осягнули акмеологічний рівень буття-спілкування, і саме на цьому щаблі відкриваються глибинні життєві, філософські та мистецькі правди. Т. Шевченко “вивів” М. Лисенка на такий рівень “діалогу по останніх запитаннях буття”, (за висловом М. Білера [8]), який до сьогодні бринить при кожному вдумливому виконанні співтворених Ними текстів. Дослухаймося ж і ми до цієї розмови, може, в ній знайдемо відповіді на “прокляті питання”, які “гірше ляха” розривають сьогодні нашу Батьківщину.

Список використаної літератури

1. *Библер В. С.* Диалог. Сознание. Культура / Идея культуры в работах М. М. Бахтина // Одиссей. – М. : Наука, 1989. – С. 21–59.

2. *Забужко О.* Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу. – К. : Абрис, 1997. – 142 с.

3. *Квітка К.* Лисенко як збирач народних пісень. – К., 1923. – 18 с.

4. *Козаренко О.* Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики // Мистецтвознавство України. – К. : Академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва. – Вип. 10. – 2009. – С. 86–88.

5. *Козаренко О. В.* Вплив поетики Тараса Шевченка на формування творчого методу Миколи Лисенка // Праці Музикознавчої комісії // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. – Том CCXXXII. – Львів : НТШ. – 1996. – С. 112–125.

7. *Кошиць О*. Спогади про М. В. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К. : Муз. Україна, 1968. – С. 492–493.

8. *Яросевич Л*. Кантата М. Лисенка "Радуйся, ниво неполитая" на текст Т.Шевченка "Ісайя. Глава 35" – Праці Музикознавчої Комісії // Записки Наукового Товариства імені Т.Шевченка. – Л. : НТШ, 2009.

6. *Корній Л*. Історія української музики. – К. ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць. – 2001. – Ч. ІІІ. – С. 275–284.

Стаття надійшла до редколегії 17.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## TARAS SHEVCHENKO AND MYKOLA LYSENKO: ACMEOLOGICAL LEVEL OF THE PERSONALITIES' COMMUNICATION

**Oleksandr KOZARENKO**

*Philosophy of Arts Department*
*Ivan Franko Lviv National University*
*Valova str., 18, Lviv, Ukraine, 79000*

The article studies the acmeological level of "the personalities' communication" which makes the stylistic changes in the late art periods of Taras Shevchenko and Mykola Lysenko clearly noticable. It deals with the phenomenon of the so-called "high style" of the Poet and the Composer the characteristic of which is the evident allusions to the Ukrainian poetical and musical Baroque.

*Key words*: Taras Shevchenko, Mykola Lysenko, communication, dialog, allusion, Ukrainian Baroque.

## ТАРАС ШЕВЧЕНКО И НИКОЛАЙ ЛЫСЕНКО: АКМЕОЛОГИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ОБЩЕНИЯ ЛИЧНОСТЕЙ

**Олександр КОЗАРЕНКО**

*Кафедра философии искусств,*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,*
*ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79000*
*тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

Идется об акмеологическом уровне "собеседований личностей", обозначеный стилистическими изминениями в "позднем" творчестве Т. Шевченко и Н. Лысенка. Исследуется феномен так называемого "высокого стиля" у Поэта и Композитора, обозначеный виразительными алюзиями к украинскому поэтичному и музыкальному барокко.

*Ключевые слова* : Т. Шевченко, Н. Лысенко, собеседования, диалог, алюзия, украиское барокко.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 24–30
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 24–30.

УДК 821.161.2-1.09(092)''18''Т.Шевченко:159.923.2

# "МАЛА ВІТЧИЗНА" У ЖИТТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: РИТУАЛИ ПОВЕРНЕННЯ

**Людмила БЕЛІНСЬКА**

*Кафедра філософії мистецтв,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000*
*тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

Розглянуто роль "малої вітчизни" у житті та творчості Тараса Шевченка, обставини формування його особистості на теренах України, ритуали повернення поета на рідну землю у фізичних та символічних проявах.

*Ключові слова*: ментальність, "мала вітчизна", менталітет, дитинство, історичне минуле, місця поколінь.

Культура, духовність тісно взаємопов'язані з ментальністю. "Народний характер", "способи думання й поведінки", "духовні звички", при цьому не раціональне, а підсвідоме, "всмоктане з молоком матері" – ірраціонально-міфологічне, це коріння специфічного, конкретно-особистісного, що формує унікально-неповторний характер нації загалом і окремих її представників [2, с. 171].

Ще французькі історики групи "Анналів" висунули концепцію менталітету як того заряду духовного досвіду та традицій, який вершить історію, формує особистість. Менталітет – це спосіб мислення, що збігається зі способом життя.

Вплив культури на зміст і стан ментальності українського народу цікавили науковців, починаючи від митрополита Іларіона, Миколи Костомарова, Вячеслава Липинського. Дмитра Донцова, Тадея Рильського, Володимира Яніва, Дмитра Чижевського, Якима Яреми до Олексія Дончeнка та Ігора Лисого. Ментальність "задає" устрій поведінки, модус спілкування з оточенням. Виступаючи етнодиференціюючим чинником, менталітет забезпечує самобутність, індивідуальність культури кожного народу, визначаючи унікальність її формотворення. Культура здатна виводити людину, спільноту поза межами ментальних обмежень і шаблонів, зумовлюючи цим модифікацію самої ментальності. Для української ментальності характерний кардіоцентризм, що пов'язаний з православними християнськими традиціями, де серце – джерело моралі та індивідуальних переживань. Зрозуміло, що менталітет коригується в історичних колізіях, які випадають на долю народу, міжкультурними взаємовпливами. Певні необхідні модифікації в менталітеті можна реалізувати через духовні цілеспрямовані зусилля. Опираючись на культуру, творчо орієнтована людина здатна самокоригувати ментальні настанови, творячи себе. Ментальність, з одного боку, є продуктом культури, її своєрідною квінтесенцією, згорнутою в архетипах. Те, що є дозріле і довершене в культурі, здатне перейти в ментальність. Культурні чинники можуть посилювати або послаблювати етноменталітет. Культура загалом моделює та опредмечує всі риси менталітету, виконує їх трансмісію [4, с. 53–54].

© Людмила Белінська, 2014

Національно-культурною парадигмою українців є дуальність – загальна ментально визначена схильність поєднувати непоєднане. Вона виразно проявилася у поєднанні аполонічного і діонісійського, язичницького і християнського, візантійського і римського, засад індивідуальної автономії та авторитету громади, у відкритості нарозхрист українського культурного простору до впливів ззовні та одночасному відстоюванні своєї культурної самобутності, у співіснуванні в українському народі двох культурних образів – землеробського і козацько-лицарського типів український учений Іван Мірчук відзначив "дух синтези", притаманний українцям.

Цей дух живив українців у найважчі часи закріпачення, тотального викорінення героїчного козацького минулого. Саме козацтво стало тим стрижнем, навколо якого консолідувався український народ у бездержавний період свого існування (кінець XV – середина XVII століть). Згодом козаки перетворилися на своєрідний хребет української нації (середина XVII – кінець XVIII століть). Навіть у важкий колоніальний час (XIX – початок XX століття) українців козацькі традиції підтримували і надихали на боротьбу патріотів. Наприкінці XVIII-початку XIX ст. російській імперії вдалося поневолити український народ, багато козацьких родин позбулися своєї шляхетської належності та стали землеробами-кріпаками. Однак козацьке минуле як контр-пам'ять, контр-спогад існувало у наративних історіях, живі свідки яких передавали славну правду наступним поколінням. В історичному аспекті основними українськими виховними ідеалами є орач, сівач, землероб, хлібороб, витязь, козак-лицар, повстанець проти національного і соціального гніту, воїн-борець за свободу і незалежність, палкий патріот. Народ, який не пам'ятає свою історію, приречений на виродження і забуття. Українці завжди дбали про свою генетичну пам'ять, легенди, перекази, думи, історичні пісні передавали від покоління до покоління, зберігаючи мову, звичаї, духовність. Півтисячі безіменних кобзарів, лірників, бандуристів доносили до народу його історію. Отже, культ героїв – ментальна риса українців.

Ще однією з багатьох рис української ментальності є любов до рідної землі, до матері. Особливо сильне почуття повернутися додому приходить з віком та в умовах, що роблять це недоступним. Ознакою діонісійської української душі є сильний зв'язок з кровними родичами, сентиментальність до батьків, рідних, земляків. Ці риси притаманні були й справжньому українцеві, великому Кобзареві – Тарасові Шевченку.

Серце України – Черкащина – Батьківщина великого Кобзаря. Щоб зрозуміти і пізнати великого поета, потрібно пізнати його батьківщину, поринути у дитячі роки. Шевченкове дитинство минуло у селах на Звенигородщині Київського повіту: Моринці, Кирилівці, Будище, Вільшані, де зберігалися давні традиції, жили талановиті народні майстри, малярі-самоучки, а родючий чорнозем – "просякнутий" бунтівним козацьким духом. Його "мала вітчизна" була огорнута ореолом боротьби українства проти поневолення – татарами, турками, тут було чимало козацьких осередків, відбувалися гайдамацькі рухи, Коліївщина, природний ландшафт був видозмінений козацькими могилами. Німі могили можуть заговорити лише завдяки переказам, що зберігаються у пам'яті [1, с. 342].

На такій сповненій героїчним минулим землі, з численними місцями пам'яті боротьби за волю, але у невільній, кріпацькій родині народився Т. Шевченко. Великою несправедливістю для цього краю та всієї України часів поета було насильницьке закріпачення та кріпацька реальність.

На особисту трагедію перетворилося кріпацтво для родини вільного низового козака Івана Шевченка, людини обдарованої та національно свідомої. В епілозі до поеми "Гайдамаки" Т. Шевченко згадує, як дід Іван, відчуваючи на схилі віку свій обов'язок перед нащадками, розповідав про героїчне минуле. Цікавими та повчальними були наративні розповіді-свідчення живого свідка вільних часів про одне з найбільших гайдамацьких повстань – Коліївщину 1768 року. Виховними ідеалами стали для малого Т. Шевченка: Іван Гонта, Максим Залізняк, Северин Наливайко, Тарас Трясило, Петро Сагайдачний, Іван Сірко, Іван Богун, Іван Виговський, Богдан Хмельницький, Іван Мазепа та інші народні герої типу "vita heroika". Цілісну особистість Тараса сформувала і козацько-лицарська символіка – Запорозька Січ, Хортиця, булава, бунчук, козацькі прапори, образи лицарів Байди, Мамая, Тараса Бульби.

Окрім розповідей діда та односельців, на створення "Гайдамаків" вплинув ще один яскравий епізод з дитинства: подорож з сестрами на прощу до Мотронинського монастиря. На цвинтарі монастиря було поховано чимало учасників гайдамацького повстання, Коліївщини. Свідченням цього були написи на кам'яних плитах деяких могил. Т. Шевченко міг прочитати їх особисто і впевнитися, що розповіді діда – правдиві. Пам'ять про часи Коліївщини в народі була ще живою, комунікативною [1, с. 13], адже минуло з тих часів трохи більше як півстоліття. Деякі прочани у монастирі були живими свідками тих подій і особисто знали загиблих, доповнюючи скупі написи на плитах живими спогадами про коліїв. "Підпис не тільки невіддільний від місця, він сам є символом нерухомості простору. Могили – місця нумінозної присутності, адже вказують на щось відсутнє" [1, с. 342].

Батько Тараса – Григорій Іванович – родом із вільних низових козаків був людиною письменною, кохався у слові Божому. Чумакував, брав у мандри й малого Тараса. Мати – Катерина Бойко – була люблячою та терпеливою. Поки жила мати, малий Тарас був під її опікою, доти тривало його дитинство. Жінка померла у сорок років, залишивши сиротами шістьох дітей. Тепло материнського серця, жвавість вдачі, розкіш материнських почуттів, на які була багата кріпачка з колишнього вільного селянського роду, – про все це розповість Т. Шевченко в численних поемах. Образи жінок-матерів "Кобзаря" світлі, аж святі, кожна має свою неповторну грань, засвічується щастям материнства і тяжко та гірко страждає, як мати. У жіночих образах, які створив Т. Шевченком, завжди проглядатиметься віддзеркалення незабутніх спогадів про рідну матір та люблячу сестру Катерину.

До сестер Тарас Григорович почував особливу любов, вони були друзями дитинства, від хлопців, навіть рідних, Т. Шевченко отримував нерозуміння та фізичне насилля. Уся його дитяча прихильність зосереджувалася на сестрах. Старша з них, Катерина, була нянькою поета і замінила йому, як могла, покійну матір, а найніжніше ставлення до меншої сестри Ярини Т. Шевченко зберіг до самої смерті.

З раннього віку малих Шевченків виховували рідною мовою, на міфології, фольклорі, виростали вони в культурному етнічному середовищі, долучалися до національних традицій і звичаїв, також релігійних традицій, які відіграли велику роль у формуванні цілісної особистості. Дім – свята округа буття людини, в якій він посідає центральне місце, де своя правда, і сила, і воля. Дім символізує родину, безпеку особистості, рівень її заможності, душевний прихисток і спокій. Дім – це антропоцентричне буття, ніша людини у драматичному світі [3, с. 465]. Родинні ідеали, любов до батьківського дому – це вічна тема Шевченкової творчості

і драматизм полягав у тому, що прожив поет у недоступності до такого природного – жити на рідній землі, у колі великої, люблячої родини, з коханою дружиною-матір'ю та дітьми.

Смерть матері та поява в родині мачухи з її дітьми – перший травматичний досвід Т. Шевченка. Ідеал люблячої родини зруйнувала мачуха, й у творчості поета вона асоціювалася з чимось недобрим та ненависним. Любов до матері у Т. Шевченка перелилася з часом на інші об'єкти та постаті, що гармонізують з образом матері. Уся могутність насильно стриманої колись дитячої любові переливається у творчості на Україну.

Незважаючи на важкий матеріальний стан родини, велику кількість дітей, батько Т. Шевченка розумів вагомість освіти. Сина віддав на науку до дяка П. Рубана [7, с. 179], потім міщанина Губського, де Тарас освоїв грамоту. Однак вчитися заважала неспокійна вдача. Після смерті батька Тарас продовжив навчання у надмірно суворого сільського дяка Богурського, де вивчав часослов і псалтир. Попри велике бажання вчитися, через нестерпні умови навчання, які часто супроводжувалися тілесними покараннями, втікач-школяр усамітнювався на природі. Сестри оберігали його від люті дяка і мачухи та приносили в потаємні місця їжу. Черговий травматичний досвід, отриманий у "вчителів", спричинили у Т. Шевченка непохитну, ворожу поставу проти тиранії, насилля, гніту. На цьому ґрунті виникає згодом пафос його визвольних змагань [2, с. 187].

З дитячих років великою пристрастю майбутнього поета було малювання. Кожну доступну копійку витрачав на папір та олівець. Однак велике бажання малювати часто розбивалося об нерозуміння байдужих і недолугих дяків-малярів, які не побачили великого таланту, а звернення до пана – відпустити навчитися малювати – обернуло юного художника на панського козачка. За переказами, Тарас мав феноменальну пам'ять. Усе, що він побачив і почув, живучи в Україні, запам'ятав у найтонших подробицях і розповів про це світові у своїх творах.

Після того, як Т. Шевченко 14-літнім козачком пана Енгельгардта покинув батьківщину і вперше відвідав рідні місця, минуло ще 14 років, майже третина його життя. Незважаючи на те, що Т. Шевченко провів в Україні лише третину життя, всі його думки і болі були пов'язані з рідною землею. Особливо дорогі серцю були місця поколінь – терени "малої вітчизни". Образ батьківщини важливий у соціально-політичному сенсі в українській ментальності. Це життєвий топос, поле життя, джерело багатства і ноосферної мрії українців. "Поле" пов'язане з архетипом рідної землі, у розумінні не тільки ґрунту, а рідного краю, батьківщини, соціального ареолу. Земля як етнічна територія має особливу енергетику, яка впливає на душу та долю людини. У ній зберігається слава предків, велич української історії, позначена давніми курганами. Феномен землі залишається притягальною силою українців. Визначальним він став у житті Т. Шевченка.

В Україну після довгої розлуки Т. Шевченко приїхав 1843 року. Попри фізичну відсутність, поет символічно був присутній на українській землі, він щоразу повертався на батьківщину своїми творами. Постать Т. Шевченка була відома широкому українському демократичному загалу, популярна в інтелігентних колах. У Києві поета зустрічали молоді інтелігенти, декламуючи вірші з "Кобзаря", виданого 1840 року.

Коли Кобзар опинився у колі рідних – вільною, успішною людиною, його прикро вразили бідність, особиста залежність, кріпацтво, панщина. Приїжджаючи на

батьківщину, поет звичайно зупинявся у сестри Ярини, мріяв, як колись із дітьми її викупить на волю, влаштує її життя. Особливо багато на цю тему говорив Шевченко в останній свій приїзд у рідний край, 1859 року, але смерть не дала йому здійснити цього задушевного бажання.

Контрастом до життя селянства було життя заможних поміщиків. Це спонукало Т. Шевченка до написання нових поезій. Свій протест проти несправедливої дійсності він висловлював за допомогою "Слова". Архетип "Слова" – практика просвітництва й української літературної класики, де слово – меч духовний (Лазар Баранович) і духовне кадило, як казав сам Т. Шевченко [3, с. 465]. В Україні він закінчив драму "Назар Стодоля", поему "Тризна", написав поезію "Чигирине, Чигирине".

Формування нації і спогад про історію перебувають у тісному зв'язку одне з одним. Т. Шевченко перетворював історичну сцену з моральної на патріотичну інституцію. У "Кобзарі" 1840 року була надрукована поема "Тарасова ніч" (1838). Приваблювала Т. Шевченка і тема боротьби українського народу проти турецько-татарських нападників. Уперше вона порушена у поемі "Іван Підкова" (1838), також опублікованій у "Кобзарі" 1840 року.

Наступний приїзд в Україну Т. Шевченка припадає на 1845 рік. Дворічне перебування на батьківщині закінчилося зрадою та арештом. Це сталося в той день, коли Т. Шевченка призначили до Київського університету. За участь у діяльності Кирило-Мефодіївського товариства поет десять років провів у ізоляції від доброзичливого оточення, у солдатському мундирі й забороною писати і малювати.

Якщо дитячі виклики долі – жорстокі і несправедливі – Т. Шевченко усвідомив лише у більш зрілому віці, у ретроспекції, то кару у вигляді солдатської муштри – сприйняв з нестерпним болем. Поняття "солдатчина" викликали в українців біль, жаль, страх, відчуття втраченого життя. Ще у 1944 році він написав зворушливу поему "Сова", де описав, як у матері-вдови забрали у солдати єдиного сина. Так і Україна на десятиліття втратила свого сина.

У 1857 році Т. Шевченка, немолодого, вимученого засланням, було звільнено. Хоча солдатчина не зламала ні волі, ні сили духу, десять викреслених з життя молодих років підірвали здоров'я, фізичні сили. Микола Костомаров зауважив, що "під червону шапку взяли веселого, бадьорого душею, з густим русявим волоссям, а з-під цієї червоної шапки повернувся він з сивою бородою, зовсім лисою головою, з навіки втраченим здоров'ям" [6, с. 210].

Обійняти улюблену сестру Ярину та рідних Т. Шевченко зміг аж улітку 1859 року. Зустрівся в Кирилівці й з братами. Поет хотів повернутися додому, в Україну назавжди, купити ділянку землі над Дніпром, на горі, збудувати хату і там дожити разом із сестрою до віку.

"Поставлю хату, і кімнату,
Садок-райочок насаджу,
Посиджу я і походжу
В своїй маленькій благодаті.
Та в одині-самотині
В садочку буду спочивати" [5, с. 210].

Уся сутність Т. Шевченка була пов'язана з рідною землею. Перші дитячі переживання, пов'язані з "малою вітчизною", домом, батьками, сестрами,

залишили глибокий слід у його творчості та психіці. Упродовж життя він від них залежав. Тіні давноминулого дитинства, накладалися на нові переживання дорослого життя, оживали в душі, позбавляли внутрішнього спокою і радості. Вони проникали в образи і концепції творчості, роблячи Т. Шевченка захисником від гніту соціального та національного, за Євгеном Маланюком, – "духовним Мойсеєм нашої нації".

13 липня 1859 року біля села Прохорівка його заарештували. Звільнили через місяць і запропонували виїхати до Петербурга. За "недозволені" розмови Київський генерал-губернатор визнав перебування поета на Україні небажаним і зажадав його повернення до столиці імперії.

Знаючи, що найбільшим бажанням Т. Шевченка було жити на рідних теренах, царських уряд робив усе, щоб ізолювати його і віддалити якнайдалі від джерела його творчості – України. Навіть померти на батьківщині поетові не судилося. Свій земний шлях він закінчив у Петербурзі 10 березня 1861 року, вдалині від України. Похоронна відправа відбувалася у церкві Академії мистецтв.

Повернувся поет на батьківщину у сороковий день після смерті, після десятиденної подорожі у труні, накритій червоною китайкою…

Людина живе доти, поки промовляють її ім'я. Т. Шевченко живе сьогодні у культурній пам'яті українського народу. Хоч не було йому щастя в житті, отримав щастя інше – славу [6, с. 250]. Тиха велич і шляхетна простота поета полягає в тому, що минуло 200 років від дня його народження, а він залишається генієм, символом України, з актуальною як ніколи поезією, декламованою на Євромайдані Сергієм Нігояном.

Список використаної літератури

1. *Ассман А*. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / А. Ассман. – К., 2012.

2. *Бойко І.* Ніцше в Україні / І. Бойко // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 9–10. – С.186–198.

3. Екстракт + 200. Українська прес-група. – К., 2010.

4. *Лисий І*. Менталітет і духовна культура українців / І. Лисий // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 11-12. – С. 52-64.

5. *Шевченко Т*. Зібрання творів у 6. т. / Т. Шевченко. – К., 2003. – Т. 2. Поезія 1847–1961. – С. 354.

6. *Шевченко Т*. Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях / Т. Шевченко. – К., 1991.

7. *Ярема Я*. Дитячі переживання і творчість Шевченка. Зі становлення психоаналізу / Я. Ярема // Українська педагогічна думка Галичини в іменах. Яким Ярема. – Львів, 2003.

Стаття надійшла до редколегії 22.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

# “SMALL HOMELAND” IN TARAS SHEVCHENKO’S LIFE: RITUALS OF RETURNING

**Ludmyla BELINSKA**

*Departament of Philosophy of Art*
*Ivan Franko University of Lviv*
*Valova st. 18/13. Lviv, Ukraine, 79000*
*tel.: (+38032) 2394197, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

The paper deals with the role of the “small homeland” in Taras Shevchenko’s life, conditions for the formation of his personality in Ukraine, poet returning to the homeland in the physical and symbolic manifestations.

*Key words*: mentality, childhood, historical past, generations places.

# “МАЛАЯ РОДИНА” В ЖИЗНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО: РИТУАЛЫ ВОЗВРАЩЕНИЯ

**Людмила БЕЛИНСКАЯ**

*Кафедра философии искусств,*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франка,*
*ул. Валова, 18/13. Львов, Украина, 79000*
*тел.: 0322 394 197, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

Речь идет о роли “малой родины” в жизни и творчестве Тараса Шевченко, обстоятельствах формирования его индивидуальности в Украине, физических и символических ритуалах возвращения поэта на родную землю.

*Ключевые слова*: ментальность, «малая родина», детство, историческое прошлое, места памяти.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 31–47
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 31–47

УДК 821.161.2-1.09’’18’’Т.Шевченко:801.6

# “САДОК ВИШНЕВИЙ…”: АНТИЧНИЙ КОНТЕКСТ ШЕВЧЕНКОВОГО ТЕКСТУ

**Андрій СОДОМОРА**

*Кафедра філософії мистецтв,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000*
*тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

*Моя країно зоряна, біблійна й пишна,*
*Квітчаста батьківщино вишні й соловейка!*
*Б.-І. Антонич*

“Мені завжди подобався Міцкевич, але я ніколи не знав, чому”, – зізнається Чеслав Мілош, а далі пробує на те запитання відповісти. Запитаймо й себе, про Тараса Шевченка, – і зрозуміємо, якою нелегкою буде відповідь: одразу ж розгубимось серед безлічі стежок, що ведуть у космос Шевченкової поезії. Та навіть коли ступимо на одну з них – ту, яка провадить до “Садка вишневого…”, то незабаром побачимо, що й вона веде ген за “стовпи, які підпирають небо”.

Десь на початках тієї стежки згадую хіба що тривогу (щоб “не забутися”), коли декламував “Садок” у початкових класах. Потім я ту стежку наче занедбував, насправді ж, набуваючи знань, особливо з класичної філології, уможливлював подальші свої кроки на тій стежці. Шевченко з портрета на стіні (в кожусі, смушковій шапці) у нашій сільській оселі провадив радше у зиму – до засніженого поля, по якому, нагинаючись, проти вітру, йдуть із чужини в Україну Шевченкові діти – його думи: ще в дитячі роки оте “на папері” я сприймав як засніжену рівнину, а в писаних на ньому похилих літерах – сиріт, що бредуть, без батька, назустріч своїй долі. Тоді, щоправда, голос Шевченка (“…а я тут загину”) не звучав для мене в унісон з голосом ще одного геніального вигнанця – улюбленого Шевченкового поета Овідія, який теж виряджав своїх дітей, свої скорботні згортки, із засніженої Скіфії – до Риму…

Поряд із Шевченком, у вишиванці, снував свої думи Франко – мабуть, теж невеселі, хоч як хотів бачити їх усміхненими:

Думи, діти мої,
Думи, любі мої,
З усміхнутим лицем
В тій похмурій тюрмі!

І все ж, на відміну від “зимового” Шевченка, Франко для мене, за мого дитинства, був по-весняному радісним: “Надійшла весна прекрасна…”, – вчувалося його голосом. І щойно в університетській аудиторії, почувши з уст нашого латиніста Юрія Мушака навіть не голос – крик душі Каменяра: “Весно, ти мучиш мене

© Андрій Содомора, 2014

(Юрій Федорович озвучував античну строфу – елегійний дистих), щойно відтоді я поступово доходив розуміння, що Франко, як і Горацій, – "поет болю" (про це – у "Студіях одного вірша", Літопис, 2006, с. 283–319)… Отож, спливли роки – і в моїй уяві Кобзар із Каменярем помінялись місцями: Шевченка я сприймаю передусім як автора "Садка вишневого…", на зеленому тлі, а Франка як автора "Безмежного поля в сніжному завої" – на білому.

Кажуть римляни: "Добрий початок – половина діла". Та якщо мова про Шевченка, навіть про один його "Садок", то цей вислів не діє, бо тут, у тій "морській глибині", годі сягнути дна: з Шевченка, як і з Гомера, кожен бере стільки, скільки може взяти, а от вичерпно взяти – ніколи не зможе…

Перше, на що варто звернути увагу, хоч не одразу це зауважуємо, – це, у початковій строфі, мірне чергування звукових і зорових образів: "Садок вишневий коло хати" – зоровий образ; "Хрущі над вишнями гудуть" – звуковий; "Плугатарі з плугами йдуть" – знову ж зоровий; "Співають ідучи дівчата" – перевага слухового; "А матері вечерять ждуть" – заключна *картина* строфи. Шевченко, маляр і поет водночас, дотримується тут класичних пропорцій між зором і слухом; зоровим образом розпочинає свою поезію, слуховим – завершує ("садок вишневий" – "соловейко"), що й почуємо не в одній народній пісні: "Ой у вишневому саду / Там соловейко щебетав…" На трьох строфах (за мого дитинства казали "стовпчиках") тримається той ідилічний образок, який, побачимо згодом, переростає у гармонійну світобудову; у строфах – по п'ять рядків, як п'ять відчуттів, п'ять ліній нотоносця; квінтою настроюють скрипку; квінта, кажуть музиканти, *бере за душу*. "Садок вишневий…" – своєрідна квінтесенція Шевченкового світовідчування, світобачення. А поставало воно знову ж таки на трьох засадах: біблійній, античній, народній… Образно про це можна сказати вже наведеними в епіграфі словами Антонича ("Вишні") – "Моя країно *зоряна, біблійна, пишна*…": образ *людини, що споглядає зоряне небо,* належить античності (з Овідієвих "Метаморфоз"); епітет "пишна" – народної барви ("Пишається калинонька, / Явор зеленіє…"), а "біблійна" – сам за себе промовляє.

У "Кобзарі" годі знайти ще якусь поезію, яка у своїй наскрізній українськості була б такою далекою від античною літератури, якою видається "Садок вишневий". Саме *видається*, бо коли спробуємо прочитати цей твір не поверхнево, а глибше, в контексті європейської літератури загалом, то таки побачимо, радше *відчуємо* античність, бо йдеться, власне, про *настроєву* канву твору. А настрій тут – тієї пори дня, яку так радо оспівували романтики: пори, коли сідає найближча до нас зірка – Сонце, а встає найдальше від нас сонце – Зірка ("Безсонних сонце, зірко жалібна" – у Байрона). Пора, коли та найближча до нас зірка, прощаючись, забирає з собою денний гамір, усе те, що ловимо вухом; розмиває й кольори, що милують око (у геніального колориста Шевченка, у "Садку", не названа жодна барва), втихомирює рухи, якими втішається тіло. Всі ті денні вияви життя усуває поступово – зменшуючи, послаблюючи; мовою музики – "димінуендо", а мовою поезії – "тихо", "тихесенько" (улюблене слово Шевченка):

Крізь верби сонечко сіяє
І тихо гасне. День погас,
І все почило…

Не раптово, а саме *тихо* готує нас до зустрічі з Вічністю те наше світило, *сонце, сонечко*, з Вічністю, яку, словами Франка, "носимо в душі" і яка, його ж метафорою, "моргає нам до віч" безліччю незмірно далеких від нас сонць.

А втім, прочитаймо зігріту надвечір'ям знамениту першу еклогу Вергілія, зупинімось на тих рядках Овідієвих "Метаморфоз", де поет шукає найвідповіднішого слова для тієї пори, коли темряви *ще* немає, але й світла *вже* немає, пори, що являє нам таїнство непомітного перевтілення робочого дня у божественну ніч, – і зрозуміємо: джерела романтизму, як це не дивно, – в античній, *світанковій*, добі. А це, вже ближче до Шевченкового "Садка", – голос Горація, що душею розкошує за вечерею у колі друзів (був самотнім) – просто неба:

Ночі, вечері божественні! Вогнище… Друзі, а з ними
Бесіда теж до смаку… У зборі – й вся наша челядь…

А ось – іще ближче, з Горацієвого епода:

А як же мило бачити,
Як з поля повертаються
Воли: угору лемешами в них
Плуги на шиї зблискують.

І, наче відлуння, – у Шевченка: "Плугатарі з плугами йдуть…" Завершення робочого дня – приємність. Що важчий день, то більша приємність: "Радіють люди, що одпочинуть…" Тим разом мимоволі вчувається Вергілій: "Iucundi acti labores" (*приємними є звершені труди*). А ще, перед усіма людськими трудами: "І скінчив Бог дня сьомого працю Свою, яку Він чинив. І Він відпочив…" Отож надвечір'я – то наче передпокій до того величного покою, чи то пак божественного спокою, який геніально озвучив у своїй мініатюрі Й.-В. Гете ("Нічна пісня подорожнього").

Настрій – це струна, камертон. Шевченко тричі, у кожній строфі, акцентує тональність "Садка": кожен перший рядок у кожній із трьох строф завершується позиційно наголошеним, наприкінці вірша, – "**коло** хати". Якщо зауважимо, що голосний "о" впродовж усього твору звучить 24 рази, то це повторюване "коло", врешті, й саме набуває округлості – стає образом, як у пісні, яку любила співати Соломія Крушельницька:

Ой зійди, зійди, ясен місяцю,
Як млиновеє коло,
Ой вийди, вийди, серце-дівчино,
Та й промов до мене слово.

Промовистий асонанс *коло – слово* знову привів нас до Горація: "Грекам дала Муза хист – округлими мовить устами" – зауважив він у своїй "Поетиці". Міг би це ж саме сказати й про українців, чия мова інструментована на "о"; та й наше пісенне "Ой" – то наче високий камертон виг**ой**даної нашими колосковими піснями душевної округлості… Але послухаймо, як коментує Горацієву метафору "круглі уста" в одному із стародруків латиномовний філолог тієї доби, для якої ще свіжим був твір Коперника "Про обертання небесних сфер": "*Круглими устами* – тобто оздоблено й вигладжено, отже, – добірно, приємно, вільно. Метафора від математичних фігур, найдосконаліші з-поміж яких – округлі, що являє нашому зорові небесна фабрика". Додаймо й морську "фабрику": кажуть, що Демосфен, підправляючи вади артикуляції гладенькими камінцями, виголошував свої промови

під гуркіт прибережної хвилі, щоб і голос був сильний, і слово – округле. Отож космос – видима краса, для ока; поетична мова – невидима, для вуха: *коло – слово*….

На тій тонованій голосним "о" звуковій канві – образи. У першій строфі, наче з пташиного лету, – усе наше село, вся Україна: де не поглянь – "садок вишневий коло хати"; усюди, тільки-но травень, "хрущі над вишнями гудуть"; до своїх осель "плугатарі з плугами йдуть"; "співають ідучи дівчата"; "матері вечерять ждуть". У другій строфі, якщо мовою кінематографа, камера напливає на *окрему* садибу (сім'я, дочка, мати). Простір звужується: усі – "вкупочці", усі, засідаючи до вечері, творять коло; відповідно – й почуття інтенсивніше: тут – і "зіронька", й "соловейко", й "маленькі діточки". Тут – майже ритуальне, освячене цілоденною працею дійство: вечеря (сніданок – поспіхом; обід – перекуска; після робочого дня – вечеря). Тож невипадково дієслово "вечеряти" повторено тричі: "матері вечерять ждуть"; "сім'я вечеря коло хати"; "дочка вечерять подає" ("*вечірня* зіронька" нагадує: пора вечеряти). Спробуймо граматично окреслити те "*вечерять* подає" – хтозна чи й зможемо: втрачаючи ознаки дієслова, інфінітив набуває, власне, тієї майже ритуальної поваги й таїни; не так називає дію, як *розкриває* її, малює картину; та й стягнена дієслівна форма "вечеря" (вечеряє) збігається з назвою того вечірнього дійства в сімейному колі – "вечеря"…

Сімейне коло – у малому, але *відкритому* просторі: сім'я вечеряє не в хаті, а *коло* хати, просто неба, під окриттям саду й того вечорового гудіння хрущів. Людина, мікрокосм, – наодинці з макрокосмом. Порядок, гармонія, краса у довколишньому світі, макрокосмі, – зразок для такого ж порядку, гармонії й у мікрокосмі. "Кожному – своє" (у кожному рядку, окрім першого, – дієслово) й "усьому – свій час": вечорові – вечоріти, садові квітувати і плодоносити, хрущам – гудіти над тим цвітом, зіроньці вставати, соловейкові – співати, плугатарям – працювати, матерям, як у глибоку матріархальну давнину, – научати... З пригасанням денного світла меншає зорових образів (уже й садок і вибілена хатка тонуть у темряві); проступають – звукові образи: голос матері, яка "хоче научати", дівчат, які щось собі щебечуть, як і пісня соловейка, що кличе Кобзаря з далеких чужих світів, чи то з Петербурга, з каземату, чи з Орської кріпості, – "в темний садочок на Україну"…

Хто приглядався до Горацієвих од, себто пісень, той не міг не зауважити, що дуже часто саме серединний рядок (недарма ж – "співець золотої середини") приховує у якомусь образі найважливішу думку твору, ключ до його розуміння. Ось ця середина у "Садку": "А мати хоче научати, / Так соловейко не дає"… Чого ж вона хоче научати? Звісно ж, звичаїв ("Чи то діточок непевних / Звичаю не вчила?"). Добрих звичаїв, що передаються, неписані, з покоління в покоління. "Чим люд живе простий, що схвалив він, тим радив би я керуватись", – устами героя останньої зі своїх трагедій схильний до найглибших роздумів Еврипід. Отож: наука – соловейко; розум – серце. Ось ті дві сили, що обрали собі людину полем одвічної боротьби між собою. Найстисліше про це – знову ж Еврипід устами Медеї: "Хоч я те знаю, що берусь чинити зло, / Та серце, серце гору над умом бере, / Воно ж бо стільки бід на нас накликує!" (як Медея, піддавшись серцю, *розсердившись*, підносить ножа на своїх дітей, так Ґонта, у Шевченка, – на своїх). Іншими словами: "Дай серцю волю – заведе в неволю". Голос соловейка, уточнімо ще раз, – пряма стежка до серця ("б'є піснями в груди"); голос матері – до розуму. Прочитаймо хоча б "Катерину" чи пригляньмось до однойменної картини, "відчитаймо" її – і пересвідчимось: Шевченко ніколи не звинувачував тих, хто дослухався до голосу серця, хто ставав

жертвою лихих, безсердечних людей, навпаки, – завжди був на боці покривджених, “сердешних” (“сердешна” у Шевченка – й Україна), закликав – “серцем жити”…

“Садок вишневий…”, ми вже зауважували, – це майстерне, почергове, плетиво зорових і звукових образів, що промовляють до серця. В’яже їх один із найдавніших і найуживаніших, зокрема у народній творчості, ямбічний вірш (тут – чотиристопний ямб). До речі, тривання кожного з таких віршових рядків (підтверджують досліди медичної психології) – це ті “віконця”, у яких вловлюємо реальну *присутність* теперішнього часу (prae-sens – досл. *при-сутній*): ми бачимо і *садок вишневий коло хати*, й *плугатарів, що з плугами йдуть*, і *сім’ю, яка вечеря коло хати* – як цілісні, які водночас охоплюємо зором, картини; при довшому триванні рядка наша увага послаблювалася б, картини розмивалися б; потрібні були б, як, скажімо, у шестистопних дактилічних гекзаметрах, *цезури* – паузи для відновлення уваги читача (слухача). Отож, кожен із образів, що у “Садку”, вписаний у рамки *одного* віршового рядка, *однієї*, цілісної, фрази; винятком лише кінцівка другої: “А мати хоче научати, / Так соловейко не дає” й третьої строф: “Затихло все, тілько дівчата / Та соловейко не затих”. Ми вже зазначали, яким важливим є тут протиставлення “наука” – “соловейко”; перенесення частини фрази в наступний рядок додає тому протиставленню ще більшої ваги, до того ж – акцентованим протиставним сполучником “так” (у значенні, близькому до: *але, проте, та*).

Окремих міркувань заслуговує й кінцева, теж тривалістю у два віршові рядки, фраза “Садка”. Пливка сув’язь слів, що впродовж твору наче перетікають із рядка в рядок, тут уперше натрапляє мовби на перепону. Це – перша у “Садку” виразна пауза: “Затихло все, || тілько дівчата…” У тій паузі – тиша. Саме тиша, а не мовчанка, німота. Згадаймо: “Пташечка тихне, / Поле німіє” Саме голос пташечки робить поле тихим; без того голосу воно – німе. Згадаймо й Лесю Українку: “Тиша в морі… ледве-ледве / Колихає море хвилі”. Знову ж зазначена трьома крапками пауза – слухаємо тишу: тут її чуємо завдяки найніжнішому хлюпанню хвилі; у Шевченка – завдяки дівчатам та соловейкові; у згаданому творі Гете – хіба що душею вловлюємо подих Землі чи божественної Ночі (як у нашій пісні: “Маєва нічка леготом дише…”)… Інакше, без тих слів “тілько”, “ледве-ледве”, “лишень”, заледве”… – тиша була б німотною, мертвою…

“Затихло **все**…” Оте “все” намагався перерахувати старогрецький поет Алкман ще за сім століть до нашого літочислення: “Сплять усі верховини гірські й стрімчасті скелі, / Всі байраки, всі провалля…” Далі поет називає все те, що поринуло в сон і в тишу: усе, що плазує, живе в норах, усе, що плаває, врешті, – й літає: “Крила поскладавши, в вітах поснуло птаство”. На тлі Алкманової, глибокої все земної тиші, радше доволі моторошної мовчанки (“Спить…хижий звір у пущі, / Страховищ у глибинах моря сон пойняв…”) якоюсь особливою душевною теплотою повниться тиша, яку малює Шевченко, – тиша зігрітого людським теплом обжитого простору – садка вишневого коло хати. Згадуємо: “Нічого кращого немає, як тая мати молодая…” Нічого й зворушливішого, надто – коли вона кладе до сну *маленьких діточок своїх*, осіняє їх хрестом (попереду ж – незвідане: “ніч, як море”), шепче над ними молитву, *сама засинає коло їх*... І знову ж на думку спадає Еврипід: “Солодко бачити світло сонця, споглядати спокійну гладінь моря, милуватися заквітчаною землею, та ніщо не дасть такої ясної втіхи очам, як довгождане дитя, яке, народившись, осяяло собою весь дім”. І – Шевченко (про Никифора Сокиру у“Близнятах”): “Йому бракувало найвищого блаженства у житті – дітей”…

“Садком вишневим…” (звернімося знову до мови кінематографа) Шевченко *екранізує* свою мрію. Але ця мрія – особлива: в ній не знаходимо, як в інших творах, самого мрійника: “Садок-райочок посажу, / Посижу в нім і похожу” (“сад” і “рай” гебрайською – одне й те ж саме). Автор “Садка”, наче розсуваючи завісу часо-простору, споглядає свою мрію – *видиво живе* (подібно – в одному з кадрів “Суничної галявини” Інґмара Берґмана). Воно, те видиво, не *мріє* десь у далині, воно поряд, але ввійти у той сад, переступити лінію долі – годі… Шевченко, як той пастух із першої Вергілієвої еклоги, прогнаний із рідного краю. Немає тут ліричного “ego”, є зате зворушливий антропоцентризм – найніжніша любов до всього, що залишилось на батьківщині, у краю родимому… Тут і розходяться стежки, які єднають Горація з Шевченком: той – син відпущеного на волю раба, цей – відпущений на волю син кріпака; обидва так і залишились самотніми; обидва матеріалом для свого пам’ятника обрали нематеріальне – Слово; була й у Горація, ще неімущого, бездомного, подібна мрія:

Ось що випрошував я у богів: мені б поля окраєць,
Хату з садком, по сусідству – струмок, що й у спеку дзюркоче,
А на горбочку – гайок…

Наче відлуння до тих рядків – у “Кобзарі”: “Обрив високий, гай, байрак…”. Шукав, римський лірик, як і Шевченко, таких, хто б *відчував однією з ним душею* – сторонився ж тих, хто *у священному гаї бачить лише дрова,* хто живе радше тілом, аніж серцем… Але далі їхні стежки розійшлися: отримавши від Мецената дарунок – садибу у Сабінських горах неподалік від Риму, Горацій таки ввійшов у свою мрію, яка, ставши реальністю, перестала бути мрією: *сидів і походжав* у своєму садочку. Шевченко ж, хоча теж міг отримувати подібні дарунки, залишився зі своєю мрією. Як і засланець Овідій, який теж лише думкою сягав із суворих країв заслання – весняного Риму:

Десь на селі, там у вас, рясніє квіток різнобарв’я,
Де тільки пташка яка – пісня лунка мерехтить… –

теж снував мрійні видива, дарма що ні в античних, ні у Шевченка не було ще окремого слова для окреслення того неоціненного дару – бачити очима душі (“мрія” у Шевченка – щось таке, що мріє в далині: “За могилою могила, / А там тілько мріє”)… Не було, до речі, й такого близького до мрії поняття як “настрій” – стан душі (status animi), її готовність творити ті видива, веселі чи сумні, а чи просто розкошувати, відчувши хвилинну, подібну до осяяння, єдність зі світовою гармонією, як це дивовижно схоплено й передано поетичним словом у вірші “Мені тринадцятий минало”, що створений був у ту ж пору, що й “Садок”…

У писаній трьома роками пізніше поезії, тим разом в Оренбурзі, вчувається відгомін “Садка”:

І досі сниться: під горою
Меж вербами та над водою
Біленька хаточка. Сидить
Неначе й досі сивий дід
Коло хатиночки і бавить

Хорошеє та кучеряве
Своє маленькеє внуча.

Замість "І досі сниться…" можна сказати: "І досі мріється…", бо мрія, словами античних, – це *сон ходячого*. Міг би й Шевченко зітхнути словами Овідія: "Ох же, ті сни наяву! Забаганки дитячі, та й годі! / Так-от і будуть вони – снами, допоки живу". Овідія, поета, перед яким поставали на вигнанні подібні видива:

Чуючи ласку жони, щебетання милих онуків,
Мав би я вік доживать на батьківщині своїй…
В нашому Римі: то б утішавсь його велелюддям,
То під розлогим гіллям десь у садочку б сидів…

"Людина покликана бачити те, що за словом", – каже давня мудрість. Хто покликав – про це Шевченко: "… Знать, од Бога / і голос той і ті слова…"), бо ж *спочатку було Слово*. Слово світотворче й людинотворче: не слово ж при людині, щоб бути словом, а людина при слові, щоб бути людиною. Перше, що нинішньому міському школяреві нагадає слово "садок" – це дитяча установа, куди ходять дошкільнята, – садок (садочок). А про *садок вишневий коло хати* він дізнається хіба що з розповідей, ілюстрацій, зображень на екрані. Отож і до цього образу, як і до інших у "Кобзарі", він повинен іти, але йти зацікавлено, відкриваючи для себе, обрій за обрієм, не тільки те, що збагачує розум, а й те, від чого "серце б'ється – ожива". В іншому разі, хай навіть весь "Кобзар" вивчить на пам'ять, – він буде прочитаний лише фізичним оком: світ, що за словом залишиться непобаченим, невідчутим, непережитим…

**Садок** – це передусім осілість, оселя, закоріненість у рідний ґрунт ("корінний" житель): "Й дерево має вітчизну свою" (Вергілій); це – турбота про майбутні покоління: "По плід хай сягають нащадки", – з такою думкою садить уже сивоголовий господар плодове дерево (знову ж – Вергілій, автор поеми "Про хліборобство"); це – той захищений від сонця й стороннього погляду "малий простір", де людина може походити, подумати, побути з собою чи зі своєю любов'ю: ("Полюбила молодого, / В садочок ходила…") чи з книжкою (як Никифор Сокира у Шевченкових "Близнюках" – з творами Горація); де можна і *Богу помолитись*, і схилитись над рідними могилками: "…по горі / Садочок темний, а в садочку / Лежать собі у холодочку, / Мов у раю, мої старі". Тож навіть епітет "темний" (*тяжкий, безрадісний, сумний* – тлумачить цю лексему словник), навіть він набуває при "садку" протилежного значення – чогось *світлого, радісного, ясного*. Недарма – "Сад божественних пісень". Недарма й учні Епікура, якого так поважав Сковорода, – це "ті, що з саду": саме в саду, в Афінах, філософ бесідував зі своїми послідовниками. "Проживи непомітно" (у благодатній тіні) – гасло епікурейців. Шевченко, не відділяючи своєї долі від долі всієї України, відмовив собі у тій розкоші – у душі носив наймиліший для нього образ українського саду, його душевну й духовну ауру. Образ, який, не перестаючи бути національним, повноголосо звучить у контексті людських цінностей загалом…

Але чому саме ***вишневий***?.. Дерево, за словами Плінія, – *перший храм природи*. Чи не найдавнішим із тих храмів, кажуть, була саме вишня. Щось є у самій назві – *вишня*: вчувається прикметник (*вишнє* сонечко); "бавиться" тим словом і сучасний поет: "Відголосили синьо сливи – / вони уже не вишні" (Б. Смоляк). Вишня – якась

дуже українська: “цвітуть вишні *кучеряво*” – в Антонича; як і гай: *закучерявився* гай” – у М. Зерова. Але гляньмо на сам плід, ще й до сонця, -- й не надивуємось: вишня всміхається (недарма Остап *Вишня*, *вишневі* усмішки); всміхається своєю ідеальною округлістю, своєю неповторною, вишневою, барвою, що так яскравіє у наших національних вишивках. І коли кажемо: “цвітуть вишневі сади”, то й за тією білою *радістю* вишні, її цвітом, бачимо вишневу усмішку майбутнього плоду. Вишня всміхається не солодкаво – з іскринкою гумору, дотепу, ущипливості. А відчуємо ту “усмішку”, спробувавши вишню на смак: солодке сусідує тут із кислим, наче на засадах золотої середини – у рівних пропорціях. Дотепно про таку рівновагу – в поезії вагантів: “недобір солодкого – перебір гіркого” (у черешні – перебір солодкого; недарма “вишня” німецькою – “кисла черешня”); подібно – й Сапфо: любов у неї – “солодко-гірка”…

Вишні **– “…**коло **хати**…**”** Хата (хатка, хатина, хаточка, хатиночка) – одне з найуживаніших у “Кобзарі” слів (зустрічається тут 276 разів). Найвідоміший контекст зі словом “хата” (тут і коментарі зайві) – “В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля” (саме вона, наша хата, – скалкою в *неситому оці*). Сумна хата без садка, але й сумний садок, коли хата занепадає, чорніє, а садок – білим цвіте. Обидва вони, хата й садок, – єдине. Тут, у “Садку вишневім”, Шевченко на якийсь час забуває (усе ж таки – мрія) про те, якою далекою від раю може бути українська хата: “Я в хаті мучився колись, / Мої там сльози пролились…” Тут – не про сумне. Хата у “Садку” – з тих, які визирають з-за зелені садків “мов діти в білих сорочках” (чи можна тепліше сказати про хату?). Спадає на думку “Белый цвет” І. Буніна, де пустельник радіє дитячою радістю, вибілюючи по декілька разів до року свою “сіру хатку” (відчутні українські корені поета) – і сонетна кінцівка твору: “Ах темен, темен мир, и чувствуют лишь дети, / Какая тишина || и радость в белом цвете!” (у перекладі важко дотриматись зазначеної тут такої важливої цезури). Та коли вечоріє й наступає ніч, осяйна білість хатин пригасає разом із сонячним днем. А в місячні ночі, відбиваючи місячне альбедо, його тишу, вони наче змагаються з ним і в світінні, і в тиші, як на картині Куїнджі “Українська ніч”…

**Хрущі над вишнями гудуть…** Над мовчанням вечірніх вишень – гудіння хрущів (вони саме гудуть, а не “жужжат”, як у деяких перекладах на російську)… У тому мовчанні не лише тихість вечора, а й білість цвіту; а біле, ми вже згадували, – це тиша. І такий густий, насичений звукопис вірша, таке виразне в ньому те гудіння, так реально, на слух і на дотик, чуємо самого хруща (“хрущ” – звуконаслідувальне слово: весь він якийсь хрусткий та й летить той доволі громіздкий “літальний апарат” наче із хрустом, погано маневруючи), – так майстерно, плетивом низького “у” з шиплячими, поєднав поет тих декілька слів, що й Антонич завдяки Шевченкові пережив чергову свою метаморфозу: “Антонич був хрущем і жив колись на вишнях, / на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко” (подивуймося знову ж таки звукопису)… А й справді, як то побувати хрущем? Якими для нього, хруща, видаються ті заквітлі вишні, хата, люди з їхніми турботами, соловейко з його піснею?.. Паралельні світи… Але є у тих світах, у тому нескінченному у своїх виявах біосі, від найдрібнішої комашки й до людини, є тут спільність у чомусь найважливішому: є жага життя, тривання… От людина й прагне відчути ту жагу не тільки своєю душею, а й душею всього живого, “воодушевленного”, – навіть каменя (бо й він колись співав), відчути зсередини, – як той еллінський мудрець: “Був я каменем, був птахом, був рибою в солоній воді”…

**Плугатарі з плугами йдуть…** – Одвічний символ найблагороднішої, з погляду античних, хліборобської праці – плуг. На відміну від корабля, який борознить море, шукаючи для "неситих" зиску в чужих краях: "Тим неситим очам, / Земним богам – царям, / І плуги, й кораблі, і всі добра землі…" Яке ставлення до плуга – така й мораль суспільства. "До плуга – жодної шани; рілля – без господаря занепадає", – сумує Вергілій з приводу і морального, й господарського занепаду Риму. Плуг – символ праці загалом: "Орю свій переліг, / Убогу ниву". Подібно – й Франко: "Як віл в ярмі, отак я день за днем / Свій плуг тяжкий до краю дотягаю…" Та скільки б ми не наводили пов'язаних із тим символом поетичних рядків, над усім височітиме величний гимн людській праці – голосом Кобзаря:

Роботящим умам,
Роботящим рукам
Перелоги орать,
Думать, сіять, не ждать.
І посіяне жать
Роботящим рукам.

Але як це "плугатарі з плугами йдуть"? Як бачив цей образ Шевченко? Яку *картину* малював словом?.. Того не знатимемо. Кожен по-своєму бачить – і той садок, і дівчат, які співають, повертаючись з поля, і поважних плугатарів, які вже відспівали своє ( у вірші чутно їх важкий, натруджений крок)… Дехто вважає, що плугатарі у цьому контексті – це робочі воли, які тягнуть за собою плуга, що обернутий лемешем догори (італійський рільник, згадаймо, закидав обернутий плужок волові на шию); дехто – розуміє дослівно, як Лев Мей у своєму перекладі: "Плуг с нивы пахари тащат" (про переклади – далі)… Інший хтось дивується, чи варто вже так прискіпуватися – сказано ж символічно… І все ж хочеться бачити конкретне, що переросло в абстрактне, символічне. Хіба зайве за прикметником "завзятий" бачити плугатаря, який взявся за чепіги – й не випускає їх із рук, а за прикметником "наполегливий" – того, хто, налягаючи на чепіги, глибоко веде свою борозну?.. Так і тут: хочеться бачити і тих плугутарів, і плуга, і те, як то вони "з плугами йдуть"…

**Співають ідучи дівчата**… Цікаво, чи Франко, міркуючи про пісню і працю як "великі дві сили", задумувався над тим, що він, автор "Каменярів", символізує важку працю, а Шевченко, автор "Кобзаря", – пісню?.. І чи міг припустити хтось у часи Шевченка чи Франка, що та одвічна пара (маємо, наприклад, давньогрецьку пісню млинарів з VII ст. до Р. Х.), пара нерозлучна – таки розлучиться? Втім, зі щирим смутком про це – Т. Бордуляк, понад століття тому: "Тепер вже нема того звичаю, тепер вже і тих пісень обжинкових ніхто не вміє співати… Хіба часом якась стара бабка заспіває обжинкової пісні над колискою внука... Ось так на світі все йде, все минає, і проти того нема жадної ради ані способу, щоб його застановити…" Справді, "Все йде, все минає – і краю немає…". Вже й оте "співають ідучи дівчата" – видається образом, що вимагає коментарів у нинішню наскрізь технізовану добу ("змагання хорів", інші показові співи – це щось цілком інше)…

**А матері вечерять ждуть**. На ілюстрації О. Івахненка до "Садка вишневого…" – і матір, уже похила, і молода мати – з синочком, який тулиться до неї, і ще одна дочка, що подає до столу глек, і батько, якого бачимо десь між рядками поезії, – один із тих плугатарів, що провели день за плугом, і ріг низької хати під стріхою… плетений тин, криниця, верхів'я дерев (радше тополь, аніж вишень), що ловлять

іще рештки погожої днини, врешті, – й зіронька, що вже замерехтіла на згаслому обрії… Такою побачив ту сцену художник, такою і змалював її приглушеними барвами вечора на своїй картині – "поезії, яка мовчить", бо ні гудіння хрущів тут не почуємо, ні голосу матері, що хотіла, було, почати свою науку, ні соловейка, з яким їй годі сперечатися…

Одне слово – **Сем'я вечеря коло хати…** Саме так – "сем'я": праслав'янська форма веде в атавістичну давнину. Слово не так високого, як глибокого стилю, споріднене із "сім'я" (насіння)… Сівач роду… Родюча нива… Сівач тих поколінь, що жили у золотому віці, – Сатурн… Атмосферою солодкого спокою, погідності й умиротворення, відсутністю й згадки про *врага, супостата* "Садок вишневий…" таки нагадує одвічну мрію (чи спогад?) людини про ті часи, коли "вічна стояла весна", коли золото з його згубним для пожадливих очей блиском було ще під землею, а ясніло – золото душі. Те, що про нього так тепло мовить Овідій у початкових пасажах своїх "Метаморфоз":

Вік золотий було вперше посіяно. Чесність і Правду
Всюди без примусу, з власної волі в той час шанували.
Люд ще ні кари, ні страху не знав, бо тоді не читав ще
Грізних законів. Карбованих в мідь; ще юрба не тремтіла
Перед обличчям судді – проживала й без нього в безпеці.

От лише в Овідія люд золотого віку – дозвільний, бо земля, не знаючи ране од плуга, не потребуючи обробітку, щедро обдаровувала усіх на ній сущих, своїх дітей, усілякою поживою і плодами. Тож, не пильнуючи часу, "в тихім дозвіллі спокійно жили-вікували племена". У Шевченка, як у Вергілія, праця – супутник людини. Праця для людини, а не для *неситого*: з його появою стає вона, людська праця, кривдною, виснажною і для людини, й для землі. Плекаючи й свою мрію про золотий вік, Вергілій бачить рільника, який веде свого плуга уже в новому, "кращому віці":

А таки прийде колись та пора, коли у краях тих,
Краючи землю плугом кривим, натруджений ратай
Знайде геть поржавілі клюги, наконечники ратищ,
Чи у порожній шолом важенною вдарить сапою –
І подивує дебелі кістки у розритих могилах.

У тому кращому віці, на *оновленій землі*, – й Шевченкові оптимістичні візії:

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

У "Садку вишневому", власне, – те, що буде, у що вірить Шевченко: син, мати, сім'я – "люде на землі"…

**Вечірня зіронька встає.** "Зіронька" – чи не найвищий ступінь пестливості. Квітонька, *цвітка дрібная*, – близько, її можна торкнутись, варто лиш нахилитись. Зіронька – недосяжна, тому така жадана. Саме її, зорю, зірку, зіроньку, порівнюють

з дівочими очима: “Єсть карії очі – як зіроньки сяють”. Очі ж – дзеркало душі. І навіть коли вони “темні, як нічка”, то все одно, “ясні, як день” – “сяють”, бо в них віддзеркалюється сповнена любовного чуття, незбагненна у своїх порухах душа. Вечірня зіронька – тут, очевидно, Венера, що ні з ким не ділить своєї влади. Вона “встає” у своїх зоряних шатах – благословляє тих, хто, дарма, що “мати хоче научати”, одному лиш соловейкові довіряє – квапиться у темний садочок… У тій “зіроньці” – опоетизований, український, космос Шевченка, радше близький, аніж далекий: з ним, із місяцем, із зорею, “як з братом, сестрою”, поет радиться, “де дітись з журбою”, їхнім високим зором хоче побачити у далекому краї “темний садочок” на Україні. У космосі, над головою, – усе вічне: і місяць, і зорі, й сонце: “А сонечко встане, як перше вставало, / І зорі червоні, як перше плили, / Попливуть і потім…” – наче відлуння Еклезіастових слів: “І сонечко сходить, і сонце заходить…”, земля ж – “віковічно стоїть”. На ній, відколи світ, “покоління відходить, і покоління приходить…”… Ті покоління – у садку вишневім, коло хати, під зорями рідного неба, на рідній землі – яка, повторимо “віковічно *стоїть*”… І тут же спадає на думку знаменитий пасаж із Франкового “Мойсея”: “Мов планета блудна, я *лечу* / В таємничу безодню…” Птолемеївська стабільність – і коперниківське відчуття загубленості в неосяжному навсебіч космосі… Уже не пісенна журба, а болісний порив, як у “Безмежному полі…”

І саме тоді, коли **поклала мати коло хати / маленьких діточок своїх**, коли **сама заснула коло їх , коли затихло все**… – саме тоді, здається, всім космосом опановує переливне соло **соловейка** (мовою римлян – “пташки, яка співає у темряві”) – найзавзятішого прихильника “духовних студій”. Про це – в одному із латиномовних середньовічних трактатів про вдосконалення душі: “Щодо птахів, то вважай, що вони зайняті духовними студіями; інші тварини – тілесними вправами”. Мудрість, якщо мова про людину, – десь посередині: греки в добу свого розквіту, за Перікла, виховували громадянина, який рівною мірою плекав і тілесні, й духовні (душевні) якості. Найвищий вияв плекання душі, якій “починуі краю немає”, – народна пісня, до якої Шевченко і сам ставився з особливою повагою, і в інших (наприклад, у того ж Никифора Сокири із “Близнюків”) цінував ту повагу над усе: “Жоден професор словесності у світі не прочитав так своєї лекції про значення, вплив і достоїнство народних пісень. А з якою глибокою любов’ю вивчив він слова й мотиви наших прекрасних задушевних пісень!”…

Якщо б, урешті, пройшовши якусь відстань стежкою до “Садка”, ми спробували виокремити, як це роблять у резюме, якесь ключове слово, то ледве чи вдалося б нам його знайти. Кожне видається важливим, ключовим – слова-символи, архетипи: дерево, оселя, людина в тій оселі, рідне небо над головою, плуг, сімейне коло, наука, пісня, соловейко... Усе це, зауважмо ще раз, творить гармонійну цілість: усталений високими законами лад у космосі, опертий на звичаєві засади одвічний життєвий лад, гармонія, у яку втручається хіба що незгода між розумом і серцем. Усе – в погідному й тихому часоплині, як про це Сковорода у своїй дванадцятій пісні із “Саду божественних пісень”: “Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить, / Буду век мой коротати, где тихо время бежит”. Від рядка до рядка, у Шевченковому “Садку”, – наче сходження вниз часовими сходинками у нічний спокій; стисло – у П. Тичина: “Затихає річ… / Вечір. / Ніч”… Тільки тут – мовчанка. У Шевченка – голосом соловейка, символом співучості, закінчується “Садок вишневий…”. Радше – триває, бо ж “…соловейко *не затих*”. Непримітна пташка, що всю свою красу являє в своєму голосі. Нагадує про перелітність весни

(“а молодість не вернеться…”), *сміється, плаче* – переконує, яка то солодка мука *серцем жити* і яким гірким стає життя, коли замовкає серце (“бо вже не плачу й не сміюсь…”)… *Сміється, плаче* – вить**ох**кує… Одвічна таїна краси й гармонії, сльоза горя і сльоза радості…

Отож, поезія Шевченка – це картина, яка промовляє. Картина, яка не просто оспівує природу, а “відтворює її за допомогою думки” (так Бальзак визначав мету літератури як мистецтва). Читати Шевченка – це не тільки *бачити* образи, з яких зіткана його поезія, а й мислити ними, перейматись ними. А втім, більшість ліричних творів Шевченка – це не лише картини, які промовляють, це – картини, які співають (природу оспівуємо). “Думи мої…”, “Реве та стогне Дніпр широкий…”, “Така її доля…”, “По діброві вітер виє…”, “Зоре моя вечірняя…”, За байраком байрак…” Перелік можна продовжувати – тих творів, які або покладені на музику, або “просяться” бути у тій парі – з музикою. Коли ж у цей ряд впишемо й “Садок вишневий…”, то побачимо, що він – не з цього товариства. Перераховані твори – описові, розповідні; є в них, як у “Думах”, ота смислова тяглість (лат. tenor), що хоче стати пісенною тяглістю. У “Садку” ж, згадаймо, кожен рядок – окрема самодостатня картина (“кадр”); до того ж, кадр, який не пробігаємо оком, з нетерпінням чекаючи наступного (як, скажімо, у гостросюжетних фільмах Стенлі Крамера), – зупиняємось на ньому, йдемо його стежками, поки можемо йти. Покласти ті образи на музику (хай вона грайлива, хай і поважна), значить, приспішити їх перебіг, перекрити ту стежку, без якої твір втрачає основне – свою глибину, символічне звучання, стає ідилічним образком у сьогоднішньому значенні слова. Щось подібне до “Садка” – зіткана з самодостатніх символів (емблем) перша, адресована Меценатові ода Горація про різні вподобання людей – хто чим живе (*кожному – своє*). М. Зеров, римуючи Горацієві оди, цієї не торкався (загалом не перекладав): розумів, що фактура цього твору не допускає будь-яких прикрас. Є межі живопису і поезії (про що Г.-Е. Лессінг), є, очевидно, – поезії і музики…

Поетичне слово *покладаємо* на музику. Якщо ж його треба озвучити іншою мовою, тоді *перекладаємо*. У тому *пере-* (*trans-*) – найскладніші перекладацькі проблеми: закорінене в один грунт слово – на інший грунт пересаджуємо (“перекладати” німецькою мовою – “пересаджувати”). І хай той ґрунт буде по-сусідськи близьким, хай і слова, мови оригіналу й перекладу, будуть дуже подібні – труднощів це не применшить, радше навпаки – прибільшить. Особливими ж бувають вони тоді, коли слово *глибоко* пустило корінь у національний грунт. Найкращий приклад – поезія Шевченка, пересаджена чи перепроваджена (*перевод*) на російський ґрунт. Пригляньмось до декількох версій “Садка вишневого…”: Льва Мея (середини дев’ятнадцятого століття) та сучасних авторів: Ігоря Костецького, Семена Вайнблата й А. Тартаковського.

ВЕЧЕР
*Переклад Л. Мея*

Вишневый садик возле хаты;
Жуки над вишнями гудят;
Плуг с нивы пахари тащат;
И, распеваючи, девчаты
Домой на вечерю спешат.

Семья их ждет, и все готово;
Звезда вечерняя встает,
И дочка ужин подает.
А мать сказала бы ей слово,
Да соловейка не дает.

Мать уложила возле хаты
Малюток деточек своих;
Сама заснула возле них…
Затихло все… одни девчата
Да соловейка не затих.

*Переклад С. Вайнблата*

Вишневый садик возле хаты,
Жуки над вишнями жужжат,
Концу работы пахарь рад,
Поют заливисто девчата,
Они к себе домой спешат.

Семья присела возле хаты,
Звезда вечерняя встает.
И дочка ужин подает,
А мать совет желает дать ей,
Да соловей-друг не дает.

Мать уложила возле хаты
Малышек-деточек своих;
Сама заснула возле них.
Затихло все, не спят девчата
Да соловей-друг не затих.

*Вільний переклад А. Тартаковського*

Садок вишневый возле хаты,
Красиво яблоньки цветут.
Крестьяне с пахоты идут,
Поют задорные девчата,
А матери их дома ждут.

В сарай поставлены лопаты.
Заря вечерняя встает.
Семья уселась возле хаты,
И дочка ужин подает,
А соловей концерт дает.

Мать уложила возле хаты
Любимых деточек своих,
Сама заснула возле них.
Идиллия. Поют девчата,
И соловейко не затих.

Щодо жанру, то тексти Л. Мея і С. Вайнблата – це дійсно спроби перекласти “Садок вишневий…” Можна б долучити сюди й версію А. Тартаковського, якби не “концерт” (“…соловей концерт дает”) та “идиллия”. А ще ( хтозна звідки й взялись) – “лопаты” (“В сарай поставлены лопаты”) і “яблуньки”, які “красиво цветут”. Втім, “яблуньки” появились, очевидно, тому, що перекладач не міг дати собі ради з хрущами: надто вже не хотілось залучати до тієї “ідилії”… жуків (“жуки... жужжат” – у Вайнблата). В усіх трьох (окрім І. Костецького) – майже ідентичні початковий і кінцевий вірші. Великий плюс для Тартаковського, що, окрім “хати”, зберіг українське звучання слів “соловейко” й “садок”: “Садок вишневый возле хаты…”. Так і хочеться замість “возле” сказати “коло”, але тоді це був вже

не переклад, а транслітерація (щось подібне, побачимо далі, – з перекладами українською мовою "Белеет парус одинокий" М. Лермонтова – див. цит. "Студії…", с. 213 – 235). Зате такий важливий, центральний, вірш ("А мати хоче научати…") Тартаковський загалом пропускає. Невиразний він у Л. Мея та С. Вайнблата: "А мать сказала бы ей слово…", "А мать совет желает дать ей…" – йдеться ж про материнську *науку*, а не про якусь пораду чи принагідне слово, і вже аж ніяк не про "сказочный строй", як у Костецького. Чітку, тричі повторену анафору ("…коло хати") зауважив і відтворив лише С. Вайнблат, але без того "коло" вона фактично втрачає свої функції – звукову й семантичну. Жоден перекладач натомість не звернув належної уваги на важливу кінцівку першої строфи: "А матері *вечерять* ждуть", порушивши тим самим проакцентований в оригіналі розподіл обов'язків між членами сім'ї: кожен – своїм зайнятий. Знову ж таки жоден не зауажив, у першій строфі, чіткого чергування зорових і звукових образів: то тут, то там воно порушене, як у Вайнблата, де із п'яти образів оригіналу залишилось лише три: "Вишневый садик возле хаты, / Жуки над вишнями жужжат, / "Поют заливисто девчата". Що ж до третього рядка ("Концу работы пахарь рад…"), то це загалом не образ, як і кінцівка строфи ("Они к себе домой спешат"), що звучить до того ж доволі дивно: куди б то їм іще поспішити після роботи?.. При перекладі на російську цікаві проблеми виникають із здрібнілими, пестливими словами: *садок, зіронька*, *соловейко, маленькі діточки,* та й *дівча (дівчата)* – крок до пестливості. Цікаві й рішеннння: "Мать уложила возле хаты / *Малюток деточек* своих…" (Л. Мей); "… *малышек-деточек*…" (С. Вайнблат); "…*любимых деточек*…" (А. Тартаковський). "Соловейко" – то "соловейко", то "соловейка", то "соловей-друг" (до речі, для дівчат – друг, а для матері, яка хоче научати, – таки суперник); "садок" – то "садик", то "садок… А от "зіронька", що встає над садком (невипадково ж вона у центрі твору), та зіронька, що зігріта якоюсь особливо ніжною любов'ю і пестливістю, – таки "звезда", "заря"… Можна б і далі приглядатись до перекладів Шевченкового "Садка", але з того, що ми зауважили, зрозуміло: втрат таки більше, аніж здобутків. А щоб якось компенсувати їх, ті втрати, перекладачі справедливо впроваджують українізми (*садок, хата, девчата, соловейко, вечеря*): дещо, з глибоким коренем, не "пересаджують" – залишають таки на рідному, українському, грунті. А от камертон на "о" – таки зіб'ється: Хай навіть замість "соловейка" ("Да соловейка не затих") буде "соловейко" ("И соловейко не затих") – все одно звучатиме наскрізне "а"… Окремо – про версію Ігора Костецького Мерзлякова). Ось цей текст:

Всемирный мир – вишняк с избою.
Певец придворный – майский жук.
Домой усталый тащат плуг,
И спелись девки всей гурьбою.
А матерям все недосуг.

Но вот и ужин под избою.
Звезда – ну, свечечка точь-в-точь!
Борщ, как нектар, подносит дочь.
Мать склонна к сказочному строю,
Да соловей взгремел под ночь.

Но спать под тою же избою
Детишкам сон вдохнула мать.
Утихла трудовая рать.
Лишь девки – те враги покоя
Под соловья им где уж спать?

Озирнувши наявні переклади “Садка” російською мовою, певно, й не тільки російською, І. Костецький, очевидно, зрозумів, що пробувати перекладати у стислому розумінні слова немає сенсу: перекладачі фактично тупцюють на місці, повторюючи з незначними відхиленнями один одного, – так само, як в уже згаданому “Парусі” Лермонтова: “Біліє парус самотинний” – “Біліє парус в самотині” – “Біліє парус самотою” – “Біліє парус одинокий” – “Біліє одинокий парус” ( і так – що не рядок)… В. Сосюра, щоб якось вихопитися з тих нескінченних “парусів”, робить із них… корабля: “В тумані моря голубому / Там корабель, мов дальній дим…” Так, повторимо, й тут, у “Садку” (до речі, – той же чотиристопний ямб): “Вишневый садик возле хаты” – (в Л. Мея і С. Вайнблата) – “Садок вишневый возле хаты” (в А. Тартаковського); такі ж, майже дослівні, повтори – й у наступних рядках…

Занехавши академічну “близькість до оригіналу”, І. Костецький робить із “Садком” приблизно те, що П. Тичина – з “Парусом”: експерементує, бавиться стилями, та ледве чи “шукає поетичних відповідників”, як про це в анотації до перекладу І. Костецького у “Кур’єрі Кривбасу” (№290-292, 2014, с. 294) – яка ж бо стилістична “відповідність” між оригіналом і цією все-таки цікавою перекладацькою грою?.. А цікава вона, власне, *зумисним* стилістичним відходом від першотвору – грою. І ще: у першому рядку схоплено те, про що ми тут довго розмірковували: “Всемирный мир – вишняк с избою”. “Мир” у першому й другому слові – семантично різні лексеми: “мир” у слові “всемирный” – це “світ” (“всесвітній”), а “мир” – це те, що й наш “мир”. З усмішкою, як при забаві, – й вислів “певец придворный”: слово грає двома значеннями: “певец придворный” – і при високому дворі, й при тому, що коло сільської хати (Шевченко ніколи не був тим першим співцем; Горацій, частково, таки був). Усмішка – й при вислові “трудовая рать”: знову ж таки вчувається – “королевская рать”. У Шевченка немає усмішки: є – *ясність*, яка буває на іконах: “Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З малим дитяточком своїм”…

Цікаво, що пестливих форм у версії Костецького немає, що й зрозуміло (впроваджувати їх – значить, наближуватись до оригіналу), є лиш одна цікава спроба – пестливо сказати про “зорю”, “звезду”, чого немає в інших перекладачів: “Звезда – ну, свечечка точь-в-точь!” Гарний образ, але – не для “Садка”, де все вкрай лаконічно: жодного зображувального засобу – кожне слово промовляє само за себе, веде у світ, що за словом... А ще – про борщ цікаво сказано (“Борщ, как нектар, подносит дочь”): раптом, з-під сільської крівлі, знову ж таки не без усмішки, переносимось до зоряних палат небожителів, які за високою трапезою смакували той божественний напій.

Отож, повертаючись до “всемирного мира”, ще раз зрезюмуймо нашу думку: Шевченків “садок вишневий коло хати” (“вишняк с избою”) – це земна модель великого, мирного й гармонійного, Космосу, де й людина, його крихітна **част**очка, мала б пильнувати того ладу ( у цьому її с-**частя**), а не вибиватись із нього (у цьому – нещастя)…

Але читання – це теж мистецтво, теж пере-клад: те, що бачимо літерами й словами на папері, думки й образи, перекладаємо (*переводимо, переносимо, пересаджуємо*)… Тут і зупиняємось: мусить же бути і якесь місце, куди саме перекладаємо. "То де є хата нашого думання?" – замислюється над тим місцем священик, доктор філософії Гавриїл Костельник. Давні греки локалізували той процес… у діафрагмі, грудо-черевній перетинці (phren); кажемо ж при якійсь раптовій думці: "Аж під грудьми похололо!". А якщо зважимо на те, що "думати" – це також "відчувати" (так у римлян: "sentire"), то мусимо визнати, що Шевченкові "Думи", як і все, що в "Кобзарі", – формувалось у серці, там була його "хата", з неї йшло воно до людей. "Сказав був я в серці своєму", – читаємо у "Книзі Еклезіястовій". "Співав був я в серці своєму", – міг сказати й Шевченко. "Свою нудьгу переливала / В свою динину" – у серце, в душу. У той "посуд" (антична метафора), який маємо тримати у чистоті, як світлицю, бо інакше, "що б не влили туди – зіпсується" (Горацій). Крихкий той посуд, вразливий ("розбилося серце")… Слово "серце" у "Кобзарі" повторене 236 разів, душа – 116; вони ж, ті поняття, – фактично синоніми ("душею-серцем неповинні").

Отож із світлиці Кобзаревого серця – у серце ж маємо перекладати, кожен – у свою світлицю. Той "переклад" ніколи не буде *адекватним*: наші образи, які бачимо, читаючи "Кобзар", ніколи не *дорівнюватимуть* тим, які бачив Шевченко (у кожного вони – свої). І все ж викликатимуть подібні відчуття, подібні думки, бо підґрунтя тих образів-архетипів (*садок, хата, соловейко, плугатар, спів, материнське слово*) – українське, національне. Але як рідко при загальному нашому поспіху заглядаємо у "хату нашого думання"! Як рідко у себе ж гостюємо!.. Наче до кожного з нас, в один голос, звертаються сьогодні письменники з античної давнини: "Вмій зупинитись і побути з собою"…

Торкнувшись питання подібності, мимоволі згадуємо початок нашої бесіди про "Садок вишневий…" – Чеслава Мілоша, який дошукувався, чому ж йому, власне, подобається Міцкевич. "Подібне – подібному радіє" (скажімо, соняшник – сонцю) – каже римська приповідка. Знайдемо в оригіналі щось наше, *подібне* до нашого – то й *подобатиметься* читане. Але не одне й те ж саме подобається нам впродовж усього життя. А воно в людини – то наче ранок, полудень, надвечір'я і сам вечір; від ранньої весни, через літо й осінь, – до зими: від зеленого – й до білого. І все ж, навіть у дитячі роки, "Садок вишневий…" мені подобався своїм надвечір'ям. І те особливе чуття до надвечір'я, до осені (та й до зими) в мені лише посилювалося.

Важливим компонентом сільського травневого надвечір'я і вечора були саме ті хрущі, їхнє гудіння, а гудуть вони у своєму леті так низько, що, здається, ще трішки нижчий звук – і вже вухо не вловлювало б його. Час од часу те гудіння обривалося: хрущ вдарявся об хатню стіну (здавалося, що хрущі летять на біле, як метелики – на світло), вдарявся, падав – і вже годі було йому злетіти. Ось тоді я відчував хруща на дотик: брав у руку, високо його підкидав, і він, падаючи, встигав налаштуватись на свій гулкий лет. До гудіння хрущів додавався ніжний запах бузку – білого й фіолетового. А ще – тихі мелодії молебнів до Матері Божої (маївок), які разом із сумерками напливали з церковного пагорба на село з його ставом та вербами вздовж ріки… Потім – смак вишень, особливо з однієї у нашому саду: її плоди ніколи не були густо-червоними, тож солодкість навіть при повній зрілості не переважала кислості – були вони по-справжньому кисло-солодкі. Не бракло й вечорових співів: на мості до пізнього вечора співали хлопці (хтось один

“тягнув”), десь окремо – дівчата. Була й *вечірня зіронька*, а за нею – таки зорі. Над ставом, у ставу… Було найголовніше – мова, якої не зауважуємо, як і повітря, яким дихаємо, – мова “Садка вишневого…”. Змінімо її на іншу – втратимо усі ті звуки, запахи, образи… Втратимо все те, що творить саме *нашу*, українську, душу…

А далі була, власне, та стежка до “Садка”, загалом до “Кобзаря”. І куди б не вела вона, хоч за який далекий обрій, – не переставала, завдяки Шевченкові, бути українською. Візьмімо будь-який його твір, скажімо, “Гайдамаки”, – попровадить нас у світ широкий… “Все йде, все минає – і краю немає / Куди ж воно ділось? Відкіля взялось?” Щойно виголосимо той зачин – зустрінемо Лукреція: “Обрій за обрієм йде, а крайнього всесвіт не має”, – поета, що у своїй поемі “Про природу речей” сушив собі голову над тим, відкіля ж усе взялось… “І дурень, і мудрий нічого не знає” – побачимо “нашого Сократа убогих брата”, який, дарма що мудрий, щиро зізнався, що нічого не знає… І нашого Лукаша за перекладом “Фауста”: “Усіх тих таємниць, усіх тих протиріч / Ні дурень, ні мудрець не втямить ані гич” (чи сумніватимемось, що перекладачеві допоміг Шевченко?)… “Живе… умирає… одно зацвіло, / А друге зав’яло, навіки зав’яло… / І листя пожовкле вітри рознесли” – з тим вітром долине до нас голос Гомера: “Як покоління листків, отак – і людей земнородних: / Листя одне по землі вже розвіює вітер, а інше – / В зелень ліси зодяга, хай весна лиш чергова наспіє. / Так і поріддя людські: ті ростуть, а ті – опадають”… “І сонечко встане, як перше вставало…” – бо воно, як у того ж Гомера, “невтомне”… Як тому сонцю, й тим зорям, і місяцю на небі (“Ти вічний без краю…”), “Так душі почину і краю немає” – і чуємо Геракліта: “Незмірною є душа людини: куди б не подався – не знайдеш їй меж”…

От і мандруємо стежками “Кобзаря”, снуємо кожен щось своє, то сумне, то веселе – “А літа стрілою / Пролітають, забирають / Все добро з собою”. На те – Горацій: “Чимало доброго приносять роки, напливаючи на нас, чимало – й забирають”… Приносять – досвід, знання; забирають – по-дитячому свіжі враження: від саду нашого дитинства – з його барвами звуками, запахами, смаками, дотиком до кожного дерева, до його плоду, від першого побаченого чи почутого у слові образу… Мандруємо стежками слова, а натомившись чи зажурившись, чуємо, мовби до кожного з читачів звернений, тихий голос Кобзаря:

Поїдеш далеко,
Побачиш багато;
Задивишся, зажуришся, –
Згадай мене, брате!

Стаття надійшла до редколегії 11.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 48–55
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 48–55

УДК 821.161.2.09“18”Я.Головацький:82.09Т. Шевченко

# ТАРАС ШЕВЧЕНКО В НАУКОВО-ЛІТЕРАТУРНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЯКОВА ГОЛОВАЦЬКОГО

**Мирослава ЦИГАНИК**

*Кафедра театрознавства,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008*
*тел.: (+380322) 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru*

Проаналізовано вплив творчої спадщини Т. Шевченка на активіста галицького національного відродження, першого очільника кафедри української (руської) словесності у Львівському університеті Я. Головацького в контексті особливостей тенденцій літературного процесу XIX ст. Акцентовано на творчій співпраці побратима М. Шашкевича зі західними та східними літераторами й громадськими діячами. Окреслено масштаб обізнаності Я. Головацького з літературним доробком Т. Шевченка та простежено її вплив на формування лекцій “Три вступительнії преподаванія о рускій словесності”.

*Ключові слова:* Тарас Шевченко, літературна творчість, культурне відродження, творча спадщина, народність.

XIX ст. увійшло в історію України як епоха національностей. “Ідея найбільш освічених людей – здобула щораз ширші круги жерців і нарешті стала більше або менше свідомим змаганням цілих слов’янських народів” [2, с. 48]. Саме в той час судилось народитися великому пророкові України – Тарасу Шевченку. Вшановуючи 200-ліття від дня народження генія-революціонера, великого народного поета, художника й мислителя, піднімається і питання зваємин між персоналіями. Адже 29 жовтня 2014 р. 200-ті років від дня народження члена славетної “Руської трійці”, українського фольклориста, етнографа, мовознавця, поета, публіциста, літературознавця, перекладача та громадського діяча – Якова Головацького.

З цього погляду варто відзначити, яку роль відіграла творчість Т. Шевченка на активіста галицького культурного пробудження, першого очільника кафедри української (руської) словесності у Львівському університеті Я. Головацького.

У 30-х роках XIX ст. Я. Головацький став учасником гуртка “Руська трійця”, разом із М. Шашкевичем, І. Вагилевичем, Г. Ількевичем та іншими молодими ентузіастами, яких захопили ідеї слов’янського єднання, утвердження національної самосвідомості. В колі однодумців Я. Головацький багато читав – особливу увагу приділяв виданням з історії та мовознавства слов’янських авторів, добре володів церковнослов’янською, старогрецькою, латинською, німецькою, польською, російською, чеською, словацькою та південнослов’янськими мовами.

Зважаючи на тодішнє політичне становище й адміністративний поділ сучасної України національний світогляд Я. Головацького частково формувався під впливом

© Мирослава Циганик, 2014

західних сусідів. Зокрема ідеї національного відродження слов'янських народів суттєво позначилися на фольклористичній активності Я. Головацького й членів "Руської трійці". Цей напрям його діяльності розглянуто в контексті співпраці з польськими (З. Доленгою-Ходаковським, В. Залеським, К. Войціцьким, Ж. Паулі), чеськими (К. Запом, Я. Коубеком, П. Шафариком, В. Ганкою, Ф. Яхімом), словацькими (Я. Колларом), хорватськими (Ф. Курелацом), словенськими (Ф. Міклошичем), сербськими (Г. Петровичем, Т. Павловичем). Значний вплив на формування наукових поглядів Я. Головацького мали праці російських учених і літераторів. На початку своєї творчої діяльності члени "Руської трійці" намагалися знайти або виписати російські книги. Я. Головацький зазначав, що він відшукав "Русскую граматику" Г. Гейна та декілька книг Г. Державіна [7, с. 198]. Також Я. Головацький з великими труднощами виписав "Историю Малороссии" Бантиш-Каменського, проте не зумів дістати "Русской истории" Н. Полевого, "Українских песен" М. Максимовича, "Запоржской старины" І. Срезневського [7, с. 198].

Активно Я. Головацький співпрацював із діячами Східної України, зокрема з П. Лукашевичем – етнографом і лінгвістом-любителем, видавцем збірника "Малороссийские и червонорусские песни" (1836 р.) та відомим представником харківської школи романтиків І. Срезневським, якому присвячує вірш "Руський з руським повстрічався" (1842 р.). Чимале значення для Я. Головацького і "Руської трійці" зокрема мали зв'язки з українським фольклористом, істориком, філологом, етнограф та поетом М. Максимовичем та взаємини з професором Московського університету, видатним етнографом і літературознавцем О. Бодянським, який доклав чималих зусиль, щоб у світ вийшов чотиритомник Я. Головацького "Народныя песни Галицкой и Угорской Руси".

Ця співпраця стала важливою віхою для вивчення науково-літературних зв'язків Я. Головацького як зі загальнослов'янським культурним процесом свого часу так і відкрила можливості охарактеризувати здатність ученого аналітично та критично оцінити тогочасне літературне життя всіх українських земель.

Про те, що Я. Головацький сприймав Східну і Західну Україну як єдину й суверенну державу та прагнув до співпраці із східними колегами, всіляко наголошуючи її значущість, свідчать рядки з вірша "Братові з-за Дунаю":

Тільки ви, сердечні
Вкраїнські орлята,
Діти одной крові, –
Ви наша отрада!
От так, любий брате:
Гаразд і недолю,
Щастя і неволю,
Всі клопоти і труди –
Разом поділяти…
Легше серцю буде! [12, с. 222–223]

Поділяли громадську позицію Я. Головацького і його побратими. У листі від 1 липня 1843 р. І. Вагилевич писав до Я. Головацького: "Тішить мене, що Ти гаразд труждаєшся в літературі, по своїй партії, яку від бога маєш. І наші краяни виступлять в жизнь європейську як народ, уцивілізований прикметно до духу и потреби веремня. <…> Я хочу скоро кінчити "Символіку" і "Праздник Коляда", але перед ще узнав-єм за конечне потрібне іздати сочиненіє "Статьи о южнорусском язике".

Міг би і Ти мені дещо в тім помочи, аби-сь прислав деякі свойства южноруського язика в Уграх і слів із кілька десяток. Также дещо короткого, повного опису, стих із якої книги, що я її не маю, напривід, книжки: повісті Г. Квітки, стихотворенія Гулака-Артемовського, Т. Шевченка "Кобзар" і "Гайдамаки", [І.] Котляревського "Енеїда" і пр[оче], Добре би було, аби-сь написав і оцінку кождого сочиненія, а я на Тебе ся покличу..." [12, с. 206].

У своїй статті ""Ластівка". Сочинения на малороссийском языке" Я. Головацький писав, що нові талановиті письменники із сусідньої і вільної України вслід за І. Котляревським обробляють ниву відквітлої словесності: "Від іздання первої часті незрівнянних повістей Основ'яненкових майже без перерви щороку появляються нові плоди то в стихах, то в прозі – содержанія ліричеського, епічеського ба й драматичеського: Основ'яненко, Карпенко, Купрієнко, Бодянський із повістями виступають, Є. Гребінка, Т. Шевченко, Є. Галка, Могила, Тополя – із ліричними, драматичними сочиненіями, Срезневський – ізисканіями народної історії минувших часів, Максимович, Лукашевич, Бодянський собраніями пісень приносять жертву в храмі народності" [12, с. 262].

Серед інших творів друкованих у "Ластівці" (1841 р.) Я. Головацький звернув увагу й на Т. Шевченка, чиє ім'я вже було йому відоме з "Кобзаря". Чи було в Я. Головацького перше видіння Шевченкового "Кобзаря" ("Думи мої", "Перебендя", "Катерина", "Тополя", "Думка", "До Основ'яненка", "Іван Підкова", "Тарасова ніч") 1840 р., що стало початком нової епохи в історії української літератури, достовірно не відомо, але з вище поданого листа І. Вагилевича до Я. Головацького можемо припустити, що в побратима М. Шашкевича все-таки була ця книжечка. В альманасі Є. Гребінки "Ластівка" 1841 р. вміщенно ранні поезії Т. Шевченка "Причинна", "Вітре буйний", "На вічну пам'ять Котляревському", "Тече вода в синє море", уривки з поеми "Гайдамаки". Я. Головацький зазначав, що в творах Т. Шевченка "Вітре буйний", "Причинна", а особливо "На вічну пам'ять Котляревському" "показуються особливо глибоке чувство і дар прекрасного народного вислову і буйного ізображення" [12, с. 263]. У своїй статті автор писав, що "із винятків і поему [Т. Шевченка] "Гайдамаки" тяжко осудити – лише дають догадатися о красотах цілості". Очевидно, що в моменти написання цієї статті Я. Головацький не мав повного видання поеми "Гайдамаки" Т. Шевченка, яка вийшла окремою книжкою того ж року. Проте можливо, що до 1 липня 1843 р. Я. Головацький міг мати в своїй домашній бібліотеці поему великого Кобзаря, про що було відомо І. Вагилевичу. Згодом деякі поезії Т. Шевченка були вміщені в альманасі "Молодик" (1843); окремо вийшли поеми "Гамалія" (1844) і "Тризна" (1844), які ймовірно могли потрапити до рук Я. Головацького, проте жодної згадки про це не вдалося відшукати.

Проте Т. Шевченку було відомо про "Русалку Дністровую", яку гурток "Руська трійдця" видав у Будимі 1837 р. У листі від 3 жовтня 1843 р. П. Лукашевич писав І. Вагилевичу: "Коли Вашу листину получив, той час з паном Шевченком читовали Вашого "Мадея", що єсте напечатали в Будимі. Дуже жалко, що таковую поезію народную оставили. Дарите нас чистою мовою бескидською, бо вона наша прадідівська. Ще не мало би нам услуг оказали, коли би описали весь народ руський, живущий в Карпатах, з їх обичаями, преданіями і наріччями..." [1, с. 310–312].

Поданий вище матеріал люструє, що Я. Головацький був добре ознайомлений із культурними подіями Східної України, зокрема Києва і Харкова [12, с. 307–308], отримував нові книжкові видання своїх земляків по той бік Дніпра ("Енеїду",

“Наталку Полтавку” І. Котляревського, “Марусю” Г. Квітки-Основ’яненка [11, с. 127], вірші С. Гулака-Артемовського, “Ластівку” (1841 р.) Є. Гребінки [12, с. 262], “Кобзаря” Т. Шевченка), друкувався на сторінках “Киевлянина” та мав можливість через своїх східних товаришів популяризувати діяльність “Руської трійці” в наукових колах України й Росії [8, с. 32].

Після смерті М. Шашкевича 1843 р. Я. Головацький не припиняв своєї праці в напрямку українського відродження, активно працював над виданням чотиритомника “Народные песни Галицкой и Угорской Руси”, видавав разом з братом альманах “Вінок русинам на обжинки” та написав низку статей серед яких “Народні сербські пісні”, “Іван Котляревський”, “О житті і сочіненіях Грицька Основ’яненка”, “Пам’яті Маркіяну-Руслану Шашкевичу.

Під час революційних подій 1848 р. Я. Головацький займав активну громадську позицію та всіляко підтримував український народ у прагненнях до національної незалежності. У результаті чого йому вдалося зайняти кафедру української (руської) мови і літератури у Львівському університеті. Наукова і творча діяльність першого очільника кафедри руської (української) словесності була дуже плідною, передусім на початках своєї діяльності – приблизно до 1850 р., коли він ще не перейшов на москвофільські позиції. У 1849 р. вчений видав “Граматику руського язика”, в якій основою наукового аналізу послужив не галицький діалект, а власне українська мова. Початком 1849 р. датовано його “Три вступительнії преподаванія о рускій словесності” [6].

На той період автор “Кобзаря” став відомою постаттю як серед петербурзької інтелігенції 40-х рр., так і на батьківщині. Т. Шевченко входив у кола гуртка Є. Гребінки в Росії, виступив одним із засновників Кирило-Мефодіївського товариства в Києві. Його твори розліталися по усіх українських землях, чим збурювали свідомість усієї нації, піднімаючи її до національної боротьби. Тому цілком очевидно, що така сила духу Шевченкового слова не могла не сколихнути й Галичину.

Зважаючи на те, що Я. Головацькому була доступна поезія Т. Шевченка, цілком закономірним був би той факт, що слово Кобзаря мало звучати і з кафедри української словесності у Львівському університеті.

Лекції “Три вступительнії преподаванія о рускій словесності” Я. Головацького містили прогресивні погляди на основні етапи розвитку історії української літератури. Вчений акцентував на проблемі народності, визнання за кожним народом його неповторності та індивідуальності: “всякий народ має своє особенне наличьє (фізіологію), свої особенії нравственості (моральні) і фізичні питомності, живе своєю особливою жизнію” [6, с. 1]. Перший завідувач кафедри руської словесності зробив спробу виділити окремі періоди у розвитку нашої літератури, проте це було не зовсім оригінальною концепцією вченого, на думку М. Гнатюка, “ця періодизація спирається на ту періодизацію, що її висунув М. Костомаров у статті “Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке” (1844)” [3, с. 483–487].

Лекції містять погляди Я. Головацького на етапи розвитку української літератури. До кінця 1848–1849 навчального року Я. Головацький прочитав дуже цікавий (з огляду на зміст) курс лекцій “Історія української словесності”, в котрому головну увагу звертав на особливості давніх етапів розвитку української літератури, майже не торкаючись сучасного її стану. Я. Головацький виділив такі три періоди розвитку української літератури:

1) від хрещення Русі 988 р., тобто X ст. – до половини XIV ст. – захоплення українських земель поляками;

2) половина XIV ст. – до І. Котляревського;

3) від І. Котляревського.

Перша лекція була прочитана 18 січня 1849 р. У цій лекції Я. Головацький говорив, що час збудив русинів до нового розумового життя, а нові його пагони виростають зі старожитнього кореня народного побуту: "важливо пізнати нині колії, які пройшла словесність руська, щоб тим краще побачити теперішнє становище словесності перед лицем спів племінників – слов'янських і інших європейських народів, щоб тим докладніше можна було розглядати дорогу, куди він в дальшім розвою стремитися повинен, аби зблизитися до цілі, котра му Всевишнім призначена" [6, с. 1]. У своїй праці вчений відвів особливе місце молоді, з гіркотою дорікав вищим верствам руської суспільності за відступ від заповідей батьків, зраду звичаїв і мови свого народу. Правду слід шукати серед простого селянського люду, який змінюється, як деревина, яка товстіє, нову кору одягає, але заглянувши глибше, можна побачити пласт за пластом, щороку обкладений аж до самого осереддя ядра [4].

Відтак, одним із прогресивних положень праці Я. Головацького є думка про те, що українська мова і література закорінені на проблемі народності, яка є душею "племиного бытия, котрим нарід дає ознаку життя свого родимого, а з нею мови и литературы" [6, с. 3]. У контексті цієї проблеми Я. Головацький важливе місце відводив усній словесності, яка, на відміну від словесності писаної, цілком вільна від чужих, сторонніх впливів, а тому вона своя, рідна, не позичена і є плодом свого народу, своєї землі: "она выражає ся в его обрядах, обычаях, в преданиях старины и народной поезії" [6, с. 3]. Тому усна словесність вкрай важлива для розуміння свого народу, бо вона захована в пам'яті народу, є істинним вираженням народної віри, народної мови, розумового розвитку і морального стану народу. За словами вченого, народна словесність є показником не лише духовного, а й культурного рівня розвитку народу. Коріння української пісні він радив шукати в давньому побуті слов'янських народів

Друга лекція Я. Головацького відбулася 20 січня 1849 р і була цілком присвячена розглядові рідної писемності. Про цей період автор зазначав: "Наша Русь южна называла ся преимущественно Русью – она сосредоточила племена розлічніи въ єдно – їєрархія духовная въ томъ же стольномъ Києві зв'язала також въ єдинство народнє" [6, с. 7].

Велике значення вчений приділяв "Слову о полку Ігоревім", вважаючи цю поему піснею, унікальною пам'яткою нашої давньої писемності, яка бездоганними фарбами поетичності представляє точний образ того часу [5]. На його думку, "Слово о полку Ігоревім" є "поетическоє выраженіе современной ей жизни Руского Юга, есть плод древней поезії нашей, и вместе с тем первообразом для последующей нашей своєнародной поезіи, особенно Южно Русской" [5].

Третя лекція відбулася 25 січня 1849 р. В ній науковець розглянув основні тенденції другого періоду історії української літератури. Окрім цього, в лекції проаналізовано найновіший період у розвитку літератури від вступу у літературу І. Котляревського до 40-х років XIX ст. Характерною особливістю цього етапу розвитку української словесності Я. Головацький слушно вважав відсутність традиційної для деяких європейських літератур боротьби класиків і романтиків. У контексті характеристики тенденцій цього періоду української літератури

дослідник аналізував творчість Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, А. Метлинського, Л. Боровиковського, Є. Гребінки. Лектор говорив про зв'язок процесів на східно- та західноукраїнських землях. У той же час, коли на сході України з'являються названі вище письменники, то на заході початок національного відродження Я. Головацький пов'язував з кінцем XVIII ст., коли у Львівському університеті були засновані богословська і філософська кафедри, зокрема із українською мовою викладання.

"Три вступительнії преподаванія о руской словесності" свідчили про щире прагнення молодого професора прислужитися своєму народові на ниві його національного відродження. Це засвідчили й наступні лекції вченого, серед них – "Іван Котляревський", яку можна вважати продовженням вступних. Яків Федорович захоплювався творчістю автора "Енеїди", вказував на художні особливості його творів. Я. Головацький сприяв у друкуванні "Енеїди" І. Котляревського у Відні. За Я. Головацьким, цим своїм твором І. Котляревський обробив книжну мову, використав народну простоту, врешті, зробивши революційний крок – усе, що було народним, не могло бути книжним. У статті "Іван Котляревський" автор зазначив, що дорогоцінне ім'я І. Котляревського назавжди збережеться в народній пам'яті, як народна пісня, котра не умирає ніколи [12, с. 284]. Я. Головацький звернув увагу на поширеність творів І. Котляревського в Галичині. Головною заслугою цього письменника дослідник вважав "захованнє багато прекрасних пам'ятників народної української поезії […] вказання дороги до світлого пізнання життя-буття і обычаїв малоруских, що зоставив своїм наслідникам" [12, с. 285].

У 1850 р. Я. Головацький видав "Читанку" М. Шашкевича. Високо цінуючи його поетичний талант ("він був істинний поет з високим даруванням" [12, с. 267]) та його працю на літературній ниві ("він сам за десятьох робить, хоч, може, такої признаки нема" [12, с. 270]), Я. Головацький водночас ставив питання про повне видання Шашкевичевих творів. За словами Я. Головацького, свою "Читанку", книжку для читання в народних руських училищах, М. Шашкевич написав, бачачи великий недостаток навчальних книжок для народу [12, с. 267]. "Кажеш приятелю, що простим язиком нашим не можна, лиш о домашніх, щоденних речах бесідувати, що руський народний язик зовсім не спосібний до вираженя вищих понять. От тобі показав живим приміром Шашкевич, як можна звестися високо, як можна своїм наріччям, без чужої примішки, і найвищі поняття о Бозі гладко виговорити – та ще як сильно, як мудро, як положительно, основно" [12, с. 269], – писав Я. Головацький у примітках до "Псальм Руслановых". Та видавши читанку, професор Львівського університету багато з якими думками свого побратима не згоджувався, тому Я. Головацький й написав свою граматику, яку видав швидше, ніж М. Шашкевича.

На жаль, через деякий час Я. Головацький цілком змінив свою політичну орієнтацію. Причину такої різкої зміни поглядів намагалося з'ясувати чимало дослідників, адже через це наш народ втратив талановитого ученого. К. Студинський так писав з цього приводу: "Що повело Я. Головацького до об'єдинительного табору, ми не можемо, напевне, сказати. Чи був це акт вдячности для Зубрицького, який, без відомости Головацького, вніс від його імени просьбу о професуру і в сей спосіб видвигнув його на се становисько, чи відіграв тут вплив Зубрицького або Погодіна, чи склалися на те політичні події, – все те для нас поки що невияснено" [10, с. CXLIV]. Вже зараз із огляду на тогочасні історичні та політичні події, можна припустити, що Я. Головацького спіткало велике розчарування у всіх своїх

молодечих прагнення, він втратив зв'язок із колом україноспрямованих однодумців та потрапив у москвофільське оточення. Тому, на превеликий жаль, слово Т. Шевченка за часів викладання Я. Головацького так і не прозвучало з кафедри руської (української) словесності у Львівському університеті.

Список використаної літератури

1. *Возняк М.* У століття «Зорі» Маркіяна Шашкевича. Нові розвідки про діяльність його гуртка : у 2 ч. / М. Возняк. – Львів : Накладом Богословського наук. тов-ва, 1935 – 1936. – 324 с.

2. *Возняк М.* Як пробудилося українське народнє життя в Галичині за Австрії. – Львів, 1924. – 180 с.

3. *Гнатюк М.* Проблеми періодизації української літератури у історико-літературних працях Я. Головацького та О. Огоновського / М. Гнатюк // Шашкевичіана. – 2004. – Вип. 5–6. – С. 483–487.

4. *Головацький Я.* Введення в історії літератури / Я. Головацький; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника; Відділ рукописів; Фонд Я. Головацького. – П 60. – Спр. 845. – Арк. 4.

5. *Головацький Я.* Матеріали до історії української літератури / Я. Головацький; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника; Відділ рукописів; Фонд Я. Головацького. – П 29. – Спр. 590. – Арк. 10.

6. *Головацький Я.* Три вступительнії преподаванія о руской словесності. / Я. Головацький. – Львів, 1849. – 30 с.

7. *Головацкий Я.* Литературные занятия / Я. Ф. Головацкий // Литературный сборник. – Львів, 1886. – Вип. II. – С. 198–199.

8. *Матисякевич З.* Український історик Яків Головацький / З. Матисякевич. – Львів : Літопис, 2002. – 152 с.

9. *Савченко Ф.* Листування Якова Головацького з Осипом Бодянським (1843–1876 рр.) / Ф. Савченко // За сто літ : матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початків XX століття. – Харків ; К., 1930. – Кн. 5. – С. 121–169.

10. *Студинський К.* Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835 – 49 / К. Студинський. – Львів : Наук. тов-во ім. Т. Шевченка, 1909. – CXXXVIII + 463 с.

11. *Студинський К.* Кореспонденція Якова Головацького в літах 1850 – 62 / К. Студинський. – Львів : Наук тов-во ім. Т. Шевченка, 1905. – CLXI + 592 с.

12. *Шашкевич М.* Твори / Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький ; [упор. М. Й. Шалата]. – К. : Дніпро, 1982. – 367 с.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## TARAS SHEVCHENKO IN SCIENTIFIC ACTIVITIES YAKIV HOLOVATS'KYY

**Myroslava TSYGANYK**

*The Ivan Franko National University of L'viv,*
*1, Universitets'ka str., L'viv, Ukraine, 79000*

The article analyzes the role of artistic heritage Shevchenko activist Galician national revival, the first leader of the Department of Ukrainian (Ruthenian) literature at Lviv University Y. Holovats'kyy features in the context of trends in the literary process of the nineteenth century. The attention to creative collaboration with fellow M.Shashkevych Western and Eastern writers and public figures. Outlines the scope of awareness Y. Holovats'kyy literary achievements of Shevchenko and traced its influence on the formation of lectures «Three vstupytelniyi prepodavaniya at Rusko literature».

*Key words*: Taras Shevchenko, literary works, cultural revival, artistic heritage, nationality.

## ТАРАС ШЕВЧЕНКО В НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЯКОВА ГОЛОВАЦКОГО

**Мирослава ЦЫГАНЫК**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,*
*ул. Университетская, 1, Украина, 79000*

Проанализирована влєяния творческого наследия Т. Шевченко на активиста галицкого национального возрождения, первого главы кафедры украинской (русской) словесности в Львовском университете Я. Головацкого в контексте особенностей тенденций литературного процесса XIX в. Акцентировано на творческом сотрудничестве собрата М. Шашкевича с западными и восточными литераторами и общественными деятелями. Определены масштаб осведомленности Я. Головацкого с литературным творчеством Т. Шевченко и прослежено ее влияние на формирование лекций «Три вступительнии преподавания о руской словесности».

*Ключевые слова*: Тарас Шевченко, литературное творчество, культурное возрождение, творческое наследие, народность.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 56–64
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 56–64

УДК 725.945(477.8)Т.Шевченко

# ВІДКРИТТЯ ПЕРШОГО ПАМ'ЯТНИКА ТАРАСУ ШЕВЧЕНКУ НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ

**Ірина ПАТРОН**

*Кафедра театрознавства,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,*
*тел.: (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

Йдеться про відкриття перших пам'ятників Тарасові Шевченку на теренах України та закордоном. Особливу увагу приділено пам'ятникам на західноукраїнських землях, зокрема в місті Винники. Розглянуто передумови, перебіг та важливість відкриття перших пам'ятників великому Кобзареві для української національної історії та культури.

*Ключові слова*: пам'ятник, Тарас Шевченко, Винники.

Важливу роль у збереженні минулого, формуванні історичної пам'яті і національної свідомості народу відіграє історико-культурна спадщина. Візуальний компонент, що охоплює пам'ятники, пам'ятні місця, будинки, монументи, меморіальні комплекси, музейні експозиції, цвинтарі, окремі поховання, створює меморіальний простір, який не лише відображає історичне минуле, а й активно формує суспільні погляди громадян. "Пам'ятки створюють особливий світ, являються важливою складовою культурного, ідеологічного середовища, в якому, так само, як в природному, живе людина, вони пов'язані з далеким минулим, революційними та воєнними подіями. Вулиці, площі, канали, будинки, парки – нагадують творіння минулого, в які вкладені талант їх творців і любов поколінь, входять в людину, стають мірилом прекрасного. Якщо людина байдужа до пам'яток своєї країни, вона байдужа і до своєї країни" [11, с. 83] – писав академік Д. Ліхачов, який одним із перших порушив проблему зв'язку "пам'яті історії народу" і культурної спадщини. Роль пам'ятників для культури того чи іншого народу важко переоцінити.

В енциклопедичному словнику з культурології знаходимо таке визначення поняття "пам'ятник" – це "твір мистецтва, створений для увічнення пам'яті людей або історичних подій" [10, с. 314], У тлумачному словнику "пам'ятник – скульптурна споруда в пам'ять чи на честь кого-, чого- небудь" [4, с. 879]. Отож, пам'ятники – це важливі для культури артефакти, які відображають культурну пам'ять народу. "Історичну пам'ять можна розглядати як основу для соціальної, культурної та етнічної ідентичності. Її передають за допомогою різних практик меморизації (фіксація історичних подій та особистостей), медіалізації і візуалізації стосовно минулого" [12, с. 198]. Дуже важливим саме той факт, що пам'ятники виступають знаками, які відсилають до розуміння ідентичності та виражають національну приналежність.

© Ірина Патрон, 2014

Отож, відкриття будь-якого пам'ятника – це історична подія, а відкриття пам'ятника одній з найвизначніших постатей в українській культурі, Тарасові Шевченку – це подія національного масштабу, тим паче, що йдеться про відкриття першого пам'ятника Кобзареві на західноукраїнських землях.

Монументальна Шевченкіана – ще одне непересічне і, на перший погляд, почасти ірраціональне явище світового масштабу, пов'язане з ім'ям Кобзаря. Встановлення більшості пам'ятників як на теренах України, так і поза межами припало на другу половину минулого століття, але й у третьому тисячолітті процес активно триває. Причому, варто відзначити, особливу консолідуючу роль монументальної Шевченкіани для українців світу. Окрім того, значна частина пам'ятників, встановлених поетові за межами України як у радянські часи, так і після здобуття Україною незалежності – це спрямований на просування України та її духовного символу в світі дарунок.

За даними Національного музею Тараса Шевченка, у світі нараховується 1 384 пам'ятники Тарасові Шевченку: 1 256 в Україні й 128 за кордоном – у 35-ти державах. В Україні найбільше пам'ятників установлено в Івано-Франківській області – 201, у Львівській – 193, у Тернопільській – 165 і в Черкаській – 102. За кордоном найбільше пам'ятників у Росії – 30 (10 пам'ятників і 20 меморіальних дощок), Казахстані 16, США – 9 і Канаді – 9, а також у Білорусі – 6, Польщі – 5, Молдові – 4, Бразилії – 3, Аргентині – 3, Франції – 3 та ін. [14].

Можна виділити чотири хвилі масового будівництва пам'ятників Т. Шевченкові. Перша хвиля припала на 50-річчя від дня смерті поета в 1911 році та 100-річчя від дня народження в 1914 році, друга – після возз'єднання Західної України (після 1939 року), третя – період "відлиги" (1954 рік), а найбільша припала на початок 90-х років, у час відновлення незалежності України.

Олександр Реєнт та Наталія Мех у статті "Сім Шевченкових ювілеїв" зазначили, що "починаючи зі 100-річчя (1914 р.) від дня його (Тараса Шевченка. – *І. П.*) народження, усі наступні Поетові ювілеї ставали подією року за шкалою культурної та громадсько-політичної ваги. Більше того, відзначення 125-річчя Т. Шевченка (1939 р.) започаткувало практику офіційних, на державному рівні святкувань його ювілеїв" [15, с. 7].

Є декілька українських дослідників, які займалися вивченням питання про відкриття перших пам'ятників Т. Шевченку. У статті використано матеріали досліджень Андрія Байцара [1; 2; 3; 4], Володимира Грабовецького [7], Мирослави Іваник [9], , Михайла Влоха [6] та ін.

У статті про перший пам'ятник Т. Шевченкові А. Байцар зазначив: "Перший монумент Кобзареві з'явився у Галичині. Первісток шевченкіани (пам'ятний знак) був встановлений у річницю його смерті в 60-х роках XIX ст. біля Сокільської скелі, що височіє над Черемошем між селами Тюдів і Великий Рожин Косівського району. Монумент мав вигляд білої колони, на якій гуцули вирізьбили цитату з його поезії: «Схаменіться! Будьте люди, бо лихо вам буде. Розкуються незабаром заковані люди – Настане суд...»" [2, с. 5].

Першим відомим пам'ятником поетові поза межами України можна вважати невелике мармурове погруддя Т. Шевченка на округлій колоні-п'єдесталі, встановлене до 20-річчя від дня смерті 1881 року в колишньому Новопетровському укріпленні (нині форт Т. Шевченка) на півострові Мангишлак (Казахстан) під керівництвом І. Ускова, який був комендантом укріплення, коли Т. Шевченко

перебував там на засланні. Пам'ятник проіснував до 1920 року, аж поки не був зруйнований [14].

Перший пам'ятник великому Кобзареві на теренах України було споруджено в Харкові (1898 року) коштом Олексія Алчевського в Миронівському провулку (тепер – Раднаромівська вулиця), поблизу Харківської недільної школи, в сквері садиби Алчевських. На високому постаменті було встановлено мармурове погруддя Т. Шевченка. Його автором був професор Петербурзької Академії мистецтв, виходець із України, харків'янин Володимир Беклемішев (1861–1920 роки). Бюст Т. Шевченка зберігався у родині Алчевських до 1932 року. На початку 1930-х років, коли в Харкові було відкрито Шевченківську картинну галерею, викладач місцевого юридичного інституту Микола Алчевський (син Олексія Алчевського) передав пам'ятник до її фондів. Після закінчення Другої світової війни бюст реставрували й відправили до Київського державного музею Т. Шевченка, де він експонується й до сьогодні [2]. Важливо зауважити, що пам'ятник, який встановлений у садибі Алчевських, був приватним, а не публічним.

Особливо багато пам'ятників і меморіальних дощок Кобзареві було встановлено в Галичині під час відзначення 50-річчя від дня смерті Т. Шевченка. Один із перших, а той "перший на Західній Україні пам'ятник Кобзареві звели у вересні 1911 року в селі Лисиничах з ініціативи голови «Просвіти» Данила Вендиша" [8]. За кошти селян на місці майбутнього пам'ятника звели кам'яне погруддя. Спершу пам'ятник мав вигляд увінчаної хрестом піраміди з вмонтованим фарфоровим портретом Кобзаря та нагадував первісну могилу Т. Шевченка на Чернечій горі. Мирослава Іваник про пам'ятник у Лисиничах зазначила: "Однак це був пам'ятний хрест на честь Шевченка, але аж ніяк не скульптурне втілення постаті поета" [9]. До 100-річчя від дня смерті поета пам'ятник дещо змінили: замість хреста встановили бронзове погруддя Кобзаря.

Отож, А. Байцар та В. Грабовецький, зазначали, що за доцільніше вважати першим пам'ятником поетові саме той, який відкрили 28 вересня 1913 року в містечку Винники (Львівської області): "У 1913 р. у Винниках був встановлений перший на західноукраїнських землях *скульптурний* (виокремлення моє – *І. П.*) пам'ятник великому Кобзареві" [3]. Підсумовуючи все вищеподане, доцільно погодитися з дослідниками А. Байцаром та В. Грабовецьким, підтвердивши, що пам'ятник Кобзареві у Винниках є першим, з дотепер відомих, скульптурних, публічних пам'ятників Т. Шевченку на західноукраїнських землях. Аргументів, які б спростовували цей факт на даний час не виявлено. Кожне українське село чи місто хотіло б пишатися славою першовідкривачів, але, зважаючи на ґрунтовно проведені дослідження, "пальму першості" отримує саме скульптурний пам'ятник Т. Шевченка у Винниках.

Закономірно постає запитання: чому саме у Винниках?

Винники – мальовниче містечко, яке розташоване за 10 кілометрів від Львова. Статус міста є доволі цікавим, оскільки Винники зараз вважають адміністративно частиною Личаківського району Львова, але фактично вони є окремим населеним пунктом зі своїм міським головою, радою та самоврядуванням. Ця близькість до Львова – величезного історико-культурного, політично-економічного центру, перебування в його територіальних межах, власне і породжує унікальність містечка Винники, яке наче окрема цілісність і водночас частина чогось більшого. Ще один чинник особливості – культурний і природний ландшафт Винник та їх

поєднання. “Горбиста місцевість та ліси, що її покривають надають неповторного колориту околицям міста, що свого часу дало привід назвати їх «Малою Швейцарією» і зараз Винники цілком можуть вважатися рекреаційною зоною Львова” [13, с. 2–3]. Як зазначала Ю. Сорока, “саме процеси та зсуви в містах стають поштовхом до соціокультурних змін у суспільстві, розпочинають зрушення та залишають у своєму культурному просторі ознаки перетворень, артефакти епох та подій. <…> Міста залишають на собі відбитки та сліди «символічних битв», які міська влада ніколи не може повністю викорінити чи реконструювати, та набувають форми повідомлень, що потребують розкодування” [16, с. 166]. Пам’ятники та топоніми є не лише репрезентантами відомих, загальноприйнятих ідеологічних і соціокультурних значень, але своїми змінами вони здатні означувати етапи перетворень.

О. Реєнт та Н. Мех вважали, що 100-річчя від дня народження Т. Шевченка – перший ювілеєй, що привернув до себе увагу не тільки широких верств громадськості, а й державних чинників, сприяв консолідації шанувальників його творчості та збурив противників з російських націоналістичних і право-монархічних кіл, у середовищі яких Кобзаря сприймали перш за все не як поета, а як “політика” – “творця українства”, “сепаратиста” і “ворога Росії” [15, с. 7].

Прикметою часу була масштабність, транскордонність святкувань. У Києві Шевченків ювілей минув під акомпанемент масових демонстрацій представників демократичної й революційно налаштованої громадськості, як української, так і неукраїнської, а також спроб вчинення політичними опонентами провокацій під консульством Австро-Угорщини зі звинуваченням шанувальників Поета у державній зраді. Заборона майже в останній момент владою Російської імперії (“рекомендуючим” обіжником міністра внутрішніх справ) офіційного відзначення Шевченкового ювілею (серед інших і Київська міська дума планувала вшанувати поета) на декілька місяців поставила Шевченкове та “українське питання” у центр громадсько-політичного життя імперії [15, с. 7–8].

На початку XX століття, коли наближалося сторіччя від дня народження поета, на західноукраїнських землях стояло гостро питання про святкування. Прогресивна галицька інтелігенція доклала чимало зусиль до того, щоб встановити пам’ятник Т. Шевченкові у Львові. Проте на перешкоді ставали польські чиновники, які керували всіма сферами життя у Галичині.

Як зазначив А. Байцар, “ще у 1877 р. львівський скульптор Тадеуш Баронч зробив бюст Т. Шевченка з теракоти і експонував його на виставці в Кракові. В кінці XIX ст. інший скульптор, Купріян Годебський на замовлення одного одеського громадянина, зробив нове погруддя Т. Шевченка, яке жителі Львова намагались встановити в рідному місті. Проте пропольські урядовці в Австро-Угорщині всілякими методами перешкоджали увічненню пам’яті «хлопського здрайці, схизмата і гайдамаки», заборонивши встановлення погруддя Шевченка у Львові” [3].

Отож, зі зрозумілих причин відкриття пам’ятника у Львові було не можливи Тоді виникла ідея поставити пам’ятник Т. Шевченкові біля Львова – у Винниках.

Інформацію про історичні передумови відкриття пам’ятника Т. Шевченка у Винниках знаходимо у статті А. Байцара “Натхненники і творці першого в Західній Україні пам’ятника Т. Шевченкові у Винниках” [1]. Далі подаємо хронологію подій, які активізували громадське життя українців у Винниках і врешті таки зумовили відкриття вже згаданого пам’ятника Т. Шевченка. Наприкінці 1907 року австрійський уряд був змушений піти на поступки українцям. Він уперше

визнав існування українського питання в імперії. Цей період в історії Винник ознаменувався активізацією українського життя. 17 серпня 1910 року було прийнято Ухвалу громадської ради Винників про переведення навчання в публічній школі для українців з польської на українську мову. 26 листопада 1910 року – поляки містечка Винників провели віче, на якому висловили протест проти запровадження в народній школі української мови замість польської. 3 грудня 1911 року відбулося посвячення меморіальної дошки Маркіянові Шашкевичу в церкві Воскресіння Господнього. Після цього в місті відбувся урочистий похід, який пройшов новоназваними Винниківською міською радою вулицями М. Шашкевича (сучасна вул. Л. Українки) й Т. Шевченка до будинку "Просвіти". На будинках українців-винниківчан майоріли національні жовто-сині прапори. 22 грудня 1912 року польське товариство "Родина" висловило вимогу про неможливість відкриття паралельних українських класів у Винниківській школі. Але з вересня 1913 року в школі таки запрацювали українські паралельні класи (директор школи – українець Дмитро Вовків). Місцева влада не мала достатньо сили, щоб опиратися національно налаштованій українській громаді. Українці Винник ще до відкриття паралельних українських класів з ініціативи товариства "Просвіта", яка збирала кошти, вирішили до 100-річчя народження Кобзаря встановити пам'ятник. Як зазначив А. Байцар, завдяки Володимирові Левицькому[1], гроші на пам'ятник Кобзареві надходили навіть із Наддніпрянщини. Саме "Просвіта" збирала кошти. Читальня тоді налічувала 142 члени. Вони проводили концерти до дня народження Кобзаря, Шевченкові дні, вистави, фестини тощо. Зібрані за фестини кошти йшли на побудову будинку "Просвіти" і на спорудження пам'ятника. Його виготовлення та встановлення обійшлося громаді Винників приблизно в 865 корон [1]. Проект пам'ятника робив відомий галицький архітектор Олександр Лушпинський[2]. Скульптурну композицію виконали з білого каменю-пісковика: погруддя на високому постаменті, два бічні фестони обрамлені в півколі.

[1] Левицький Володимир Лукич (псевдонім Василь Лукич; 2 вересня 1856 року село Белзці (тепер село Гончарівка Золочівського району) – 6 жовтня 1938 року, місто Винники) – нотаріус у Винниках, письменник і громадський діяч, дійсний член НТШ (з 1926 року), голова товариства «Просвіта» у Винниках (1907–1914 років). Частину свого життя В. Левицький провів у Винниках. У 1897 році В. Левицького призначили нотаріусом у Винниках. Тут він жив до 1938 року у віллі (кінець XIX – початок XX століття), яка збереглася дотепер (вул. Галицька, 71). До його обов'язків належали спадкові справи, шлюбні угоди, різні правові акти тощо. Діловодство В. Левицький вів винятково українською мовою. Цей факт мав великий вплив на селян, які вперше на практиці бачили рівноправність української мови в уряді. Українці Винників звернулися до В. Левицького з проханням очолити товариство «Просвіта». У 1907 році його вибрали головою місцевої «Просвіти». Вибух війни 1914 року припинив діяльність В. Левицького у Винниках з великими втратами для української справи [1].

[2] Лушпинський Олександр Онуфрійович (23 липня 1878 року, село Буцнів Тернопільської області – 20 листопада 1943 року, Львів) – український архітектор, художник, скульптор. За проектами О. Лушпинського зведено кільканадцять храмів і ще більше цивільних споруд на теренах Львівщини, Івано-Франківщини і Тернополя. О. Лушпинський залишив помітний слід не лише у вітчизняній архітектурі, він плідно творив і виробив власну художню манеру в галузі скульптури, малярства, декоративно-прикладного мистецтва, побутової кераміки, меблярства, а також реставрації. Помітний слід О. Лушпинський залишив у царині скульптури. У 1911 році у селі Бурдяківцях на Борщівщині він спроектував перший пам'ятник Кобзареві у Тернопільському краї. Створив монументальну споруду на честь М. Шашкевича у 1911 році у селі Підлисся на Золочівщині, проект надмогильного пам'ятника своєму учителеві Іванові Левинському на Личаківському цвинтарі у Львові [1].

Отже, на кошти, зібрані серед робітників, селян та інтелігенції, в 1910–1912 роках у майстерні Яворського у Львові зробили пам'ятник великому Кобзареві та влітку 1913 року встановили в центрі Винників, а 28 вересня урочисто відкрили і святили.

Детальний опис відкриття пам'ятника подано в газеті "Діло" за 29 вересня 1913 року під назвою "Відслоненє памятника Т. Шевченка у Винниках" [5], що відображає весь історичний процес "відслоненє" першого пам'ятника Т. Шевченку на західноукраїнських землях. З текстом статті можна ознайомитись у додатку.

До сьогоднішніх днів цей пам'ятник не зберігся, його зруйнували вже через 5 років після встановлення – у 1919 році. В історично-меморіальному збірнику "Винники, Звенигород, Унів та довкільні села" Михайла Влоха подано інформацію про те, що українці Винник вирішили відновити пам'ятник Кобзареві: "Створено комітет для збірки фондів, і в 1924 році пам'ятник був відновлений українським мистцем-різьбарем А. Коверком […] Святкове відкриття відновленого пам'ятника Т. Шевченка відбулось 29 березня 1925 року" [6, с. 197]. Цікаво, що і перше і теперішнє погруддя практично ідентичні, але Т. Шевченко, спроектований О. Лушпинським був у шапці, а нинішній – без.

Сьогодні пам'ятники Т. Шевченкові стоять абсолютно в усіх обласних центрах України і в дуже багатьох інших містах та селах. Загалом Тарас Григорович у камені чи металі постав більш як 12 сотень разів. Пам'ятники Т. Шевченкові встановлені далеко поза межами нашого краю (Китай, Куба, Аргентина, Португалія, Італія та ін.). Вважається навіть, що якщо не враховувати тоталітарних вождів та невідомих вояків, то у Т. Шевченка найбільша кількість пам'ятників у світі, як для однієї особи.

Важливо те, що хоч минуло 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка, а його постать і далі виконує важливу роль у формуванні української нації: консолідуючи, об'єднуючи, піднімаючи патріотичний дух українців, як на теренах Батьківщини, так і далеко поза її межами.

**Додаток**

"Осібним поїздом, що вийшов зі Львова о год. 9.20, приїхало до Винник коло 500 львівських гостий. На двірци привитали їх місцеві українці та в супроводі музик з Лисинич і Лавів відвели на площу, на котрій здвигнено Шевченків памятник. Перед памятником, заслоненим сино жовтою наміткою, уставили ся представники львівських та винницьких товариств з вінцями і прапорами.

Як представники українських парляментарного і соймового клюбу були д-р Евген Олесницький, радн. Іван Кивелюк і проф. Роман Залозецький.

Точно о год. 10. 30 роздав ся гук моздїрових вистрілів звіщаючий початок незвичайного торжества. Селянська орхестра з Лисинич відограла серенаду Шуберта „Над морем". Поправним виконанєм сего кусника збудила подив у всїх присутних. Відтак місцевий мішаний хор під умілою дириґентурою учителя п. Вислобоцького відспівав Шевченків "Заповіт". Саме торжество заінавґурував голова памятникового комітету п. реєнт Володимир Левицький. В часі промови зняв з памятника відслону та віддав його в опіку та на власність загалу винницьких Українців, складаючи подяку усїм, котрі в який небудь спосіб причинили ся до його здвигнєня.

На конець промови привитав представників товариств та усїх прибулих гостий.

Другий в ряду промовив представник українського парляментарного клюбу та Народного комітету д-р Євген Олесницький. В краснорічивій промові вказав на те,

що памятник нашого ґенія приходить ся нам здвигнути у Винниках а не Києві або у Львові, де всі заходи зустрічають ся з варварським відпором репрезентаций тих міст. Від товариства „Просьвіта" промовив о. сов. Лежогубський, вказуючи у своїй промові на ті ідеали, які проповідав Тарас у своїх безсмертних творах та взивав, щоби памятник Шевченка став для Вінничан символом нашої народної ідеольогії.

З черги промовив відомий проф. Богдан Лепкий. По промовах новооснована місцева орхестра відограла гимн „Ще не вмерла". В часї, коли лисиницька музика грала вязанку народних пісень, уставив ся похід, який перейшов головними улицями Винник.

На чолї походу їхала кінна бандерия місцевих міщан в козацьких одностроях в числї около 40 людий. За ними йшли чети місцевих Соколів та Сокілок в одностроях з прапором, а дальше віддїли клепарівського Сокола з вінцем, Сокола-Батька з прапором, Сокола ІІІ з прапором і вінцем, Січи повітової в одностроях, Січи ім. Петра Дорошенка, Сокола з Борщович, Сухоріча, Гаїв та Підберезець, відтак делеґациї читалень „Просьвіти" з Лисинич, Гаїв, Підберезець, Миклашова, читальні в Середмістю, Голоска, Сихова, Звенигорода з вінцями. За Соколами уставили ся чвірками ученици У. Т. П., ґімназия С. С. Василиянок, ученики українських ґімназий, львівські гості, винницькі Українці та народ сусїдних місцевостий.

Улиці, котрими переходив похід, були так прикрашені безлїчю хоругов, що Винники під ту хвилю робили вражінє виключно української місцевости.

Похід на конець передефілював перед памятником Шевченка а делеґациї зложили вінці. Від читалень промовляло двох бесідників п. Д. Вендиш з Лисинич і п. П. Вовк з Гаїв.

Ось так закінчила ся перша часть сьвята.

Пополудни о год. 2. відбув ся фестин на площі місцевої „Просьвіти" і серед веселих забав та танців надійшов скоро час відїзду до Львова.

Сам памятник з тесаного каміня, робить дуже миле вражінє. Виконаний він після планів арх. Лушпінського в робітни п. Яворського у Львові. По трох камінних степенях виходить ся на камінне підмуруванє окружене зелїзною огорожею. На обох кінцях стоять камінні стовпи. Сам памятник складаєть ся з 5 верств тесаного чотирогранного каміня, на котрім спочиває погрудє Тараса. Красу памятника підносить те, що лежить при головній улици Винник, що носить також назву Шевченка.

Здвигненєм сєго памятника дали винницькі Українці доказ, що праця у них іде скорим ходом вперед. Від себе можемо лиш побажати, щоби і на дальше стали приміром для усїх громад свого округа та звернули тепер свою працю на здобутє полїтичної переваги у самих Винниках, чого початком повинна бути українська школа і українська рада громадська" [5].

Список використаної літератури

1. *Байцар А*. Натхненники і творці першого в Західній Україні пам'ятника Т. Шевченкові у Винниках [Електронний ресурс] / Андрій Байцар. – Режим доступу: http: //vinnikiplus.in.ua/news/2013-09-27-5249. – Назва з екрану (дата звернення: 11.09.2015).

2. *Байцар А*. Пам'ятнику Т. Шевченку у Винниках 100 років / Андрій Байцар // Винниківський вісник. – 2013. – № 429–430. – квітень –травень. – С. 5–8.

3. *Байцар А*. Влітку пам'ятнику Т. Шевченку у Винниках виповнюється 100 років [Електронний ресурс] / Андрій Байцар. – Режим доступу: http://vinnikiplus.in.ua/publ/21-1-0-687. – Назва з екрану (дата звернення: 11.09.2015).

4. Великий тлумачний словник сучасної української мови : (з дод. і допов.) / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – Київ : [б. в.] ; Ірпінь : Перун, 2005. – 1728 с.

5. Відслоненє памятника Т.Шевченка у Винниках [Електронний ресурс] // Діло. – 1913. – 29 вересня. – Режим доступу: http://zbruc.eu/node/13488. – Назва з екрану (дата звернення: 11.09.2015).

6. *Влох М*. Перший пам'ятник Шевченка в Україні / Михайло Влох // Винники, Звенигород, Унів та довкільні села : історично-мемуарний збірник. – Чікаго : [б. в.], 1970. – 525 с.

7. *Грабовецький В*. Історія встановлення першого скульптурного пам'ятника Тарасові Шевченкові у Винниках в Україні і світі 1913 р. та вшанування Кобзаря / Володимир Грабовецький ; [літ. ред. М. Вуянко] ; Івано-Франк. держ. історико-меморіальний музей О. Довбуша. – Івано-Франківськ : [б. в.], 2012. – 308, [3] с. : іл.

8. *Доротин М*. Найпершому пам'ятнику Тарасові Шевченку на Галичині – сто років [Електронний ресурс] / Марія Доротин. – Режим доступу: http://archive.wz.lviv.ua/articles/97918. – Назва з екрану (дата звернення: 11.09.2015).

9. *Іваник М*. Перший Шевченко з'явився на Галичині [Електронний ресурс] / Мирослава Іваник – Режим доступу: http://zbruc.eu/node/13465. – Назва з екрану (дата звернення: 11.09.2015).

10. Культурологія : енциклопедичний словник / [М. П. Альчук, Ф. С. Бацевич, І. М. Бойко] ; за ред. В. П. Мельника. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. – 508 с.

11. *Лихачев Д*. Память истории священна / Д. Лихачев // Прошлое – будущему : очерки и статьи. – Ленинград : Наука, 1985. – С. 83–84.

12. *Мещеркина Е*. Историческая память и политики меморизации / Е. Ю. Мещеркина // Россия реформирующаяся : ежегодник – 2005 / отв. ред. Л. М. Дробижева. – Москва : Институт социологии РАН, 2006. – С. 198–213.

13. *Назаркевич О*. Львівська Швейцарія / О. Назаркевич // Галицька Брама. – 2008. – травень–червень (№ 5–6). – С. 2–3.

14. Пам'ятники Шевченку в Україні та світі [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.museumshevchenko.org.ua/page.php?id=64. – Назва з екрану (дата звернення: 11.09.2015).

15. *Реєнт О*. Сім Шевченкових ювілеїв / Олександр Реєнт, Наталія Мех // Краєзнавство: науковий журнал. – 2014. – 1 (86). – С. 5–9.

16. *Сорока Ю*. Соціокультурні зміни та місто / Ю. Сорока // Соціологія міста : навчальний посібник. – Донецьк : Ноулідж, 2010. – С. 166–180.

Стаття надійшла до редколегії 11.05.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

# THE FIRST TARAS SHEVCHENKO MONUMENT OPENING AT THE TERRITORY OF THE WEST UKRAINE

**Iryna PATRON**

*Theatre Studies and actor craftsmanship department,*
*Lviv National Ivan Franko University,*
*str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79008,*
*tel.: 0322 39 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

The article is dedicated to the first Taras Shevchenko monuments opening at the Ukraine areas and abroad. Special attention is paid to the monuments at West Ukraine, particularly in the town of Vynnyky. We've explored the preconditions, the course and the importance of opening of the first monuments to the Great Kobzar for Ukrainian national history and culture..

*Key words*: monument, Taras Shevchenko, Vynnyky.

# ОТКРЫТИЕ ПЕРВОГО ПАМЯТНИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКО НА ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ ЗЕМЛЯХ

**Ирина ПАТРОН**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,*
*кафедра театроведения и актерского мастерства*
*ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79008,*
*тел.: 0322 39 42 99, e-mail: patronira@gmail.com*

Идет речь об открытии первых памятников Тарасу Шевченко на территории Украины и за рубежом. Особое внимание уделено памятникам на западноукраинских землях, в частности в городе Винники. Рассмотрены предпосылки, ход и важность открытия первых памятников великому Кобзарю для украинской национальной истории и культуры.

*Ключевые слова*: памятник, Тарас Шевченко, Винники.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 65–80
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 65–80

## М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 78.08М.Маркевич:39+82-1](477)’’18’’Т.Шевченко

# МИКОЛА МАРКЕВИЧ – ЯСКРАВИЙ ПРОПАГАНДИСТ НАДБАНЬ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА ШЕВЧЕНКОВОЇ ПОЕЗІЇ

**Галина МЕДВЕДИК**

*Кафедра музикознавства та фортепіано,*
*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*
*вул. Івана Франка, 24*
*тел.: (+3803244) 23390, e-mail: halyna_2007@ukr.net*

**Юрій МЕДВЕДИК**

*Кафедра музикознавства,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка;*
*вул. Валова, 19, 79000, Львів, Україна.*
*тел.: (+3803244) 23390, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net*

Зроблено спробу дати загальну оцінку творчому та науковому доробку відомого діяча доби Романтизму – Миколи Маркевича. Розглянуто збірники фортепіанних обробок українських народних пісень, його фольклористичні та етнографічні праці. Привернуто увагу до його співпраці з Т. Шевченком; до романсу “Нащо мені чорні брови”. Контекстуально простежено шляхи становлення української фольклористики, ґенезу романсової творчості, едиційну практику XIX століття.

*Ключові слова*: Микола Маркевич Романтизм, фортепіанні обробки, романс, поезія, фольклористика.

Добі Романтизму та його місцю в українській культурі присвячено чимало різних праць. Але доводиться констатувати, що висвітлено ще далеко не всі аспекти цього багатогранного мистецького явища. Чи не найменше опрацьовали цей період українські музикознавці, через що не маємо цілісної, правдивої оцінки національного музичного Романтизму. Він хоча й не досягнув в Україні високого мистецького рівня, проте залишив по собі помітний слід у процесі становлення музичного професіоналізму.

Так вже у нас повелося в українській культурно-історичній практиці, що майже кожен значний стильовий напрямок світової художньої культури засвоювався з певним запізненням, а то й взагалі залишався поза увагою творців музичної культури. Не став винятком у цьому зв’язку й Романтизм з його важливим первнем народності, героїзації національної минувшини, заклику до збереження національної пам’яті через всебічне її науково-популярне опрацювання. У музично-поетичній творчості прояви віянь Романтизму справедливо пов’язують із виходом у світ фольклорної

© Галина Медведик, Юрій Медведик, 2014

збірки князя Миколи Цертелєва (1790, м. Хорол, тепер Полтавської обл. – 1869, м. Моршанськ, тепер Тамбовської обл. Росії) під назвою "Опыт собирания старинных малорусских песен" (Санкт-Петербург, 1819). Його збірник мав неабияке значення для подальшого розвитку української фольклористики; у ньому вперше опубліковано тексти українських дум, щоправда, без нотних текстів. Відомо, що з особливим зацікавлення ставився до фольклористичних напрацювань Миколи Цертелєва (Цертелєв) Михайло Максимович. Це так чи інакше відобразилося у його фольклористичних збірниках. В одному з листів князя до першого ректора Київського університету ім. св. Володимира йдеться про те, що він люб'язно надає Максимовичу можливість скористатись його фольклористичними записами та долучити їх до видання "Малороссийские песни" (Москва, 1827). Слід наголосити, що таким чином М. Максимович діяв здебільшого і далі при підготовці своїх пісенних збірників. Втім, на цьому етапі становлення національної фольклористики так діяв не тільки він… Про видання М. Цертелєва з наукового погляду шанобливо відгукувалися Ізмаїл Срезневський, Платон Лукашевич та багато інших сучасників. Солідаризувався з ними й М. Маркевич.

Поступово з'являються праці цього напрямку також у Західній Україні. Приміром, 1830 року Маркіяном Шашкевичем було видрукувано збірку "Син Русі", де вміщено чимало поетичних текстів народних пісень. Невдовзі, у 1835 р., Йосипом Лозинським опубліковано записи весільного обряду ("Українське весілля"). Окреме місце народним пісням відведено у знаменитій "Русалці Дністровій". Та особливо вартісним із музикознавчого погляду є відома збірка Вацлава з Олеська: "Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego" (Львів, 1933). Попри хиби щодо фіксації музично-поетичних текстів, часту на той час відсутність паспортизації, видання відіграло важливу роль у становленні фольклористичної думки в Галичині.

У другій половині 20-х років XIX ст., розпочинає свою творчу та наукову діяльність й визначний представник українського Романтизму Микола Маркевич, з іменем якого пов'язані чималі, як на той час, досягнення національної історичної науки, літератури, музики та етнографії.

Він народився 26 січня 1804 р. у с. Дунайці на Глухівщині в дворянській сім'ї, яка вела свій родовід від козацької старшини ще десь з XVI ст. Цікаву інформацію щодо життєпису М. Маркевича знаходимо на офіційній інтернетсторінці міськради м. Прилуки: "Своїм пращуром Марковичі вважали напівлегендарного "жидовина" Аврама, який на початку XVII століття з'явився на Прилуччині, відрікся від своєї іудейської віри, став згодом ревним православним християнином. Великим розумом і добрими справами заявив про себе у нашім краї син Аврама – Марко Аврамович, який власне і був родоначальником цього великого і знаменитого в Гетьманщині роду, який на початку XIX століття розділився на дві гілки – Марковичів і Маркевичів" [28]. Скрупульозно заглиблюючись у родовід родини Марковичів-Маркевичів крізь призму модного сьогодні методу "нової сімейної історії", сучасна дослідниця Ганна Голубчик нічого про "жидовина" Авраама не говорить, хоча в інших дослідження єврейське коріння роду інколи згадують. Втім, ймовірно, у тексті дисертації щось про це мовиться. Оскільки ним не диспонуємо, то залишається скористатися тільки важливою розлогою цитатою з автореферату Г. Голубчик: "Засновник роду, Марко, оселився у 1650-х рр. на Прилуччині, одружився з дочкою прилуцького війта, займався промислами. Його сини, Андрій (нар. близько 1674 р., в 1729 – 1740 рр. – генеральний підскарбій; у 1736 р. отримав спадкове дворянське звання)

і Федір (прилуцький сотник, учасник Ладозького і Бучацького походів) заснували дві гілки роду. Традиція пов'язала молодшу гілку роду з полонізованою формою прізвища – "Маркевичі" [6, с. 10]. Нічого не згадано у тексті автореферату і про автора духовної пісні "Міро всему точиши миро" Маркевича (згідно акровірша), який, ймовірно, теж міг бути якимось родичем Миколи Маркевича, адже мав поетичний та музичний талант, як можемо судити завдяки "Богогласнику" (Почаїв, 1790 – 1791). Так питання виправдано ставити, адже у стародруці є ще одна доволі загадкова пісня щодо походження її автора ("Да прійдет нынѣ радость новая"). Її автор Достоєвський (згідно акровірша). Досить можливо, що йдеться про прадіда Федора Достоєвського греко-католицького священика Андрій Достоєвський, який жав у другій пол. XVIII ст., якраз у час видання почаївської антології української духовної пісні XVII–XVIII ст.

Що ж до Миколи Маркевича, то відомо, що вже з дитячого віку він володів кількома мовами, серед яких німецька та французька. Згодом навчався у приватному пансіоні в с. Лапинці, що в передмісті Прилук на Чернігівщині. Пансіон належав Платону Білецькому-Носенку (1774–1856), відомому українському лексикографу, письменнику, педагогу, автору численних праць із мовознавства, історії, економіки та інших наук.

Свою освіту М. Маркевич продовжив у благородному пансіоні при Головному педагогічному інституті в Петербурзі. Тут у цей час вчилися Михайло Глінка та брат Пушкіна – Олександр, з якими приятелював М. Маркевич. А завдяки Вільгельму Кюхельбекеру, пансіонному педагогу, він познайомився з Олександром Пушкіним, Кіндратієм Рилєєвим, Василем Жуковським, Євгеном Баратинським та іншими визначними діячами російської культури.

Вже у пізнішому часі, на межі 1854–1855 рр., М. Маркевич нав'язав приятельські стосунки з відомим російським художником українського походження Львом Жемчужниковим (1828–1912), який у своїх спогадах відзначив прекрасну гру Маркевича на роялі, що було результатом його навчання впродовж 1829–1830 рр. у відомого ірландського піаніста, композитора, творця ноктюрна Джона Фільда (1782–1837).

Як відомо, своє ім'я Л. Жемчужников уславив численними замальовками українського побуту, пейзажів, з пієтетом створював унікальну портретну галерею наддніпрянських та слобожанських лірників і кобзарів, реалістично відображав їх побут, опоетизовував мандрівний спосіб життя [26, с. 510–520; 27, с. 521–533]. Поза всіляким сумнівом, знайомство з такими творами наснажувало М. Маркевича в його фольклористичних пошуках, при написанні етнографічних розвідок, знаменитої п'ятитомної "Історії Малоросії". Більш того, Маркевич та Жемчужников чимало дослідницьких та творчих зусиль докладали для реалізації спільного фольклористичного проекту з видання збірника українських народних пісень. Втім, не судилося.., рукопис й по нині не віднайдений. Поки тішить тільки те, що, як стверджує Жанна Тоцька, 95% архіву М. Маркевича збереглося [41, 62]. Як відомо, основна маса документів належить фондам Інституту російської літератури (Пушкінський Дім) Російської Національної Академії Наук [47]. Частина документів потрапили до архіву Пл. Лукашевича. Не виключено, що саме там і слід шукати маркевичеву народнопісенну збірку, що налічує 150 текстів.

Чимало з перелічених діячів культури більшою чи меншою мірою симпатизували українській історії, захоплювалися народнопісенними надбаннями, щиро допомагали

окремим особам, котрі походили з тодішньої Малоросії торувати науковий та культурний шлях в Петербурзі, інших містах Росії. У цьому контексті доречно буде для прикладу хоча б згадати про поему "Войнаровський", в якій з пієтетом змальовано племінника гетьмана Івана Мазепи полковника Андрія Войнаровського. Це не залишилось без вдячної уваги М. Маркевича, який позитивно відгукнувся про згаданий твір на сторінках "Украинского журнала", що видавався у Харкові впродовж 1824–1825 рр. Зокрема, відомо, що у листі до К. Рилєєва, написаному за три місяці до декабристського повстання, М. Маркевич особливо наголосив на тому, що в поемі "піднесено цілий народ", героїзовано його душу тощо.

Північна Пальміра стала місцем знайомства М. Маркевича з Тарасом Шевченком, яке переросло з 1840 року на деякий час, до заслання поета, у дружні взаємини. Наслідком цього став вірш, присвячений М. Маркевичу "Бандуристе, орле сизий...". На той час це було символічно з різного погляду. Передовсім, мабуть, тому, що Кобзар таким чином віддав шану співцеві нашої історії, адже М. Маркевича маємо всі підстави вважати одним із перших фахових істориків України. Спрямованість наукових та мистецьких уподобань Маркевича дозволяє зачислити його до представників фольклорно-історичного напрямку українського Романтизму. У такому ж руслі розвивалася фактично вся історіографія другої – третьої чвертей XIX ст. Фольклорно-історична течія пронизує "Историю Малой России" Дмитра Бантиш-Каменського, праці Миколи Костомарова, "Историю Малороссии" (Москва, 1842–1843) у п'яти томах Миколи Маркевича, а також його "Акты, поясняющие историю Малороссии" (Москва, 1848).

Незважаючи на компілятивний характер "Истории Малороссии", вона стала вагомим етапним доробком тогочасної української історичної думки, спираючись при цьому на методологічні засади "пізньопросвітницького раціоналізму та романтичного естетизму", створюючи авторську конструкцію української історії [48, 27]. Відомий сучасний український історик Василь Ульяновський у свою чергу відзначає ще одну важливу суть праці дослідника: "М. А. Маркевичу доводилося не лише писати історію України, а й відвойовувати право на це, відстоюючи сам предмет своїх знань. На полеміку йшло багато часу, здоров'я та інтелектуального потенціалу вченого" [42, с. 43]. Думається, що цей висновок в цілому справедливий і щодо оцінки його фольклористичної праці, салонного фортепіанного музикування, адже й тут він фактично був серед піонерів.

Разом із тим не можна звернути увагу на те, як творилася "Історія Малоросії" та інші історіографічні розвідки. На жаль, дослідник почасти користувався сумнівними методами накопичення матеріалів для власного архіву, що в результаті сягнув у своїй кількості майже 12000 документів [41, с. 61]. "Як оповідав сам Маркевич, зазначає один із засновників та перший директор Інституту української археографії НАНУ, Павло Сохань, його зібрання склалося з матеріалів, які він брав з урядових, монастирських та приватних архівів, не зупинявся навіть перед руйнуванням справ, вилучаючи з них окремі документи" [35, 6]. Сьогодні вже доведено, що впродовж формування колекції йому вдалося запозичити до неї документи з 18 тогочасний приватних архівів, зокрема Горленків, Кочубеїв, Розумовського, особливо родового Марковичів та ін. [30]. Як би там не було, але М. Маркевич насамперед переслідував, все ж таки, благородну мету: зберегти, ввести в науковий обіг невідомі джерела, коментувати їх тощо. Як знати, чи не пропали б навіки розшукані й збережені ним матеріали, коли б вони залишилися у всіляких адміністративних фондах,

монастирях, приватних колекціях чи де інде. Знаємо ж бо, як "щезали" невідомо куди унікальні українські давні рукописи та стародруки, як палали бібліотеки та архіви "завдяки" нашим недругам звідусіль у різні століття і навіть у наші дні, вже після Майдану, (Революція Гідності 2014 р.) Врешті, сам дослідник за свого життя з гіркотою патріотичного погляду на збереження архівної спадщини про це зазначав. Знову варто навести цитату зі ще однієї статті П. Соханя: "За свідченням історика М. А. Маркевича, у нього на очах у 30-х роках XIX ст., царськими чиновниками знищувались документи архіву у Глухові !, про це ж свідчив і краєзнавець І. Крилов, розповідаючи, як у Ромнах 1853 р. були звалені у старий колодязь і засипані три вози актів сотенної канцелярії" [36, с. 10].

Повертаючись до питань фольклористичної діяльності, народнопісенно наснаженої поетичної творчості звертаємо особливу увагу на одне, таки би мовити, мотто його мистецького уподобання: образ бандуриста. З цього приводу Лідія Корній зазначає: "В образі бандуриста ("Бандурист" Л. Боровиковського, "Бандурист" М. Шашкевича, "Бандурист" М. Маркевича, "Український бард" Є Гребінки, "Смерть бандуриста" А. Метлинського) втілилося пієтетне ставлення романтиків до поезії та поета. Для українських романтиків бандурист є носієм пам'яті про старовину, носієм віщого поетичного слова, пророком і ясновидцем. Бандурист є виразником народних сподівань" [11, с. 30]. Тож звернення Т. Шевченка до М. Маркевича – "Бандуристе, орле сизий..." – цілком вмотивоване, а також вповні відображає вагомість внеску останнього в розбудову українського духу як в науковому середовищі, так і в мистецькому. І справді – саме М. Маркевич одним із перших намагався привернути увагу як науково-мистецьких кіл, так і широкого загалу до багатих надбань українського фольклору. Його публікації народнопісенних текстів, фортепіанні обробки українських мелодій немало спричинилися до відродження українського духу після жахіть доби Руїни, знищення Січі, царської заборони українського слова і церковної проповіді, цілковитої русифікації українського шкільництва тощо, тотального занепаду українського православ'я. Все це добре розумів Т. Шевченко, цінував наснажену, невтомну працю М. Маркевича. А тому навіть після охолодження стосунків з "Бандуристом, орлом сизим" все ж таки згодом, у листі від 22 квітня 1857 р. до сина М. Маркевича Андрія писав: "З батьком твоїм, друже мій, ми були колись великі приятелі і стрічались з ним не в одній Качанівці" [40, 442][1].

[1] А. Маркевич теж намагався продовжувати розпочату батьком справу на ниві музичної фольклористики. Одним із результатів цього стала його збірка мелодій українських народних пісень з доданим фортепіанним акомпанементом ("Малороссійскія народныя пѣсни, положенныя на ноты для пѣнія и фортепіано Андреем Маркевичем"). До першого зошита, опубліковано на сторінках "Записок о Южной Руси", увійшло 25 пісень, серед який такі знані, як "Ой місяцю, місяченьку, не світи нікому", "А вже весна, а вже красна", щедрівка "Ой сів Христос тай вечеряти", "Чи я в лузі не калина була ?", "Ой, Морозе, да й Морозеньку, ой ти, славний козаче", "В чистім полі криниченька", "Не дивуйтесь добрії люди, що на Вкраїні повстало", "По садочку походжаю, сама себе розважаю", "Ой не гаразд запорожці, не гаразд вчинили" та ін. Окремі пісні ще перед А. Маркевичем потрапляли до перших друкованих співаників, інші у пізніший час, відтак отримували поширення не тільки у народнопісенному середовищі, але й ставали об'єктом дослідження вчених-фольклористів, використовувалися композиторами при створенні творів. З-поміж перелічених щойно, особливу зацікавленість, приміром, викликає пісня "А вже весна", яку добре знав М. Лисенко, співала Леся Українка з метою фіксації для публікування Климентом Квіткою; її включали у різні десятиліття XIX – поч. XX ст. до своїх пісенних видань Михайло Максимович, Марко Вовчок, Павло Чубинський, Яків Головацький, Андрій Конощенко, Дніпрова Чайка (Людмила Василевська) та ін.

Тут, у знаменитій Качанівці, деякий час працював над своєю оперою "Руслан та Людмила" М. Глінка. Він неодноразово зустрічався з М. Маркевичем, який був одним із лібретистів опери, цікавився його міркуваннями про створювану музику.

Свою активну наукову та творчу працю М. Маркевич розгорнув після того, як у 1824 р. звільнився з військової служби і оселився у батьківському маєтку у с. Турівці на Глухівщині. Тут він і помер 21 червня 1860 р.

Спадщина М. Маркевича досить значна та різноманітна. У полі зору його інтересів були поезія та музика, історія та статистика, етнографія та зацікавленість суспільно-політичними питаннями: належав до квазіполітичного товариства "моче(и) мордів"[2]. Все це так чи інакше було спрямоване служінню батьківщині. Він "тяжко переживав національне гноблення українського народу з боку самодержавства, що, зокрема, досить виразно виявилось у його віршах "Україна", "Гетьманство", "Веснянка", "Чигирин", "Венки" [49, с. 228].

Суттєвий внесок, окрім поезії та історії, зробив М. Маркевич у розвиток українського музичного мистецтва. Не отримавши систематичної спеціальної музичної освіти, він таки зумів проявити себе в музичній творчості. Особливо виявляв інтерес до фольклору. Навіть до своєї збірки поезії "Украинские мелодии" (Москва, 1831) добирав відповідні народні наспіви. У передмові до видання, яку відомий український літературознавець Степан Крижанівський трактує як "маніфест нового напрямку", тобто Романтизму, М. Маркевич зазначав, що має на меті "описати перекази, звичаї, обряди, історичні події, повір'я і красоти пейзажів Малоросії в дрібних уривчастих п'єсах, приноровлюючи кожну з них до мотиву малоросійських пісень" [14, с. 147]. Як пише Лілія Підгорна, у цьому ж збірнику-"маніфесті" він "подав описи русалок, весняної календарної обрядовості (веснянки), інтерпретував купальські пісні, жнивні пісні, продемонстрував добру обізнаність з вертепною драмою, жанрами зимового календарного циклу (колядки і щедрівки), подав портрети історичних діячів (Мазепи, Петра Конашевича-Сагайдачного, Б.– Хмельницького, Павлюка, Остряниці)" [32, с. 50].

Цікаво, що "Украинские мелодии" з'явилися на світ під безпосереднім впливом двох виданих британських поетів – англійця Джорджа Байрона та ірландця Томаса Мура. Про це зазначає й сам М. Маркевич у передмові, однак цей аспект літературознавчо-компаритивістичного погляду здебільшого ігнорувався багатьма поколіннями дослідників. Відрадно, що саме у такому ракурсі до цієї проблеми виявила увагу дрогобицька дослідниця Оксана Мельник, провівши численні текстологічні паралелі між текстами згаданих авторів та М. Маркевича[3].

[2] Неофіційне утворення українського дворянства та літературно-мистецької богеми, ліберальних поміщиків на Пирятинщині (Полтавщина) та Чернігівщині 1840-х років. Серед членів товариства були Т. Шевченко, Євген Гребінка, Віктор Забіла, Олександр Афанасьєв-Чужбинський, поміщики Тарновські, Капністи та ін.

[3] У цьому контексті можна було б дещо ширше контекстуально поставити питання, чи, радше, хоча б кількома штрихами загострити увагу на тому, що М. Маркевич своєю творчою інтенцією, кругозором якоюсь мірою впливав і на світоглядні засади Т. Шевченка, ще задовго до Кобзаря надихаючись поезією Байрона у власній творчості, зосібна в "Українських мелодіях". І власне у цьому сенсі варто сказати, що незрима канва від британських митців в українському красному письменстві йшла також і через творче сприйняття Маркевича, а відтак і до його тодішнього друга Шевченка. Цьому аспектові ще майже сто років присвятив свою розвідку Михайло Марковський. Він писав: "був між земляками Тараса Григоровича один поет, що перейшов до російського письменства і що, на мою думку, в ранні роки поетичної творчости Шевченка мав вплив на його поезію – це Микола Маркевич, відомий український історик" [23, с. 37]. Немає сумніву, що Т. Шевченко знав згадувану поетичну збірку М. Маркевича і теж був під впливом Байрона, що, між іншим зауважує і Марковський, врешті й інші дослідники.

Приміром, "Щоб створити ореол таємничості, пише О. Мельник, та зробити оповідь поетичнішою, М. Маркевич використовує уривчастість оповіді та такий ж настрій самотності й песимізму як й ірландський поет. Вірш під назвою "Украина" закінчується такими словами: "Там гетьманы с козаками \ Издевались над врагами, \ Грабили Стамбул. \ Кто козаков не боялся?... \ Неужели нам остался \ Только славы гул ?" [25, с. 20]. У контексті естетико-філософських засад та національно-патріотичних почуттів ірландського поета, український автор подає своє трактування бунтівного лицаря-одинака, але не зі зброєю в руках, а з музичним інструментом. "З образом бандуриста-кобзаря, якого уважно й любовно слухає народ, Маркевич пов'язує образ поета, що "своєю музою" служить народу. Про завдання поета Маркевич говорить у дусі Романтизму: "Певец вдохновенный назначен судьбою, \ Чтоб голосом дивным тревожит мечту, \ Чтоб петь и венчать благородной рукою \ Отчизну, свободу, любовь, красоту" ("Певец")" [25, с. 21–22].

Віддаючи належне впливам британської поезії, діячів культури туманного Альбіону, наголосимо, що основою маркевичевої поетики, ментального світогляду була українська пісенна стихія, національна історія. Тому не тільки це відобразилось у поезії чи його історичній думці, але й у потребі збереження через кодифікування у друкованих збірниках текстів народних пісень. Більш того – вже невзабарі напрацювання самого М. Маркевича ставали взірцем чи дороговказом для інших тогочасних діячів культури. Серед таких ратаїв ранньої української фольклористики, в міру своїх можливостей, був Платон Лукашевич (1806–1887), завдяки праці якого з'явився пісенник "Малороссійскія и червонорускія народныя думы и песни" (Санкт-Петербург, 1836).

У передмові до видання він раз-по-раз бідкався, що вже нічого записувати; мовляв те, що він публікує вже невдовзі в живому виконанні ніде буде послухати та занотувати тощо[4]. Чи це був песимізм, чи, радше, величання своєї праця – годі сьогодні сказати однозначно. Але й до кінця XIX ст. багато хто з дослідників теж так ремствував, фіксуючи при цьому все нові та нові тексти, заразом і добре знані. Та попри все сказане одначе не зайвим буде згадати, що збірку Лукашевича схвально оцінили І. Срезневський, М. Костомаров, відомий російський історик літератури Олександр Пипін та ін.

До найбільш вагомих праць М. Маркевича на ниві фольклористики треба віднести і його "Южноруські пісні з голосами" (Київ, 1857)[5]. Тоді ж, у Санкт-

[4] До прикладу, у Передмові читаємо одразу ж: "Мы имеем уже два собранія Украинских песен, Гг. Срезневскаго и Максимовича. Я спас еще несколько народных песней, и представляю их в этом сборнике. Вероятно, это может быть последнее их изданіе, заимствованно прямо из Малороссіи, – там народныя песни давным давно уже не существуют; все они исключительно заменены солдатскими, или Великороссійскими песнями. Малороссійскій парубок за стыд себе почетает петь другія […]. Примечательно, что и женскій пол в Малороссіи разлюбил свои прелестныя томныя песни, где воспевались любов и разлука с милым козаченьком [19, 5–6]. І так далі в цьому ж щемливому дусі, аж до резюме: "И так эти песни, которыя я издаю, есть уже мертвыя для Малороссіян. Это только малейшіе остатки той чудной песенности их дедов, которая была удивленіем и самых хулителей всего Украинскаго" [19, с. 7]. Безперечно, хвала П. Лукашевичу за віддану таким чином шану своїм предкам з Гетьмащини, як він писав, але, на щастя, чимало з того, що він стверджував не відповідало дійсності ні тоді, ні на межі XIX–XX ст., коли, приміром, записували такі колядки, як "Ой сів Христос вечеряти", "Ой рано, рано кури запіли: Святий вечір", чи відома й нині "Ой по-під гай зелененький", котрі є й у збірці Пл. Лукашевича.

[5] "Певний час автором цього збірника, як зазначала О. Шреєр-Ткаченко, вважали видавця Г. Галагана, але дослідження К. Квітки встановлює, що збірник було упорядковано на основі записів М. Маркевича, а Г. Галаган, видаючи його своїх коштом, не зазначив імені автора" (45, с. 131).

Петербурзі, надруковано й згадувану збірку Андрія Маркевича "Малороссийские народные песни…".

Обидві збірки – батька і сина – істотно різняться одна від одної не тільки кількістю опублікованих пісень, а й самими принципами систематизації фольклорного матеріалу. Основна відмінність збірки М. Маркевича полягає у чіткому розмежуванні пісень на групи з огляду на їх зміст: жіночі, танцювальні, козацькі, бурлацькі, чумацькі, "мужицькі" та думи[6]. Вміщено тут і фортепіанний твір під назвою "Запорізький марш", однак це скоріше невибаглива гармонізація танцювальної мелодії з доволі примітивною партією лівої руки.

Новинкою, у порівнянні з подібними збірниками інших упорядників, було включення сюди текстів українських дум та ще й з нотами. Потреба у фіксації цих пам'яток національного епосу була зумовлена як самою добою Романтизму, так і актуальністю проблеми, адже цей пласт нашої культури фактично залишався поза увагою фольклористів.

Зважену оцінку фольклористичної праці М. Маркевича дала свого часу Зоя Василенко: "через об'єктивні умови не мав змоги піднестися в цій галузі на достатньо науковий рівень, але своєю ретельною роботою зробив великий вклад у справу розвитку української фольклористики" [2, с. 28].

Посильний внесок М. Маркевичем здійснено й у збагачення українського фортепіанного репертуару для домашнього музикування. Насамперед треба відзначити його "Народные украинские напевы, положенные для фортепиано" (Москва, 1840). У трьох зшитках цієї збірки згруповано 66 народних пісень. Одразу ж після виходу в світ цих фортепіанних мініатюр у "Художественной газете" (1840, № 9) з'явився схвальний відгук про них Нестора Кукольника[7]. Він підкреслював, що "любителі легких фортепіанних п'єс мають збірку чарівних любовно аранжованих наспівів" [5, с. 15].

Через більш, ніж 100 років не обійшов увагою це видання й відомий композитор та музикознавець Микола Дремлюга (1917 – 1998) у часі роботи над дисертацією "Українська фортепіанна музика і фортепіанна творчість композитора Л. М. Ревуцького" та невеличкою монографією, в якій з-поміж іншого стверджував, що збірка М. Маркевича "кладе початок розвиткові тієї лінії в історії української фортепіанної творчості, якій властиве звернення до народної пісні та популяризація її у вигляді простого й легкого перекладення для фортепіано" [5, с. 16]. Що ж: не можна відмовити згаданому музикознавцю у слушності його висновку, адже

[6] У рукописному фонді ІМФЄ ім. М. Рильського НАН України зберігається копія цього збірника, зроблена, очевидно, Миколою Грінченком для використання ним при вивченні романсової творчості та національного фольклору (Архів Грінченка, ф. 36–10. № 81).

[7] Доречно буде зауважити, що Нестор Кукольник інколи не надто доброзичливо ставився до діячів української культури. Так, "на вечорі в М. Маркевича в квітні 1840 р. Кукольник назвав "Кобзар" Шевченка шкідливим і небезпечним" [44, 333]. Видається за доцільне зауважити, що поетичні тексти Н. Кукольника, який гордився тим, що є "сином карпатороса" Василя Кулольника (1765, м. Мукачів – 1821, м. Ніжин), вченого-просвітителя з Закарпаття, викликали великий інтерес у композиторів. "На вірші Кукольника написали музику 27 композиторів (більш, як 100 пісень і романсів), у тім числі М. І. Глінка, О. Є. Варламов, П. П. Булахов, С. Монюшко. Нестор Кукольник сам написав оперу "Азовське сидіння" на власне лібрето. Уже в наші роки композитор О. Рибников разом з Г. Горіним працювали над створенням опери на сюжет Нестора Кукольника про композитора Максима Березовського. Праця не була завершена через смерть Г. Горіна. О. Рибніков самостійно завершував її у 2001 році, назвавши твір "Маестро Массімо" [16].

в подальшому не тільки до кінця XIX ст., але навіть й у першій третині XX ст. такі обробки для фортепіано на теми народних пісень час від часу з'являлися з-під пера низки українських композиторів. Ба більше, як видається, саме в лоні такого напрямку композиторської думки варто розглядати й обробки духовних, передовсім різдвяних пісень для фортепіано (Денис Січинський, Богдан Вахнянин, Василь Барвінський та ін.). Фортепіанні обробки на теми народних пісень М. Маркевича, започатковані в міру свого композиторського хисту, побіжно стали предметом обговорення в підручнику з "Історії української музики" Лідії Корній [11, с. 91–92], але чомусь знехтувані у двох аналітичних, хоча багато в чому дубльованих за змістом та матеріалом статтях Ольги Лігус про жанрово-стильову еволюцію української фортепіанної музики середини XIX ст. [16, с. 125–130; 17, с. 145–155]. Л. Корній, ковзнувши поглядом по сторінках збірки М. Маркевича "Народные украинские напевы, положенные на фортепиано", звернула увагу на прикметний композиторській методі М. Маркевича спосіб використання гомофонно-гармонічної фактури в фортепіанних обробках, специфіку тонально-ладової системи, виокремила окремі вдалі гармонічні розв'язання, типові для романтичної стилістики. Відтак узагальнююче констатувала: "У фортепіанній музиці перших десятиліть XIX ст. простежується зародження двох характерних для романтизму образних сфер: лірико-психологічної та народної (ліричної, танцювальної). Композитори творили в традиціях загальноєвропейської романтичної музики […]. Разом з тим, виникають твори, в яких використовуються українські пісні-романси в поєднанні з загальноєвропейською романтичною стилістикою (варіації на народні теми)" [11, с. 92]. М. Маркевичу фактично судилася місія бути серед зачинателів цього напрямку музичної творчості в Україні.

Йому належить ще одна цікава фортепіанна збірка – "19 малоросійських народних пісень для фортепіано в дві руки"[8], що опублікована у відомому київському видавництві Леона Ідзиковського (засновано 28 грудня 1858 р.). Попри певну одноманітність фактурного викладу, простоту гармонічної мови, невибагливість варіаційного розвитку обробок, окремі з них заслуговують на використання у навчальному репертуарі дитячих музичних шкіл України. Приміром, з інтересом учні ДМШ можуть виконувати фортепіанні обробки таких відомих пісень, як "Ой не ходи, Грицю..." (№ 10), "Ой під вишнею, під черешнею..." (№ 16) та деякі інші. Аранжуючи для фортепіано окремі мелодії, митець намагався вдаватися в деякій мірі до зображальності, використовуючи при цьому різноманітні методи композиторської техніки та можливості фортепіано. Наприклад, у фортепіанній обробці пісні "Ой воли мої да волоньки" (№ 12) автор найпростішим, проте виразним способом завдяки октавному подвоєнню звуків "ля" у басовій партії впродовж усієї мініатюри створює враження тягучості, плавності, яка притаманна рухові волів. Натомість у іншій пісні – "Танцювала Пендюриха" (№ 17) – маємо яскравий зразок танцювальної замальовки, використано зовсім інші засоби музичної виразності: "дрібну" техніку, акцентування на різних долях тактів, досить рухлива мелодична лінія басової партії. У такому ж плані створена й обробка "Ой мамо, тяжко, що піп з бородою" (№ 19).

[8] В якому році збірка була надрукована – невідомо. Як зазначає Ольга Осадця, "у вихідних даних нотодруків XIX – початку XX ст. – дата, як правило, відсутня. Дата цезурного дозволу на публікацію ставилася лише на творах з підтекстовкою (вокальна, сценічна музика) і не завжди збігалась з датою виходу твору у світ" [29, с. 36].

Найбільш яскраво композиторський талант М. Маркевича проявився в його романсі "Сирота" ("Нащо мені чорні брови...") на слова Т. Шевченка[9]. Досі не усталено рік, коли точно було створено поетичний та музичний тексти. Літературознавці орієнтовно датують поетичний текст 1838 роком. Він увійшов до "Кобзаря" 1840 р. Згодом, після повернення з заслання 1857 р. Т. Шевченко дещо відредагував свій вірш. Він, зокрема, замінив у 10-му рядку порівняльний сполучник "як" на "мов". Це дає підставу припускати, що романс М. Маркевича можна датувати приблизно 1857 роком, позаяк у підтекстовці мелодії вжито "мов". Тому немає сенсу погоджуватися з висновком О. Шреєр-Ткаченко, яка датувала романс 1840 р. [45, с. 146]. Не дає відповіді на це питання і Т. Булат у своїй монографії про український романс. Вона лише зазначає, що це "один з небагатьох романсів, написаних і надрукованих на слова поета ще за його життя (1859 р. твір було видано у Києві Л. Ідзиковським до 45-річчя від дня народження Т. Шевченка)" [1, с. 61]. До датування романсу вдалася й Л. Корній, яка вважає, що цей, один із перших українських романсів, створено 1847 року [11, с. 233].

Тема сирітської долі не була новою в українській пісні та поезії. Ще в добу Бароко її нерідко розробляли численні творці світських та релігійних кантів. Зрештою сам кант лежить в основі раннього українського романсу, що було доведено ще у 20-40-х рр. XX ст. Миколою Грінченком та Онисією Шреєр-Ткаченко, а згодом підтверджено й іншими дослідниками. У творчості романтиків з'явився більш емоційний, пристрасний погляд на сирітську долю. Зокрема, активніше розроблялася й тема долі дівчини-сироти, її опінії у тогочасному суспільстві тощо.

Немає потреби особливо наголошувати, що сирітська недоля з гіркотою та трагізмом описана багатьма поетами та письменниками, особливо доби Романтизму, які ніби перейняли музично-поетичну естафету від піснетворців барокової епохи, в якій тема безбатченків, так званого "мізерного чоловіка" постійно нуртувала у творчому процесі, особливо XVIII ст[10]. На власному досвіді сповна пізнав її й Шевченко, що відобразилося на його поетичних творах, тісно споріднених з народнопісенними мотивами. В одній із своїх фольклористичних розвідок Філарет Колесса ("Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка"), солідаризуючись із Олександром Багрієм, автором двотомної розвідки "Т. Шевченко" (Харків, 1931–1932), наголошував: "У цілій групі своїх пісень Шевченко виявляє глибоке співчуття для дівчини-сиротини, що покинута, в тузі за милим та в самотині коротає молоді літа; в цьому циклі поет, як влучно зауважує О. Багрій, "виводить мотив сирітства в особах" і дуже наближується до народних пісень" [10, 21]. У цій, як вважає Софія Грица, по нині "найгрунтовнішій" шевченкознавчій монографії про специфіку "зв'язку літератури з фольклором" [3, 34], зрозуміло ж, що не йдеться про музичну інтерпретацію поетичного тексту "Нащо мені чорні брови…" ні авторства М. Маркевича, ні сучасного йому "Бояна" – Миколу Лисенка. Натомість дуже ґрунтовно висвітлено народнопісенну основу шевченкової поезії. З методологічної позиції ця праця багато в чому вельми суголосна значно ранішій фундаментальній

[9] Вірш надихнув на створення музики до нього й інших композиторів. Серед них були В. Заремба. М. Лисенко, Т. Безшляк [44, с. 201].

[10] Згадаймо бодай відомі з численних рукописних співаників знамениті світські канти-пісні Іллі Бачинського "І мне тоскно, жаль не малий, многі скорби мня обняли…", Олександра Падальського "А хто на світі без долі вродився, тому світ марне, як коло точиться…", Федора Кастевича "Фальшивая юность, зрадлива фортуно, служиш чоловіку во молодом віку…", Василя Пашковського "Великий мой жалю, почтом я смущаєш?" та багато ін.

праці Ф. Колесси – "Ритміка українських народних пісень", яка, як видається, дуже допомогла фольклористові у написанні студії над шевченковою поетичною творчістю[11].

Відтак повертаючись знову до музично-поетичного тексту "Нащо мені чорні брови…" Т. Шевченка та М. Маркевича, належить визнати, що одна з перших творчих інтерпретацій наявної тут теми "жіночої" лірики в українському романсі виявилася загалом вдалою. О. Шреєр-Ткаченко справедливо та академічно виважено вважає цей твір "цікавим зразком ранньої романсової творчості" [45, с. 146]. Дещо іншої думки Л. Корній: "у цьому романсі Маркевичу ще не вдалося втілити народний дух, характерний для вірша Шевченка"[11, с. 223]. Їх тез-висновки дискутувати немає особливої потреби: вони по своєму об'єктивні, висловлені з позицій історико-культурного контексту, хоча й не суголосні.

Більш критичний погляд щодо музики романсу висловлюють інші сучасні музикознавці Марина Горіла та Олександр Козаренко. Він, з-поміж іншого, зазначає: "Досвід українських композиторів-аматорів першої половини XIX ст. став для Лисенка радше антидосвідом […]. Досить порівняти музичне прочитання одного і того ж вірша Шевченка в романсах "Сирота" М. Маркевича та "Нащо мені чорні брови" М. Лисенка. На тлі "красивої", по-оперетковому ефектної музики Маркевича особливо помітно, що Лисенко […] шукав інтонаційних відповідників Шевченковому віршу не тільки в народній пісні (зауважмо – селянського походження, а не в інтонаціях міської пісні-романсу, як у Маркевича), а й у виразності живої розмовної інтонації, "прозаїзуючи" поетичний рядок, порушуючи пісенну симетричність акцентів та структурних побудов" [8]. Критичність міркувань Ол. Козаренка з однієї сторони не позбавлена об'єктивності. Та ним не враховано ряд інших обставин, площина яких у координатах історико-культурних. По перше, пам'ятаємо, що одним із потужних джерел раннього українського романсу був світський та духовних кант. Про це музикознавці пишуть раз-по-раз, згадаймо й нещодавно опубліковану статтю Л. Корній, де вона зазначає: "М. Лисенко, сприйнявши духовний світ українського народу, продовжував його творити, реалізуючи свій талант. Ніхто до М. Лисенка не зумів так глибоко проникнути в музичну лексику фольклору і творчо її перевтілювати у своїх композиціях. Він поєднав два потоки національної культури: народну і професійну. Явні зв'язки музики М. Лисенка з давньою українською музикою (церковною монодією, партесними творами) не простежуються, йому була відома кантова традиція, поширена ще в першій половині XIX ст. Зате українська пісня-романс, яка розквітла наприкінці XVIII – початку XIX ст. і зразки якої зафіксував композитор, виразно позначилася на його творчості" [12, с. 23]

Отже, завершуючи міркування стосовно щойно дискутованих питань, зауважмо, все-таки: з огляду на велике зацікавлення національним минулим, осібно, музичним фольклором чому б М. Маркевичу не було вдатися до цієї багатої інтонаційної скарбниці, у тому числі культури міста. Дійсно, кант, особливо світський, прийнято вважати плодом міської музичної культури України (у цьому була переконана Лариса Івченко). І тому опора на міський мелос у творчості М. Маркевича на перший погляд видається вмотивованою, принаймні з історичної перспективи. Зважмо й на час,

[11] Насамперед вартий увагу в сенсі проведення паралелей останні розділ: "Відношення української народної ритміки до книжної версифікації", у якому всебічно розглянуто різноманітні світсько-духовні пісні, зокрема зі знаменитого східногалицького Зарваницького співаника поч. XVIII ст., вперше введеного до наукового обігу Михайлом Грушевським [9].

коли було написано нотні тексти М. Маркевича та М. Лисенка (різниця не така уже й мала, до того ж врахуймо еволюцію музичної думки в Україні від середини XIX століття і аж ближче до його завершення). До того ж М. Лисенко був добре вишколеним композитором-професіоналом, розпочинав свою кар'єру та працював в інших умовах, а аматор-композитор М. Маркевич тільки намагався щось вартісного зробити для національної музичної культури, більш того – для її відродження. І його романс, попри деякі критичні зауваги сьогоднішніх музикологів, живе в пам'яті народній, зріднився з народною стихією, що є найкращим підтвердженням високої художньої вартості та народності. Рівно ж це констатуємо й при згадці про музичний текст Дениса (Діонісія) Бонковського до вірша "Нащо мені чорні брови…", популярність якого дуже велика.

Хоча М. Маркевич створив всього один відомий нам сьогодні романс, його, поряд з іншим творцем українського романсу Адамом Барсицьким [31], можна вважати зачинателем цього жанру в національній музичній культурі.

Спадщина М. Маркевича багата та різноманітна, варта пильної уваги науковців різних напрямків гуманітарної науки, нового погляду інтердисциплінарного та інтертекстуального. Чимало роботи слід здійснити ще й щодо археографічного опрацювання його цінної колекції рукописних та друкованих матеріалів, зосібна тих, що безпосередньо чи дотично стосуються народнопісенної спадщини, музикалій. Не виключено, що ватро звернути увагу на питаннях рецепції музичної спадщини М. Маркевича та її впливу не тільки на фольклористично-піаністичну творчість сина Андрія, але й, ймовірне відбиття цих генетично-культурологічних рефлексій у творчості таких продовжувачів маркевичевого роду, як видатний диригент-симфоніст, знаний композитор XX ст. Ігор Маркевич (1912, м. Київ – 1983, м. Антіб, Франція) та його брат – талановитий музиколог, педагог знаних французьких та американських музично-освітніх закладів, видатний швейцарський віолончеліст Дмитро Маркевич (1923, с. Ла Тур-де-Пейльц – 2002, с. Кларанс[12], Швейцарія) та ін. Сливе, унікальність цього роду, його інтернаціональне коріння, видатний внесок різних представників в українську та світову культурну спадщину гідне найвищої похвали та незабуття.

## Список використаної літератури

1. *Булат Т.* Український романс. – Київ, 1979.

2. *Василенко З.* З історії української музичної фольклористики кінця XVIII – середини XIX ст. // Живі сторінки української музики. – Київ, 1965. – С. 9–54.

3. *Грица С.* Три складові фольклорної проекції в поезії Тараса Шевченка // Народна творчість та етнологія. – 2013. – № 3. – С. 34–39.

4. *Дей О.* Перше видання українських дум // Сторінки з історії української фольклористики. – Київ, 1975.

5. *Дремлюга М.* Українська фортепіанна творчість (дожовтневий період). – Київ, 1958.

6. *Голубчик Г.* Рід Марковичів-Маркевичів у культурно-громадському житті України: "Нова сімейна історія". 07.00.06 – історіографія, джерелознавство та

[12] Цікаво, що у цьому невеликому курортному селищі неподалік знаменитого Женевського озера тривалий час жили та твори свої шедеври Петро Чайковський (опера "Євгеній Онєгін", Концерт для скрипки ре-мін.), Ігор Стравинський (балети "Весна священна", "Пульчінелла"), український слід у родоводі яких теж добре знаний…

спеціальні історичні дисципліни. Автореф. на здобуття канд.. історичних наук. – Дніпропетровськ, 2003.

7. *Іванова Л*. Роль інтелігенції України у формуванні етносоціальної свідомості у 30-ті – 40-ві роки XIX ст. // Український історичний журнал. – 1991. – № 8. – С. 83–94.

8. *Козаренко О*. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.

9. *Колесса Ф*. Відношення української народної ритміки до книжної версифікації // Ритміка українських народних пісень // ЗНТШ. – Т. LXXV – LXXVI. – Львів, 1907 (Перевидання: Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / Упор. та автор передм. С. Грица. – Київ, 1970. – С. 25–322).

10. *Колесса Ф*. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка. – Львів – Київ, 1939 [Українська Могилянського-Мазепинська Академія Наук. Праці відділу українознавств. – Том. II].

11. *Корній Л*. Історія української музики. – Ч. 3 (XIX ст.). – Харків – Київ – Нью-Йорк, 1996.

12. *Корній Л*. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії // Часопис. – 2014. – С. 15–25.

13. *Косачевская Е*. Н. А. Маркевич (1804–1860). – Ленинград, 1987.

14. *Крижанівський С*. "Украинские мелодии" Миколи Маркевича в початках, українського Романтизму XIX ст. // Сучасність. – 1993. – №2. – С. 145–155.

15. *Кулікова О*. Українська поетична традиція XVII–XVIII століть та поезія Тараса Шевченка // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство . – 2011. – Вип. 2(3). – С. 3–11.

16. *Лігус О*. Проблеми жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX – першої чверті XX ст. // Часопис. – 2009. – № 3(4) – С. 125–131.

17. *Лігус О*. Танцювальні жанри в українській фортепіанній творчості епохи Романтизму: проблеми жанрово-стильової еволюції // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць. – Вип. 9. – Київ, 2009. – С. 125–130.

18. Нестор Кукольник, "сын карпаторосса". Информ-блок. Серия "Личность в истории культуры. Украинцы в России" // Электронное издание "Библиотеки Украинской Литературы". К 205-й годовщине со дня рождения русского писателя Нестора Васильевича Кукольника / На укр. и русс. яз. сост. В. Крикуненко. – Москва, 2014. – Режим доступу: http://search.ukr.net/cache/?q=cache:f9VnoZr5hIIJ:http://ukroglyad.com/avatar/nestor_kukolnik_got.pdf.

19. Малороссійскія и червонорусскія народныя думы и пѣсни". Санкт- Петербург, 1836.

20. Малороссійскія народныя пѣсни, положенныя на ноты для пѣнія и фортепьяно Андреем Маркевичем. Тетрадь первая // Записки о Южной Руси. Издал П. Кулиш. – Том второй. – СПб., 1853. – С. 209–256.

21. [Маркевич М.] Южно-руські пісні з голосами: [для голосу з фортепіано]. – Киев: Собственность издателя [Г. Галаган], 1857. – 97 с.

22. *Маркевич Н. А*. Украинские мелодии. – Москва, 1831.

23. *Марковський М*. Шевченко і Микола Маркевич (Дещо до історії поетичної творчости Т. Г. Шевченка) // Україна. Науковий двохмісячник українознавства. – Київ, 1925. – Кн. 1 – 2 (загального числа кн. 11). – С. 37–41.

24. *Медведик Г*. Народна спадщина дослідника історії культури та побуту України Миколи Маркевича // Народна творчість та етнографія. – 2001. – Ч. 1 – 2. – С. 3–6.

25. *Мельник О*. Творчість Джорджа Байрона та Томаса Мура у творчій рецепції Миколи Маркевича: типологія, поетика // Вестник. Наука и практика. Zwiastować. Nauki i praktyki. Достижения науки за последние годы. Новые наработки. Postępy w nauce w ostatnich latach Nowych rozwiązań. Матеріали міжн. наук. конф. – Варшава, 2012. – С. 17–24. – Режим доступу: http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/pages/view/935

26. *Мельничук Л*. Мистецька колекція Льва Жемчужникова на Слобожанщині // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т проблем сучасн. мистецтва НАМ України. – Київ, 2010. – Вип. 7. – С. 510–520.

27. *Мельничук Л*. Каталог колекції Л. Жемчужникова // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т проблем сучасн. мистецтва НАМ України. – Київ, 2010. – Вип. 7.– С. 521–533.

28. Микола Андрійович Маркевич. – Режим доступу: http://www.pryluky.osp-ua.info/ch-5_fl-Markevych.html

29. *Осадця О*. Прижиттєві видання творів М. В. Лисенка // З історії книги та бібліографії. – Київ, 1990. – С. 36–52.

30. *Папакін Г*. Фамільні архіви української лівобережної старшини другої половини XVII – початку XX ст. Проект реконструкції. – Режим доступу: http://www.archives.gov.ua/Publicat/References/Ukrainian_elite.php.

31. *Пилипчук Р*. Відоме й невідоме про Адама Барцицького // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. – 2008. – Ч. 2 (22). – С. 12–26.

32. *Підгорна Л*. "Романтична доба" української фольклористики: зауваги до записування фольклору Михайла Максимовича та Ізмаїла Срезневського // Мандрівець. Наукові виклади. Фольклористика. – 2013. – Ч. 3. – С. 49–53.

33. Пісні літературного походження / Упор. В. Бойко, А. Омельченко. – Київ, 1978.

34. *Савченко І*. Видавнича фірма "Леон Ідзіковський" (До 150-річчя заснування) // Бібліотечний вісник: наук.-теоретичний та практ. журнал. – 2009. - № 3. – С. 49–58.

35. *Сохань П*. Втрачене з архівів. Чи назавжди ? // Літературна Україна. – 1993. – № 3. – С. 6.

36. *Сохань П*. Стан і перспективи розвитку української археографії // Український археографічний щорічник. – Вип. 1. – Київ, 1992. – С. 9–18.

37. *Студинський К*. "Перебендя" Т. Шевченка і "Бандурист" Маркевича // Зоря. – 1896. – № 24. – 27 грудня.

38. *Суздаль М*. Епістолярний дискурс М. Максимовича та М. Цертелєва // Історіографічні дослідження в Україні: зб. наук. праць. – Вип. 23. – Київ, 2013 – С. 54–64.

39. *Тарас Шевченко*. Зібрання творів: у 6 т. : – Т. 1: Поезія 1837 – 1847. – Київ, 2003.

40. *Тарас Шевченко*. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. Том перший. Поезія 1837–1847. – Київ, 1989.

41. *Тоцька Ж*. М. А. Маркевич та його колекція документальних матеріалів з історії України кінця XVI–XVIII ст. у краєзнавчому аспекті // Сіверянський літопис. – 2013. – № 1 (109). – С. 59–69.

42. *Ульяновський В*. Незавершені та маловідомі праці М. А. Маркевича // Рукописна та книжкова спадщина України. – Вип. 2. – Київ, 1994. – С. 42–62.

43. *Цертелев М*. Опыт собрания старинных малороссийских песен. – СПб.: Типография Карла Крайа, 1819.

44. Шевченківський словник у двох томах. – Т. І: А – МОЛ. – Київ, 1976.
45. *Шреєр-Ткаченко О*. Історія української музики. – Київ, 1980. –Т. І.
46. *Шреєр-Ткаченко О*. Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку / дис. канд. мист. – Київ, 1947.
47. *Щапов Я*. Собрание И. Я. Лукашевича и Н. А. Маркевича / Под ред. И. М. Кудрявцева. – Москва, 1959.
48. *Ясь О*. Дослідницький інструментарій та інтелектуальні засади "Истории Малороссии" Миколи Маркевича // Український історичний журнал. – 2006. – № 1. – С. 27–42.
49. *Яценко М*. Романтизм // Історія української літератури. – Том перший. Дожовтнева література. – Київ, 1987. – С. 209–239.

РУКОПИСНІ ДЖЕРЕЛА
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. Максима Рильського (ІМФЕ), відділ рукописів. Архів Грінченка, ф. 36–10. – № 81.

Стаття надійшла до редколегії 17.05.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## MYKOLA MARKEVYCH AS AN ORIGINAL PROPOGANDIST OF THE ACQUIREMENTS OF UKRAINIAN FOLKLORE

**Halyna MEDVEDYK**
**Jurij MEDVEDYK**

*Department of Musicology*
*Ivan Franko L'viv National University,*
*str. Valova, 19; L'viv, Ukraine 79000*
*tel.: (+3803244) 23390, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net*

In the article an attempt of a general appreciation of the creative and scientific achievement of the well-known representative of the Romanticism epoch, namely – Mykola Markevych is made. His piano arrangements of Ukrainian Folk songs collections are evaluated, his folkloristic and ethnographic works and historical researches are considered. His collaboration with Taras Shevchenko is paid due attention.

*Key words*: Romanticism, piano arrangements, romance, poetry, folkloristic.

# НИКОЛАЙ МАРКЕВИЧ – ЯРКИЙ ПРОПАГАНДИСТ НАСЛЕДИЯ УКРАИНСКОГО ФОЛЬКЛОРА ИПОЭЗИИ

**Галина МЕДВЕДИК**
**Юрий МЕДВЕДИК**

*Кафедра музыковедения,*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,*
*ул. Валова, 18, Львов, Украина 79000,*
*тел.: (+3803244) 23390, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net*

Сделана попытка дать оценку творческому и научному наследию известного украинского деятеля эпохи Романтизма – Николая Маркевича. Рассмотрено сборники фортепианных обработок украинских народных песен, его фольклористические и этнографические труды, исторические исследования. Привлечено внимание к его сотрудничества с Т. Шевченко.

*Ключевые слова*: Романтизм, фортепианные обработки, романс, поэзия, фольклористика.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 81–88
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 81–88

УДК 78.071.1''18/19'':82-1Т.Шевченко.07

# МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

**Оксана МЕЛЬНИЧУК**

*Кафедра хорового співу,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, м. 79000, Львів, Україна*

Розглянуто музичну інтерпретацію поезій Т. Шевченка. Музикальність особи поета, значення та вплив народної пісні на його творчість, що відобразилися в унікальній співучості віршів, які надихали українських композиторів ХІХ – початку ХХ століть.

*Ключові слова*: Тарас Шевченко, народна пісня, музична інтерпретація, різножанровість, українська музична культура.

*"...твори ті становлять не лиш найбільшу,*
*а й найкращу частину нашої світської артистичної музи"*
Людкевич С. [8, с. 126]

Поява Шевченка в історії України не випадкова. Шевченко – це душа українського народу, його великий пророк, а "Кобзар" справедливо називають Біблією українців, який відтворює весь український менталітет. Саме з Шевченка почалося усвідомлення українським народом себе як "сім'ї єдиної", як нації.

Творчість Т. Шевченка мала великий вплив на розвиток української інтелектуальної думки і літератури, формування нових творчих постатей та ідей. Значення його поезії в музичному мистецтві важко переоцінити. Це величезна за змістом царина в духовному житті українського народу. Різноманітні аспекти цієї тематики постійно вивчаються музикознавцями. Вагомий внесок у наукове осмислення музичної Шевченкіани здійснили: П. Козицький, О. Лисенко, М. Гордійчук, Л. Ревуцький, Н. Герасимова–Персидська, С. Павлишин, О. Цалай–Якименко, С. Грица та ін.

Народна пісня, любов до якої поет проніс через усе життя, стала матір'ю його поезії. Дослідники поезії Шевченка підкреслювали близький, органічний зв'язок творчості поета з українською народною піснею. Завдяки надзвичайній мелодійності та ритмічній віртуозності вірша Т. Г. Шевченко здобув славу одного з наймузикальніших поетів світу. Адже більшість своїх поезій він творив як пісні.

Проблема співучості Шевченкової поезії була і є предметом роздумів як музикознавців (Станіслава Людкевича, Філарета Колесси, Олександри Цалай–Якименко, Олександра Правдюка та ін.), так і літературознавців (Євгена Шабліовського, Галини Сидоренко, Івана Пільгука, Євгена Кирилюка та ін.).

Важливим кроком у дослідженні мовної майстерності Тараса Шевченка стала стаття С. Людкевича "Про основу і значення співності в поезії Тараса

© Оксана Мельничук, 2014

Шевченка". Він науково обґрунтував, що однією з провідних рис, які єднають вірші Т. Шевченка з українськими народними піснями, де "мелодія є чинником рівноправним і безумовним нарівні з думками слів", є ритмічна основа [9, с. 109]. З цим погоджується Софія Грица: "Поезії Шевченка сприймалися як народні завдяки ритмічній структурі вірша" [4, с. 37]. Аналізуючи розвиток народної пісні, С. Людкевич також дійшов висновку, що наспівність, мелодійність, музичність Шевченкових віршів пов'язані з народнопісенною стилістикою: "Поезія Шевченка була складена не безпосередньо зі співом, але усі прикмети українських народних пісень перелились силою живого впливу на форми Шевченка" [9, с. 116]. При цьому, як зазначав С. Людкевич, поезія Т. Шевченка свідчить про глибоке засвоєння митцем класичної поетичної техніки.

Сам Шевченко усе своє життя залюбки співав українські народні пісні. Він володів драматичним тенором, що вражав глибокою задушевністю та справляв на слухачів дуже сильне враження. Пантелеймон Куліш писав: "Такого або рівного йому співу не чув я ні в Україні, ні по столицях" [6]. Ще за життя поета в народі починають співати пісні на його твори, авторами яких ставали невідомі лірники та кобзарі. С. Грица стверджує: "Понад 60 Шевченкових віршів повернулося у фольклор як народні, не кажучи вже й про те, який сильний вплив мала його поезія на весь перебіг фольклорного та літературного процесів XIX ст., на формування національної свідомості українців наступних поколінь" [4, с. 34]. Відомо, що українські фольклористи зібрали вже до двох сотень народних мелодій на тексти Т. Шевченка. Імена авторів деяких пісень, що з'явилися в перше двадцятиріччя після смерті поета дійшли й до нас. Так, знаменитий "Заповіт" належить перу полтавського вчителя Гордія Гладкого, "Реве та стогне Дніпр широкий" – вчителю латинської мови Данилу Крижанівському, "Думи мої" – Костянтину Борисюку (відомості про нього не збереглися). Історію написання цих творів досліджував О. Правдюк у книзі "Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України" [10].

Поетичне слово, естетика Т. Шевченка відіграли виняткову роль у зародженні й розвитку української професіональної музики, надихали багато поколінь композиторів втілити слово поета, тематику його творінь у різножанрових музичних творах.

Першим музичним твором, покладеним на вірш Т. Шевченка, був романс "Сирота" ("Нащо мені чорні брови"), який написав у 1847 році товариш поета, український історик, етнограф, фольклорист, поет та композитор Микола Маркевич. Варто зауважити, що ще за життя Т. Шевченко дбав про те, аби його тексти зазвучали піснями, про що свідчить лист до П. Куліша від 04 січня 1858 року: "Передай оці дві пісні Маркевичу (Утоптала стежечку" та "Навгороді коло броду"), чи не вчистив би він на їх ноту" [7].

Одним із перших інтерпретаторів поезій Шевченка в музиці ще при житті поета був Петро Сокальський. Йому належать пісні й романси на поетові слова: "Утоптала стежечку", "Полюбила молодого козака дівчина" (з "Тополі"), "Єсть на світі доля" (з "Катерини"). Кілька Шевченкових поезій композитор використав в опері "Майська ніч" (за Миколою Гоголем).

У 1860 Олександр Рубець (фольклорист, хоровий диригент і педагог) написав романс "Думи мої, думи мої".

До початку XX століття на тексти "Кобзаря" писали переважно вокальні твори. Умов для розвитку інструментальних жанрів, що потребують висококваліфікованих

виконавців–солістів, камерних ансамблів та оркестрів, в Україні тоді не було. Вокальну музику живила одвічна любов народу до сольного й хорового співу. Тому багато хорів, романсів і пісень на вірші Т. Шевченка було розраховано не тільки на професійних виконавців, а й на співаків–аматорів.

Увагу композиторів незмінно привертав Шевченків "Заповіт" ("Як умру, то поховайте", 1845 р.). Вірш є своєрідним гімном визвольної боротьби українського народу, мав і має великий вплив на українську культуру, зокрема, був покладений в основу музичних творів низки композиторів, активно використовується в культурному житті, перекладений понад 150 мовами народів світу. "Заповіт" Т. Шевченка оспівали композитори від хорів без супроводу й аж до музичних творів великих форм у супроводі симфонічного оркестру: Михайло Вербицький (1868), Микола Лисенко (1868), Олександр Кошиць, Кирило Стеценко, Василь Барвінський (1918), Борис Лятошинський (1939), С. Людкевич (1934, 2–га редакція – 1955) і Левко Ревуцький (1924, 1942). А загалом існує понад 60 музичних інтерпретацій цього вірша.

У другій половині XIX – на початку XX століть багато музичних творів на слова Т. Шевченка написали західноукраїнські композитори. Денис Січинський створив кантату "Лічу в неволі...", хорові твори "Минули літа...", "Один у другого питаєм", солоспіви "У гаю, гаю", "І золотої й дорогої" тощо.

Музику до п'єси "Назар Стодоля" і понад десять музичних творів на слова Кобзаря написав Сидір Воробкевич – письменник та композитор із Буковини ("Огні горять", "Думи мої", "Минають дні", "Гомоніла Україна", "Три шляхи").

На тексти Шевченка Ф. Колесса скомпонував хорові твори "Було колись в Україні", "Ой вмер старий батько", "Утоптала стежечку", "Закувала зозуленька", "Якби мені черевички" та інші. Низка музичних творів на поетові слова належить музичному діячеві і композитору Івану Біликовському. Це, зокрема, хорові твори "Гамалія", "Думи мої, думи мої", "Ой три шляхи", "Ой гляну я, подивлюся", "Сонце заходить". Композитор і видавець музичних творів Ярослав Ярославенко написав хорові твори "Тече вода з–під явора", "Човен", "Садок вишневий" та "Над Дніпровою сагою". Великі хорові твори "Гамалія", "Калина", "Ой нема ні вітру, ні хвилі" створив один із засновників музичних товариств "Перемиський Боян" та "Львівський Боян" Йосиф Кишакевич. Вокальним тріо "Катерина" для трьох баритонів та фортепіано відгукнувся Зіновій Лисько.

Високохудожні твори на Шевченкові тексти написали Гнат Хоткевич – "Зоре моя вечірняя" ("Княжна"), "Наш отаман Гамалія" (з "Гамалії"), Борис Новосадський – "Колискова" ("Ой люлі, люлі, моя дитино"), Олександр Дзбанівський ("Полюбилася я"), Федір Надененко – вокальні та хорові цикли на слова Т. Шевченка, Микола Радзієвський – "Не щебече соловейко" (з "Тополі"), "Ой стрічечка до стрічечки", В. Заремба – "Чого ти ходиш на могилу?", "І багата я, і вродлива я", "На улиці невесело", а також "Через гору піду" і "Тра–лала, тра–ла–ла, на базарі була" (пісні Стехи з "Назара Стодолі"). Більшості цих творів властиві пісенність форми й музичного вислову та яскрава фольклорність стилю. Серед творів музичної Шевченкіани другої половини XIX століття чільне місце посідає музична картина Петра Ніщинського "Вечорниці" до драми "Назар Стодоля". Відомими стали хори Анатоля Вахнянина ("Садок вишневий коло хати"), Генриха Топольницького ("Перебендя", "Ой три шляхи широкії", кантата "Хустина"), Віктора Матюка (музика до поеми "Гамалія").

І все ж серед музичних інтерпретаторів поезії Т. Шевченка ім'я Миколи Лисенка по праву стоїть першим. У "Музиці до Кобзаря Шевченка" він оспівав 87 поетичних зразків. Його "Заповіт" започаткував великий цикл музичних композицій з "Кобзаря", над яким М. Лисенко працював усе життя. Композитор об'єднав цикл у сім серій, куди ввійшли пісні й романси (56), дуети, тріо, квартети (9), хори з супроводом і без супроводу (19), кантати (3) [2,с.386–388]. Найкращими з творів музична критика вважає: "За думою дума", "Гетьмани", "Минають дні", "Гомоніла Україна", "Мені однаково", "Чого мені тяжко", "Якби мені, мамо, намисто", "Садок вишневий…", "Ой, одна я, одна", "Нащо мені чорні брови", "Якби мені черевички", "Ой, чого ти почорніло", "Закувала зозуленька", "Понад полем іде", "Огні горять" тощо; дуети й ансамблі – "Зацвіла в долині", "За сонцем хмаронька пливе"; хори: "Іван Підкова", уривки до "Гамалії" й до "Гайдамаків", "Свято в Чигирині", "Веснянки", "Колядки й щедрівки".

Наймонументальнішими з його полотен на тексти великого Кобзаря є кантати "Б'ють пороги", "На вічну пам'ять Котляревському", "Радуйся, ниво неполитая" та хорова поема "Іван Гус". У них композитор широко використовує словник українського народного мелосу, специфіку багатоголосся, знаходить нові форми драматургії.

Твори М. Лисенка на Шевченкові тексти – одне з найцінніших надбань української музичної культури. Композитор, як ніхто інший з митців, охопив широке коло тем і образів зі спадщини поета, подав їх художню інтерпретацію, зумів поєднати стильові особливості фольклору з високим професіоналізмом. Його музика звучить справді по–народному і водночас свідчить про те, що він майстерно переосмислив форми й прийоми, які виробила багатовікова світова музична практика. Іван Франко із захопленням писав, що "… ці чудові і надзвичайно популярні твори являють собою цілу школу таланту" [12, с. 57].

Полисенківська творчість на вірші Т. Шевченка дуже поважна стосовно кількості та музичної вартості. Традиції М. Лисенка продовжили і розвинули його послідовники: К. Стеценко, Я. Степовий, С. Людкевич та інші, яких надихала поезія Т. Шевченка. Хоча для них лисенківські твори на вірші великого поета були своєрідним прикладом, однак кожен із митців ішов далі, виявляючи свій індивідуальний стиль. Подаю тільки найбільш показне та загально знане.

Зокрема, Кирило Стеценко – тонко відчував і правдиво передавав у музиці народний характер Шевченкових віршів. Автор монументальних хорових творів: поеми "Рано–вранці новобранці", кантати "У неділеньку у святую", музики до поеми "Гайдамаки" (відомий хор – "Молітесь, браття"), кількох обробок "Заповіту" для різних складів виконавців (використав мелодію Г. Гладкого). До 100–річчя від дня народження поета написав кантату "Шевченкові" (слова Костянтина Малицької, нова редакція тексту Максима Рильського). Був чудовим майстром солоспівів – "Плавай, плавай, лебедонько" (з "Тополі"), "І золотої й дорогої".

У творчому доробку Яківа Степового на слова Т.Шевченка наявні солоспіви – "За думою дума" ("Гоголю"), "Три шляхи", "Утоптала стежечку", "Ой стрічечка до стрічечки", "Зацвіла в долині", "Сонце заходить, гори чорніють", ансамблі ("Ой по горі роман цвіте", "Над Дніпровою сагою"), хор "Тече вода з–під явора", музика до п'єси "Невольник". Поетові композитор присвятив хор "На роковини Шевченка", солоспів "Не на шовкових пелюшках" і "Прелюд пам'яті Т. Г. Шевченка" для фортепіано – перший інструментальний твір в українській музиці, пов'язаний з образом великого Кобзаря.

Знаменним був факт появи творів, розрахованих на дитяче виконання та сприйняття. Зі збіркою пісень для дітей "Кобзар" виступив Я. Степовий. Чудові, витончені щодо відтворення змісту й обробки виразових деталей хори для дітей написав Пилип Козицький – "Все упованіє моє" (з "Марії"), "Хор русалок" (з "Причинної"), "На городі пастернак" (з "Гайдамаків"), "Ой одна я, одна" й "Учітеся, брати мої" ("І мертвим, і живим…").

Одним із перших професіональних композиторів, який сформулював вимоги щодо інтерпретації поезії Кобзаря був С. Людкевич. Перш ніж написати свої кращі твори на тексти Т. Шевченка, він намагався спочатку теоретично осягнути специфіку поезії Шевченка, секрети її музикальності (на допомогу прийшла філологічна освіта композитора). У 1909 році він написав статтю "Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка". В інших статтях – "Про композиції до поезії Т. Шевченка" (1902 року) та "Вокальна музика на тексти поезії "Кобзаря" (1932 року). С. Людкевич висловив свої погляди щодо того, якою має бути музика на тексти Т. Шевченка, а також висловив свою думку стосовно музичних творів, написаних на слова поета: "…музикант, який хоче складати музику до Шевченка, мусить рахуватись не тільки з його індивідуальністю, яку він репрезентує: хто хоче розуміти, відчути і відповідно інтерпретувати Шевченка, мусить, безумовно, розуміти і відчути ту сферу, з якої вийшла поезія Шевченка. Без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка. Отже, першим canditio sine qua non, першим каноном для всякого компоніста до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то совісно студіювати, а вжитися в українські народні пісні, в їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємозв'язок і відносини. Музика до Шевченка мусить бути так само живим вицвітом українських народних пісень, як його поезія" [8, с. 128].

Вершиною творчості С. Людкевича стали два твори на тексти Т.Шевченка – кантати "Кавказ" і "Заповіт", які належать до найкращих творів української музичної Шевченкіани. Кобзарева поезія в цих творах втілена у масштабних композиціях, написаних із симфонічним розмахом. У творчому доробку композитора є ще одна кантата на шевченкову тематику –"Наша дума, наша пісня" та хори – "Ой, вигострю товариша", "Косар", "Сонце заходить".

Першу спробу написати оперу на шевченківський сюжет зробив Степан Паливода–Карпенко у 1858 році ("Катерина"). Пізніше Микола Аркас створив однойменну оперу, яка стала відомою. Його "Катерина", написана 1891року, хоч і надто проста за фактурою й інколи дилетантська щодо способу художнього вираження, приваблює мелодійністю та емоційною щирістю. Уперше її поставила 1899 року трупа Марка Кропивницького в Москві. Виступали в цій опері такі визначні співачки як Соломія Крушельницька, Марія Литвиненко–Вольгемут і Марія Сокіл. У 1902 році Георгій Козаченко створив оперу "Пан Сотник" (за мотивами однойменної поеми, прем'єра якої у 1911році відбулася у Київському театрі М. Садовського) [13, с. 373]. За мотивами однойменних творів поета Павло Сениця написав оперу "Наймичка" (незакінчена). У 1908–1909 роках побачила світ опера Д. Січинського "Роксоляна". Двома операми на творчість Т.Шевченка відгукнувся Михайло Вериківський – "Сотник" та "Наймичка" (1939). Для композитора було дуже важливо показати, на відміну від опери М. Аркаса "Катерина", де зведена дівчина закінчує життя самогубством, іншу долю — теж нещасної дівчини, яка

хоче жити заради своєї дитини. Прем'єра "Наймички", що відбулася в Іркутську в період Другої світової війни, пройшла блискуче. Україномовне виконання опери не завадило публіці плакати, співпереживаючи героїні [3]. Окрім опери, М. Вериківський написав великі за масштабами музичні композиції – фантазію для солістів, хору і фортепіано "Гайдамаки" та вельми новаторську роботу – симфонічну поему для баса, хору та симфонічного оркестру "Чернець" за поемою Т. Шевченка.

Зокрема, Г. Давидовський на творчість поета відгукнувся хоровими поемами "Світе тихий, краю милий…" та "Ще як були ми козаками". У 20–х роках ХХ століття Б. Лятошинський написав свої перші твори на поетові вірші. На той час він уважно вивчав поліфонічні принципи обробок українських народних пісень, які заклав Микола Леонтович. Відображенням цього захоплення стало написання першого твору для мішаного хору у супроводі фортепіано на вірші Т. Шевченка "Тече вода в синє море" (1927року), який згодом здобув широкий розголос і популярність, а також солоспіву "Є карії очі".

Видатним твором шевченківської тематики є вокально–симфонічна кантата – поема "Хустина" Л. Ревуцького (написана у 1923 році (2–а редакція 1944року) на вірш Т. Шевченка "У неділю не гуляла"), яка стала однією з важливих ланок у розвитку вокально–симфонічного жанру в Україні. Твір вражає ясністю, щирістю думки, мудрим та емоційним втіленням поезії великого Кобзаря в музиці. На Шевченкові тексти Л. Ревуцький написав хори: "У перетику ходила", "Ой чого ти почорніло", "На ріках, круг Вавілона" ("Псалми Давидові. CXXXVI", 1923), декілька хорових обробок "Заповіту" (1924, 1942).

Вже півтора століття українська музична шевченкіана поповнюється новими творами, які відображають час, напрями і стилі. Мабуть, немає жодного українського композитора, який би не звертався до безсмертного слова Кобзаря.

На сьогодні, дослідники налічують понад дві тисячі композицій на слова Т. Шевченка. Висока фольклорно–генетична суть поезії великого Кобзаря в аспекті інтонаційних зв'язків з українською народною піснею заклали міцний фундамент її інтерпретації в музиці. Перехід Шевченкових поезій у музичну скарбницю триває. Кожне наступне покоління композиторів як професіоналів, так і аматорів поповнює його новими зразками.

Список використаної літератури

1. *Андрос Н*. Музична інтерпретація поезії Шевченка. – К. : Музична Україна, 1985. – 72 с.

2. *Булат Т*., *Філенко Т*. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США ; К. : Майстерня книги, 2009. – 408 с.

3. *Вериківська І*. Я не знаю, чому "Наймичка" не йде в Національній опері України / Українська газета. – К., № 45 (185). – [http://ukrgazeta.plus.org.ua/article.php?ida=363].

4. *Грица С*. Три складові фольклорної проекції в поезії Тараса Шевченка // Народна творчість та етнологія. – 05/2013. – Вип. №3. – С. 34–39.

5. *Кузик В*. Поезія Т. Г. Шевченка у творчості братів Дмитра та Левка Ревуцьких // Народна творчість та етнологія. – 07/2011. – Вип. №4. – С. 20–24.

6. *Куліш П. А*. Историческое повествование. Жизнь Куліша (Уривки). Ізборник. – [http://litopys.org.ua/shevchenko/vosp29.htm].

7. *Куліш П. А*. Листи до різних осіб. 1839–1850 Ізборник. – [http://litopys.org.ua/shevchenko/shev601.htm].

8. *Людкевич С*. Про композиції до поезії Т. Шевченка. // С. Людкевич. Дослідження і статті / ред. Гордійчук М. – К. : Музична Україна, 1976. – С. 127–131.

9. *Людкевич С*. Про основу і значення співності поезії Тараса Шевченка. // С. Людкевич. Дослідження і статті / ред. Гордійчук М. – К. : Музична Україна, 1976. – С. 107–126.

10. *Правдюк О*. Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України. – К. : Наукова думка, 1966. – 240 с.

11. Спогади про Тараса Шевченка / упоряд. і приміт. В. Бородіна і М. Павлюка ; передм. В. Шубравського. – К. : Дніпро, 1982. – 547 с. іл. – 119 с.

12. *Франко І*. Музика польська і руська // Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. – Львів, 2006. – С. 38–58.

13. Шевченківський словник: у 2 т. Т. ІІ. – К. : Вища школа,1977. – С. 372–373.

Стаття надійшла до редколегії 17.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## THE MUSICAL INTERPRETATION OF TARAS SHEVCHENKO'S POETRY IN WORKS OF THE LATE 19 EARLY 20TH CENTURIES COMPOSERS

**Oksana MELNYCHUK**

*Department of Choral Singing,*
*Ivan Franko Lviv National University,*
*18 Valova St., Lviv, Ukraine, 79008*

This article report the musical interpretation of T. Shevchenko's poetry. Musical beginning of the poet's individuality, meaning and the influence of national songs on Shevchenko's work, which inspired Ukrainian composers of XIX–XX centuries.

*Key words*: Taras Shevchenko, national song, musical interpretation, combination of genres, Ukrainian musical culture.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОЭЗИИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XIX – начала XX столетия

**Оксана МЕЛЬНИЧУК**

*Кафедра хорового пения,*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франка,*
*ул. Валовая 18, 79008 Львов, Украина*

Рассмотрено музыкальную интерпретацию поэзии Т. Шевченко. Музыкальность личности поэта, значение и влияние народной песни на его творчество, что отобразилось в уникальной напевности стиха, который вдохновил украинских композиторов XIX – начала XX столетий.

*Ключевые слова*: Тарас Шевченко, народная песня, музыкальная интерпретация, разножанровость, украинская музыкальная культура.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 89–97
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 89–97

УДК 7.071.4(477)’’19’’І.Ляшенко

# НАЦІОНАЛЬНЕ В ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ОСМИСЛЕННІ ІВАНА ЛЯШЕНКА (соціальний та естетичний осяги)

**Оксана ГНАТИШИН**

*Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано,*
*Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,*
*вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005*
*тел.: 0322 35 79 92, e-mail: oxanaostap@ukr.net*

Згруповано й проаналізовано попередньо “вилущені” з основних праць І. Ляшенка головні ідеї, що творять його теоретичну концепцію соціально-естетичного трактування категорії національного. Виявлено збіг багатьох постулатів із поглядами зачинателя української музикології С. Людкевича не зважаючи на віддаленість у часі і відмінні суспільно-історичні умови.

*Ключові слова*: національне, теоретико-концептуальне осмислення, специфічний закон музичного розвитку етносів.

Академік доктор мистецтвознавства професор Іван Ляшенко – відомий в Україні вчений-музикознавець, що зробив значний внесок у соціально-естетичну проблематику сучасної музичної науки. Серед близько 200 його наукових праць різного обсягу і тематики виділяються за значущістю ті, що присвячені теоретичному узагальненню музичнотворчих процесів у світлі діалектики національного та інтернаціонального. Йдеться передусім про дві більші монографії вченого, що побачили світ із перервою у 18 років, та кількох статтях[1].

Звичайно, активна розробка радянською естетичною наукою принципів історизму диктувала перманентний інтерес до категорій новаторського і традиційного та їх втіленнями – національного та інтернаціонального з особливостями прояву кожного в певний час і в певному етнічному середовищі. До цих питань окремо зверталося тоді й чимало українських музикознавців, проте заслугою І. Ляшенка стало спеціальне теоретичне дослідження взаємодії національного та інтернаціонального в системі світового художнього процесу та її конкретно-історичний вияв у музиці на основі аналізу композиторського доробку, матеріалів фольклористики, особливостей музичного життя та ін. Комплексний підхід ученого, що передбачав

[1] Див.: Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ляшенко. – К. : Музична Україна, 1973. – 326 с.; Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ф. Ляшенко. – К. : Наукова думка, 1991. – 269 с. – АН Української РСР, Ін-т мист-ва, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, а також ст.: Ляшенко І. Інтернаціональне в на¬ціональному (До методології вивчення історії музичного професіоналізму на Україні) / І. Ляшенко // Українське музикознавство. 8: (Наук.-методичний міжвідомчий щорічник). – К. : Музична Україна, 1973. – С. 3–22; Ляшенко І. Проблема національного в українській ху¬дожній культурі / Іван Ляшенко // Наукові записки Тернопільського державного педагогічно¬го університету імені Володимира Гнатюка: Серія: Мистецтвознавство. № 2 / Ред. колегія: М. Ю. Ржевська (гол. ред.). – 1999. – С. 4–9.

© Оксана Гнатишин, 2014

синтезування критичного, а також спеціального теоретичного та історичного аспектів музикознавства, в умовах навмисного замовчування інших українських досліджень проблеми надавав судженням І. Ляшенка у "донезалежний" період основоположного значення для тоді часто експлуатованої теми.

У сучасних умовах варто проаналізувати вилущену з ідеологічного обрамлення, густої сітки нав'язуваних стереотипів справжню суть концепції І. Ляшенка, її позиціонування серед звернень до проблеми в українській музикології (як предмет уваги) з метою дослідження в галузі комплексу музично-естетичних концепцій починаючи від розвідок С. Людкевича. Це актуально хоча б тому, що досі концепцію І. Ляшенка не було проаналізовано ані в її сутнісному аспекті, ані на тлі розвитку українських музично-естетичних поглядів узагалі.

Обраний музикознавцем широкий підхід позначився на проектуванні ним національного фактора на власний двоєдиний предмет – комплексне вивчення художнього цілого на різних його рівнях (твору, творчості, стилю), тобто естетичний аспект, та музично-історичних процесів, які відбуваються у певному етнокультурному середовищі – соціологічний аспект дослідження. Це означає, що дослідницький напрям ученого виявився на межі між естетикою і соціологією музики (беручи до уваги передусім домінантну функцію цих наук). Так утворився складний дослідницький об'єкт, котрий потребував, за визначенням І. Ляшенка, "теоретико-концептуального осмислення" на двох різних осягах (соціальному і естетичному[2]). Поставлене завдання передбачало попереднє окреслення методологічного фундаменту і подальшої теоретичної розробки проблеми.

Не дивно, що в умовах багатонаціональної держави (СРСР) та її державної політики в національному питанні методологічною основою дослідження стала постульована марксистсько-ленінська концепція про дві тенденції в розвитку національних музичних культур: першу – як вияв національної диференціації музичних культур, їх внутрішнього розвитку на власній етнічній основі, другу – як вияв їх міжнаціональної консолідації [2, с. 4].

З огляду на ці тенденції І. Ляшенко вивів "специфічний закон музичного розвитку етносів: з моменту зародження національного фактора в музиці одночасно діють дві взаємозумовлені тенденції" [2, с. 15], пізніше названі етнодиференційною та етноінтеграційною. Отже, "національне завжди несе в собі "заряд" переростання своїх локально-етнічних рамок, перетворення через культурні взаємоконтакти в інтернаціональне. Інтернаціональне ж знаходиться не "біля", "над" чи "під" національним, а всередині національного" [2, с. 15]. При цьому воно "тяжіє до розмикання системи і універсалізації її зовнішніх зв'язків з іншими системами", а національне "тяжіє до збереження і розвитку її внутрішньої якісної визначеності, …до замикання системи, до підтримання її у поліетнічній гармонії на грунті певних національно-самобутніх традицій" [2, с. 15]. Відтак у широкому розумінні слова поняття "розвиток національних музичних культур" передбачає синтез внутрішніх і зовнішніх чинників їх розвитку [2, с. 4].

Методологічний фундамент дослідження І. Ляшенка творить також прийнята радянською історичною наукою періодизація процесу творення української нації.

Практика аналізу музично-творчих процесів, зокрема, необхідність пояснення нерівномірності функціонування національно-історичних тенденцій, підказала

[2] У початковому варіанті (1973) в тексті фігурував ще й окремий творчий аспект, котрий виявлявся при аналізі різних рівнів художнього цілого, а естетичний передбачав аналіз змісту і форми на тих же рівнях художнього цілого.

музикознавцеві необхідність введення в науковий обіг поняття різних рівнів (об'ємів, ступенів) етностильового узагальнення та національної своєрідності, що фактично стало осердям естетико-соціологічної концепції І. Ляшенка. Розрізняючи форми взаємин у розвитку музичних культур на внутрішні національні, міжнаціональні та інтернаціональні, що цілком відповідало багатонаціональному державному устрою СРСР, він обумовив у загальному етнотериторіальному розрізі поняття трьох об'ємів національної своєрідності[3] і двох ступенів (стадій, фаз) національної своєрідності[4]. Разом узяті – "два ступені національної своєрідності (національна своєрідність спільного стилю (нижчий ступінь) і власний самобутній стиль (вищий ступінь)) і три національностильові об'єми (пізніше названі "обсягами" – парадигмами національної своєрідності стилю") – й становлять у своєму органічному синтезі та діалектичній пов'язаності багатошарову стильову структуру ("систему систем") національних музичних традицій – "можливо, найміцніших і найдовговічніших з усіх традицій у музиці" [2, с. 88, 91].

Примітно, що цю систематизацію І. Ляшенко екстраполював як на стиль творення музики, так і на стиль її сприйняття, як також на спеціальний її аналіз, хоч найширше аналізував перше.

Доволі виразно обумовивши методологічне підґрунтя дослідження проблеми національного, музикознавець теоретично опрацював процеси становлення, розвитку й оновлення українського музичного стилю, визначив окремі конкретно-історичні критерії та особливості його національної своєрідності, роль у цих процесх інтернаціонального чинника.

Аналізуючи історичний розвиток національного чинника в українському музичному професіоналізмі, І. Ляшенко запропонував періодизацію історії національного стилю дожовтневого періоду. На його думку, перший період – "зародження, формування, кристалізація національного стилю як художньої закономірності музичного професіоналізму"; другий – "подальший розвиток та оновлення цього стилю як остаточно сформованої художньої закономірності, що став класичною традицією української композиторської школи. Кульмінацією, на якій завершується перший і починається другий період, можна вважати творчість М. В. Лисенка, що поклала початок української національної своєрідності професіональної музики на Україні" [2, с. 6].

[3] "Поняття найменшого, так би мовити, першого об'єму національної своєрідності, що регіонально збігається з поняттям локально-етнічних, або, інакше кажучи, етно-обласних музичних стилів" – це "мінімальні національно стильові об'єми", "першого ступеня величини по відношенню до інтонаційно-образної своєрідності музичного стилю загальнонаціонального типу". "Поняття другого об'єму збігаються з поняттям загальнонаціональної стильової традиції. Об'єм національної своєрідності другого ступеня величини, тобто національний стиль музики у власному розумінні цього слова, розмикає свою систему у співвідношенні з національною своєрідністю близьких музичних культур…." – "максимальний, [міжнаціональний] третього ступеня величини, об'єм національної своєрідності… східнослов'янський фольклорно-стильовий комплекс" [2, с. 7].

[4] Приймаючи загалом запропоноване О. Соколовим (А. Н. Соколов. Теория стиля. – М. : Искусство, 1968) розмежування двох ступенів національної своєрідності у підході до вивчення процесів становлення й розвитку національних музичних стилів, за яким перший ступінь творить національна своєрідність стилю художнього напряму (напр., українське бароко), а другий – "новий, самобутній стиль" тієї або іншої національної спільності з його "цільною системою художньої творчості" [3, с. 91], І. Ляшенко обумовив принципову поправку: якщо другий, найвищий ступінь національної самобутності музики – результат інтенсифікованого впливу етнодиференційної тенденції, то перший пов'язаний з етноінтеграційною тенденцією.

Основою своєї періодизації І. Ляшенко вважав стан "ліплення" монументальних музичних форм оперної, симфонічної та вокально-симфонічної музики українським мелосом і ширше – "інтонаційним словником" музичного побуту України – так звану "систему спадкоємності інтонаційно-образних ідей". Водночас І. Ляшенко звернув увагу на існування в певний момент різних художніх тенденцій (переважаючих інтонаційних ідей і естетичних домінант) [4, с. 157].

Процес творчого осмислення людиною звукових інтонацій ("інтонаційне осмислення") виробляв специфічне звукообразне мислення в надрах психології певного етносу тільки через асоціативно-інтонаційне "перекодування" її (психології) особливостей в художню матерію. "Кожне наступне покоління вносить у типологічно усталені музично-інтонаційні комплекси свої доповнення і нововведення. Воно додає до перетворених в художні традиції рис свої інтонаційно-психологічні "пласти". Завдяки цьому вже мистецтво початкових етапів розвитку несе у своєму "філогенезі" зародки майбутніх національних стилів… Привнесене нове не тільки розширює, а разом з тим і видозмінює те, що стає згодом вічнооновлюваною *національною* традицією в музиці" [3, с. 75]. Усе це відбилося у процесах зародження і розвитку різних жанрів української народної музики, виявивши "філогенічний" і "онтогенічний" процеси становлення музичного мислення та музичного інтонування. На основі цієї єдності зароджується музичний стиль як "відносно стійка спільність засобів інтонаційно-образного "моделювання", зумовлена творчим методом та об'єктивована в закономірностях музичної творчості й сприйняття того або іншого композитора (індивідуальний стиль), тієї або іншої епохи (історичний стиль), того або іншого народу (національний стиль). Звідси зрозуміло, що індивідуальний стиль композитора оформлюється і розвивається не інакше, як на ґрунті стилю і традицій тієї або іншої національної музики, тієї або іншої епохи" [3, с. 75]. Тоді "національний стиль в професійній музиці постає як відносно усталена закономірність звукообразного мислення (творчості і сприйняття) певних етнічних колективів на всіх етапах своєї еволюції, розвивається та оновлюється лише через музичне інтонування…" [3, с. 76].

Аналізуючи зародження і формування національного музичного стилю, І. Ляшенко зробив два вельми важливі зауваження, а саме: "національні стильові властивості та особливості живого музичного інтонування не можна вважати результатом *механічного*… набору (або навіть добору) самих по собі не виразних мелодичних, ладових, ритмічних, гармонічних, поліфонічних, оркестрових, хорових засобів і прийомів. Вони завжди е с т е т и ч н о *осмислені* як певне інтонаційне ціле…" (розрядка авт., курсив наш. – *О. Г.*) [3, с. 76]. Крім того: "будь-яка музична традиція для того, щоб стати цілком сформованою в національно-стильовому відношенні, повинна так або інакше відчути на собі вплив у с і х ознак нації…" – спільного економічного життя, психології, території, мови, побуту, державності, оскільки національна самосвідомість композитора існує в інтонаційно-образному мисленні народу спонтанно, як його власна [4, с. 24].

Національні музичні культури долучаються до загального художнього прогресу не зважаючи на різний рівень власного розвитку, оптимальною умовою якого є безперешкодний і всебічний обмін творчим, у тому числі музичним, досвідом між народами світу. Тому "р о з в и т о к національних традицій… неможливий поза їх міжнаціональними та інтернаціональними взаємозв'язками, але ефективність їх так або інакше залежить від рівня р о з в и н е н о с т і культур, що взаємоспілкуються" (тут, як і попередньо, розбивка авт.– *О. Г.*) [4, с. 35].

Теорія національного музичного стилю І. Ляшенка передбачає також виявлення чинників його розвитку, якими є певні національно-історичні тенденції:

1) використання східнослов'янських джерел;

2) взаємодія фольклорних і професіональних традицій;

3) активність інтернаціонального фактора.

Аналіз цих чинників дослідник супроводжував важливими постулатами, гіпотезами, висновками, що розширюють і поглиблюють концептуальне осердя його теорії, окреслюють майбутні завдання. Багато з них виражали пануючу тоді національну політику держави СРСР. Проте часто концептуальні тези музикознавця позбувалися марксистсько-ленінського "забарвлення", канонізованих догм. Так, щодо першої тут тенденції підсумковим став висновок про те, що українська фольклорна традиція, справляючи помітний вплив на інтонаційно-образне мислення російських композиторів, зазнаючи в їхній практиці перетворення на російській традиційній основі, не втрачає… свого основного соціально-естетичного призначення – бути передусім образно-тематичним та інтонаційно-стилістичним джерелом національної своєрідності української професіональної музики" [3, с. 142–143]. Щодо другої і сьогодні не викликає заперечення ідея зв'язку перших паростків музичного професіоналізму з процесом становлення національних стилів, з'являючись вже в надрах усної народної творчості, у діяльності співців-трибунів [3, с. 143], бо саме дума й історична пісня – "найтиповіші музично-поетичні пам'ятки національних особливостей психології українського народу і перші суто українські в національно стильовому відношенні епічні жанри в музиці" [3, с. 143], а кант – став безпосереднім стилеутворюючим чинником національної композиторської школи. Щодо третього стилеутворюючого чинника національної композиторської школи, то тут виділимо тезу про "історичну мінливість" критерію національної своєрідності української музики "в залежності від міри активності інтернаціонального фактора на різних етапах кристалізації її стильових традицій" [3, с. 215].

Також І. Ляшенко зробив спробу систематизації критеріїв національного музичного мистецтва в їх комплексі, виділивши основні: а) етностильову спрямованість форми і б) інтонаційно-образний склад музики.

У своїх теоретичних міркуваннях з приводу проблеми національного в музиці І. Ляшенко посилався на відомі концепції провідних радянських фахівців у галузі теорії стилю, зокрема дослідників національного музичного стилю[5]. Демонструючи власну позицію, він паралельно аргументовано уточнював певні погляди своїх попередників.

Водночас доцільно ще раз нагадати, що ідеологічна платформа музикознавця у монографії 1973 року у своєму концептуальному вияві повністю відповідала загальним засадам державної національної політики, котру проводили керівні партійні й мистецькі органи. У цьому переконуємося ознайомлюючись хоча б із матеріалами IV Всесоюзного з'їзду композиторів. У Звітній доповіді правління Спілки композиторів СРСР, з якою на ньому у 1968 році виступив Т. Хренніков, йшлося й про традиції та новаторство (національне та інтернаціональне). У цій декларації мистецької політики багатонаціональної держави Голова правління

[5] У двох монографіях зустрічається полеміка автора з тих чи інших питань, висловлених у працях О. Соколова (Теория стиля. – М. : Иск-во, 1968), З. Лісси (Лисса З. О сущности национального стиля // Вопросы эстетики, № 6), Н. Шахназарової (Шахназарова Н. О национальном в музыке. М. : Музгиз, 1963), І. Нєстьєва (Нестьев И. О национальной специфике музыки» // Советская музыка. Теоретические и критические статьи. – М. : Музгиз, 1954) та ін.

розставив потрібні акценти, котрими мали керуватися митці. Так, освоєння композиторами нових для цієї національної школи форм і жанрів мало б рухатися шляхом "взаємовпливу, взаємозбагачення *соціалістичних* музичних культур"; більш відчутною має стати "*єдина* система кровообігу, що з'єднує в *одне ціле* музичну творчість братніх республік". Ці стратегічні плани поєднувалися з нав'язуваними перспективними методологічними підходами, до яких було віднесено необхідність "розгорнутого ідейно-естетичного аналізу розглядуваних явищ". В історичному плані це полягає в обов'язковому відображенні не тільки фактів, а передусім музично-історичного процесу, показі зв'язків, переклички різних епох, стилів [5, с. 14]. Доповідач закликав "ширше, ініціативніше розробляти *естетичну проблематику* мистецтва соціалістичного реалізму" [5, с. 14], бо музикознавство покликане не тільки констатувати факти, а й давати їм об'єктивну оцінку", зокрема щодо проблем *різних творчих стилів*, систем, справжнього і показного *новаторства музичної мови*. Найзначніші праці теоретичної тематики мають бути "позначені плідним намаганням їх авторів не обмежуватися вузькотеоретичною проблематикою, а *зв'язати теорію з історією і естетикою*" (курсив наш. – *О. Г.*) [5, с. 15].

Як переконуємося, теорія І. Ляшенка віддзеркалювала головні положення "узаконеної" національної політики, маючи на меті створення міцних методологічних підвалин під подальшу працю музикознавців у цьому напрямі[6], представляючи тим канонізований радянський етап в українських музично-естетичних дослідженнях. Цей період завершився з появою у 1990 році другої з тут розгляддуваних монографій, котра попри збереження згустка основних концептуальних ідей своєї теорії, продемонструвала помітне нівелювання категоричності багатьох попередніх тверджень, сформульованих у 1973-му, або й відмову від деяких ранніх положень, переформулювання ранніх тверджень, висловлених із позицій марксистсько-ленінської естетики, з урахуванням нових ґрунтовних досліджень (зокрема, етномузикологічних, медієвістичних). Це помітно як на методологічному, так і на теоретичному рівнях. Не маючи на меті висвітлювати усі висловлені автором прояви дотримання ідеологічних вимог (вони в будь-якому випадку не могли випадати з вузько окресленого партійно-ідеологічними органами русла), можна назвати хоча б деякі з тих, що були в подальшому переглянуті. У зв'язку з цим впадає в око передусім відмова від класового підходу до пояснення певних явищ[7], аксіоматичної тези про братність трьох народів (заміненої натомість артикулюванням "завжди, так чи інакше" впливу на формування професійної української музики "всіх етапів" розвитку "національної культури братнього російського народу"), через "близькість" фольклорного стилю яких нібито й твориться третій (найвищого ступеня величини) об'єм національної своєрідності – "східнослов'янський фольклорно-стильовий комплекс") [2, с. 8]. Через ту "єдність" критерій національної своєрідності стильових традицій української музики постав у музикознавця спочатку лише як "історично відносний". Реалії багатонаціональної радянської держави диктували також систематичний аналіз розмежованих категорій національного, міжнаціонального та інтернаціонального (у наступній монографії глибшому аналізу піддані лише

[6] Цікаво, що одним із перспективних напрямків І. Ляшенко визначив також психологію сприйняття музики [3, с. 92].

[7] Спочатку І. Ляшенко висловлювався, що "тільки на соціально однорідній основі соціалістичних націй можливий справжній інтернаціоналізм у взаємовідносинах між народами" [3, с. 51], а тому думка про самостійність розвитку національної музики як і теза про самобутність її музичних особливостей нібито хибна [3, с. 130–131, 139].

перша і третя, що задекларовано навіть у назві монографії). Показовою є й пізніша відмова І. Ляшенка від твердження про "втягування [Людкевичем] композиторських сил Західної України… в загальний процес стилеутворення української музичної школи" [2, с. 20]. Таких прикладів пізнішого перегляду попередніх висловлювань (наголосимо – саме *висловлювань*, а не особистих світоглядних *переконань*, що в ті роки часто відрізнялися) можна було б навести чимало.

Представляючи в українському музикознавстві радянський період у музично-естетичних дослідженнях, а конкретно – проблеми національного, І. Ляшенко водночас виявив не просто деякі спільні погляди, а очевидну спадкоємність із такого роду поглядами свого сучасника С. Людкевича. Значно старший за віком композитор і теоретик, чиї спеціальні музично-естетичні розвідки розподілені умовно на три етапи осягнення естетичної проблематики[8], до висвітлення проблеми національного звернувся вже на початку своєї наукової діяльності. У своїй програмній статті "Націоналізм у музиці" (1905) він також зосередився на особливостях музичного стилю, щоправда спеціально не виділяючи процесуального контексту формування його національних рис[9]. С. Людкевич також продемонстрував нерозривну єдність естетичного і соціологічного аспектів у розумінні цього феномену. Саме він уперше обґрунтовано пояснив "безнастанний племінний і культурний ендосмос і творення консервативних форм життя і мистецтва", що є "конечною умовою розвою всіх народів", поняття *класичного національного мистецтва,* прояви "поверхових", без "істотного значення" "народних елементів" у XVI–XVIII ст. і наявність "тривких", "стійких" особливостей "свідомого" національного напрямку в музиці на зламі XVIII і XIX століть "під іменем романтизму", головний чинник їх появи – усну народну поезію як джерело традицій, світогляду, душевних почувань, "найтісніший зв'язок і залежність" від "сильнішого" розвитку національної школи в російській музиці, запозичення зі Заходу деяких особливостей мелодики (появу хроматизму) і ритміки (симетричний стоповий уклад) та інші. Навіть ці спільні погляди (концептуальні положення) щодо головніших прикмет національного стилю підтверджують згадувану спадкоємність поглядів, незважаючи на понад шістдесятирічну (1905–1973) перерву у спеціальних зверненнях до цієї проблеми українських музикознавців (розвідки І. Ляшенка 1957 та інших років не беремо до уваги через недостатньо чіткий вияв їх концептуальності).

Отож, твердження І. Ляшенка про діалектику новаторства і традицій у системі музичного прогресу та її конкретно-історичний прояв у музиці як самостійний науковий напрям спеціально *радянського* музикознавства є не зовсім правильним, оскільки чимало висновків щодо цієї проблеми висловив ще у 1905 році С. Людкевич.

Пропонований аналіз теоретичної концепції знаного українського вченого І. Ляшенка доводить не лише високу наукову вартість його дослідження проблеми національного в українській музично-естетичній науці через комплексний підхід до теми, започаткування деяких нових ідей, високий рівень їх аргументації, системність викладу, послідовність і сміливість у відстоюванні власної думки та

[8] Хоча загалом естетична проблематика домінує в усій науковій діяльності вченого, "покриваючи" історичні, теоретичні, фольклористичні зацікавлення.

[9] Ця стаття була опублікована у скороченому й відредагованому варіанті у збірнику "С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії» у тому ж таки 1973 році, тираж котрого майже відразу був заборонений для розповсюдження, і не відомо чи знав І. Ляшенко її зміст у час підготовки своєї першої монографії на цю тему.

багато іншого. Концепція І. Ляшенка у складних умовах специфічного трактування такого роду питань виявила водночас глибинну спадкоємність із поглядами С. Людкевича, а чимало його ідей були "підняті на щит" і розвинуті в подальших музично-естетичних дослідженнях, працях про національну музичну мову, стиль, музичне мислення багатьма українськими музикознавцями. І це мало б стати предметом майбутньої спеціальної уваги.

Список використаної літератури

1. *Людкевич С.* Націоналізм у музиці / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич ; [упорядкув., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер]. – Львів : В-во М. Коць, 1999. – Том І. – С. 35–52.

2. *Ляшенко І.* Інтернаціональне в національному (До методології вивчення історії музичного професіоналізму на Україні) / І. Ляшенко // Українське музикознавство. 8: (Наук.-методичний міжвідомчий щорічник). – К. : Музична Україна, 1973. – С. 3–22.

3. *Ляшенко І.* Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ляшенко. – К.: Музична Україна, 1973. – 326 с.

4. *Ляшенко І.* Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ф. Ляшенко. – К. : Наук. думка, 1991. – 269 с. – АН Української РСР, Ін-т мист-ва, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського.

5. Советская музыка – товарищ, помощник строителей нового мира [Передова] // Советская музыка. – 1969. – № 2. – С. 2–16.

Стаття надійшла до редколегії 17.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## NATIONAL IN THEORETICAL AND CONCEPTUAL UNDERSTANDING I. LYASHENKO (social and aesthetic comprehending)

**Oxana GNATYSCHYN**

*General Piano Department,*
*Lviv National Music Academy named by M. Lysenko,*
*Nyzhankivsky str., 5, Lviv, Ukraine, 79005*
*tel.: 0322 35 79 92, e-mail: oxanaostap@ukr.net*

Grouped and analyzed previously distinguish of the fundamental papers I. Lyashenko are the main ideas that create his theoretical concept of socio-aesthetic interpretation category national. Found a coincide many the postulates with the views of the initial Ukrainian muzikologії S. Lyudkevych despite the distance in time and excellent social and historical conditions.

*Key words*: national, theoretical-conceptual understanding, a specific act of the musical development of ethnicities.

# НАЦИОНАЛЬНОЕ В ТЕОРЕТИЧЕСКО-КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ПОНИМАНИИ ИВАНА ЛЯШЕНКА (социальный и эстетический аспекты)

**Оксана ГНАТЫШИН**

*Кафедра общего и специализированного фортепиано,*
*Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко,*
*ул. О. Нижанковского, 5, Львов, Украина, 79005*
*тел.: 0322 35 79 92, e-mail:* oxanaostap@ukr.net

Сгруппированы предварительно “изъяты” из основных трудов И. Ляшенка главные идеи, представляющие его теоретическую концепцию социально-эстетической трактовки категории национального. Выявлено совпадение многих тезисов со взглядами фундатора украинской музыкальной науки С. Людкевича, не смотря на значительную отдалённость во времени и, соответственно, разные общественно-исторические условия.

*Ключевые слова*: национальное, теоретико-концептуальное осмысление, специфический закон развития этносов.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 98–118
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 98–118

## Е Т Н О М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 784.4.011.26М.Мишанич:398.8О.Ошуркевич](477.46-22)

# НАРОДНІ МЕЛОДІЇ БАТЬКІВЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: мелотипологічна характеристика*

**Богдан ЛУКАНЮК**

*Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології*
*Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка,*
*вул. О. Нижанківського, 5, кімн. 53, Львів, Україна, 79005*
*тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net.*

Окреслено систему жанрів та пісенних типів традиційного фольклору Шевченкового краю на підставі музично-етнографічних матеріалів, які зібрав Олексій Ошуркевич у селах Моринці та Шевченкове (Кирилівка) Звенигородського району Черкаської області й поклав на ноти Михайло Мишанич.

*Ключові слова*: Тарас Шевченко, народна музика, мелотипологія народних пісень.

Це вже хіба тривіальність, що навіть, здавалося б, найочевидніші ідеї піднімаються, усвідомлюються й реалізуються нашою громадськістю з великими труднощами та зі значним запізненням. Ще одним прикрим свідченням тому виявилася справа вивчення автентичного фольклору родимих сторін Великого Кобзаря.

Уже і досліджено, і загально визнано: Шевченкова співуча муза виводиться головно з рідної фольклорної стихії [15, с. 29–33][1], і сам поет окрився славою неабиякого знавця та виконавця народних пісень. А проте в розвідці дійсних першоджерел натхнення нашого Генія українська фольклористика – а музична й поготів – усе ще робить чи не перші нерішучі кроки.

Наскільки відомо, єдиними малодоступними сьогодні фольклорними матеріалами з тих околиць, поминаючи одиничні та випадкові, є рукопис (!) двохсот пісенних текстів, що їх записав у Кирилівці (Шевченкове) ще у 80-х роках XIX сторіччя Андрій Шевченко – племінник Поета[2]. І щойно аж тепер – через сотню літ – дві приватні поїздки в Моринці та Шевченкове Звенигородського району Черкаської області задля збирання народних пісень здійснив Олексій Ошуркевич – краєзнавець, фольклорист з Луцька[3].

* Розширений текст доповіді, виголошеної навесні 1994 року на П'ятій конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель у Львові [23].

[1] Див. указану тут літературу, яку потрібно доповнити щонайменше класичною музикознавчою [27; 28].

[2] Зберігається в Інституті літератури Національної академії наук України. Зі зрозумілих причин ці записи є недоступними, хоча вони були б вельми корисними для оцінки репертуарних змін, що зайшли в даній місцевості протягом сторіччя, а також для виявлення повноти культуро-жанрового складу, притаманного її фольклорній традиції.

[3] Про нього див.: [2; 33].

© Богдан Луканюк, 2014

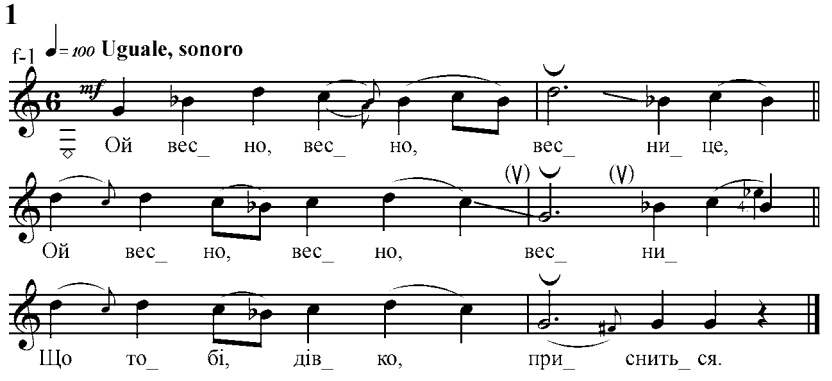
Поїздки ці відбулися під час літніх відпусток у кінці липня – на початку серпня 1985 та 1986 років. Збирачеві вдалося налагодити робочі контакти з 33 місцевими мешканцями – жінками середнього та старшого віку (50–80 років), і зафіксувати на магнітофонну стрічку 385 народнопісенних творів як у сольному, так і в ансамблевому (по 2, 3 або 4 особи) виконаннях. Роком пізніше усі фонозаписи поклав на ноти найдосвідченіший львівський транскриптор Михайло Мишанич [32].

Здобуті матеріали, треба гадати, не вичерпують пісенних засобів Шевченкової малої батьківщини. Записано веснянки, купальські та петрівчані, весільні (найбільше), колискові та звичайні пісні (любовні, родинні, жартівливі, балади). Натомість не виявлено зразків зимового обрядового циклу – колядок, щедрівок, Маланки (їх не могли собі вже пригадати навіть найстарші жінки), а також жнивних пісень. Як це й не дивно, але не знайдено жодної народної пісні з традиційно-історичною козацькою тематикою...

Тож фольклор цієї місцевості (й також найближчих околиць) безперечно потребує свого подальшого, тепер уже поглиблено-тематичного польового обстеження. Усе ж і наявного матеріалу достатньо, щоби окреслити бодай у першому наближенні питомі, найхарактерніші для неї *типові форми* (*пісенні типи*), що визначатимуться традиційно (як у Станіслава Людкевича [34], Климента Квітки [9; 8; 12; 4] та Володимира Гошовського [1, с. 20-30]) за структурами віршів та відповідними їм схематизованими (модельованими) музично-ритмічними малюнками, але з узглядненням хоча б почасти меліко-тематичної будови. Такі систематичні спостереження вельми значимі для шевченкознавства, позаяк дають хоча б деяке уявлення про ймовірні ранні враження Кобзаря, винесені його вразливою душею з найріднішої фольклорної стихії; для етномузикології ж типологічне вивчення пісенності однієї місцевості забезпечує необхідними базовими даними якнайширші порівняльні студії.

У задокументованому місцевому народномузичному репертуарі особливий інтерес становлять насамперед обрядові твори, які Т. Шевченко неодмінно повинен би спізнати в часи свого дитинства. Зачнемо їх розгляд від календарно-обрядових жанрових циклів.

Із п'ятнадцяти зареєстрованих *веснянок* – дев'ять належать до одного пісенного типу [32, № 147][4]:

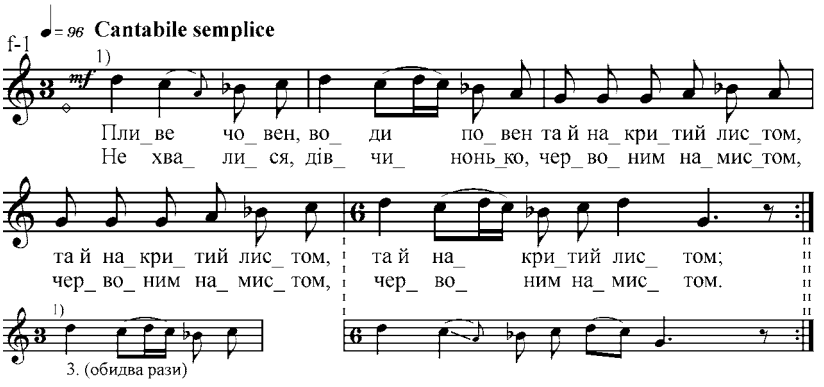



[4] Див. також № 59–60, 94, 126, 202–203, 223–224. Пор. варіанти з села Сидорівка Корсунь-Шевченківського району Черкаської області, записані в Києві 1920 та 1921 роках від жінки та мужчини відповідно [10, № 56 та 623]. Про їхній вельми оригінальний "мажорний" звукоряд з підвищеним IV ступенем (d–cis–h–g) див. [11, с. 104–105].

Він має мелічну будову *αβ'β*. Віршову строфу творять 8-складові рядки (V53)[5], один із яких співається двічі – ААБ або АББ. Усі музичні речення ізоритмічні[6]: $R^6$11112 |3 12 :||, що в трьох виконаннях виступають у своєму "чистому" виді, а в інших – з дрібними відхиленнями, головно, через деяке вкорочення першого членика[7] 3-складників ($R^6$11112 |$^4$2 12 :||).

Інший веснянковий мелотип з $V44666_2$ / $R^6$2211|2211|1111111|111111|2 2 112 4 :||, де мелорядок буквально повторюється двічі з різними віршами (АБ), вдалося записати тричі тільки в Моринцях [32, № 182, 191, 193], хоча він відомий практично чи не на всій Наддніпрянщині[8]:

**2**




Щодо решти веснянкових мелодій, знаних, навпаки, виключно в Шевченковому, то кожна з них пов'язана лише з одним конкретним поетичним текстом і в наявних матеріалах має свою окремішну, неповторну форму: $V43_2$/$R^4$1111¦211:|| або 1111¦112:|| та $V4_2$;$45_2$/$R^6$2 4 2 4 :|:1111¦11222 :||, до того ж перша (на сюжет "Дари весни") заспівана доволі невпевнено та плутано [32, №№ 30, 31].

Виглядає на те, що жанр весняних (великодних) танків представлений у Моринцях лишень однією грою "Шум". Її первісна велика кільцева форма[9] явно перероблена в строфічну з $V44_2$/$R^4$1111¦1111:|| на мелотематичному матеріалі середньої частини – ходу [32, № 148; пор. 16, № 11][10]:

[5] Символ "V" заступає термін "віршовий рядок" [12, с. 117], а цифри вказують кількість складів у його окремих силабічних групах. Самі ж віршові рядки у таких структурних формулах розділяються крапкою з комою (;).

[6] Буква "R" означає типізований музично-ритмічний малюнок, а надшрифтовою цифрою вказуються його тактові розміри в часокількісній ритміці. Тут і далі (не тільки з технічно-видавничих, але й насамперед задля зручностей формалізації) послідовності тривалостей подано в цифровому вигляді подібно як у роботі [12, с. 117–118]. При цьому найменшу з них прирівняно до 1, решту – до кратних їй; схеми потактовані за морфологічно-диференціальним принципом [18]; знак рівності ("=") між цифруваннями означає "транспозиційну" тотожність рисунків з умовно різними вираженнями найменшої тривалості, якщо така піддається дробленню; стрілки ⇐ та ⇒ вказують на генетичний рух від типової схеми (первіснішої) до видової (пізнішої).

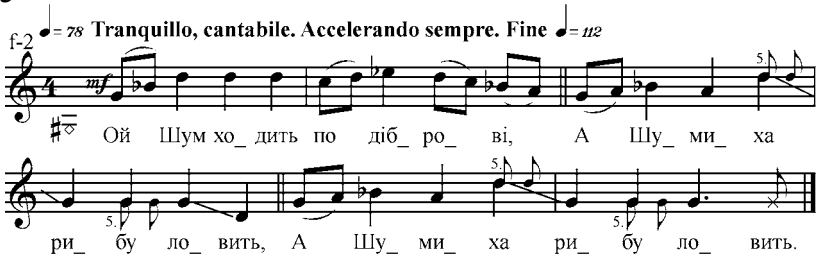
[7] Членик – морфологічна одиниця силабізованої мелоритмічної схеми, мелотипу (складонота за В. Гошовським [1, с. 24] або силабохронос, за Пєтром Стояновим [37, с. 14–31].

[8] Пор., наприклад [16, № 4; 17, с. 9, № 2; 10, № 58, 73, 638].

[9] Про велику кільцеву форму та її розпад в українському фольклорі див. [21, с. 99–106; 19, с. 59].

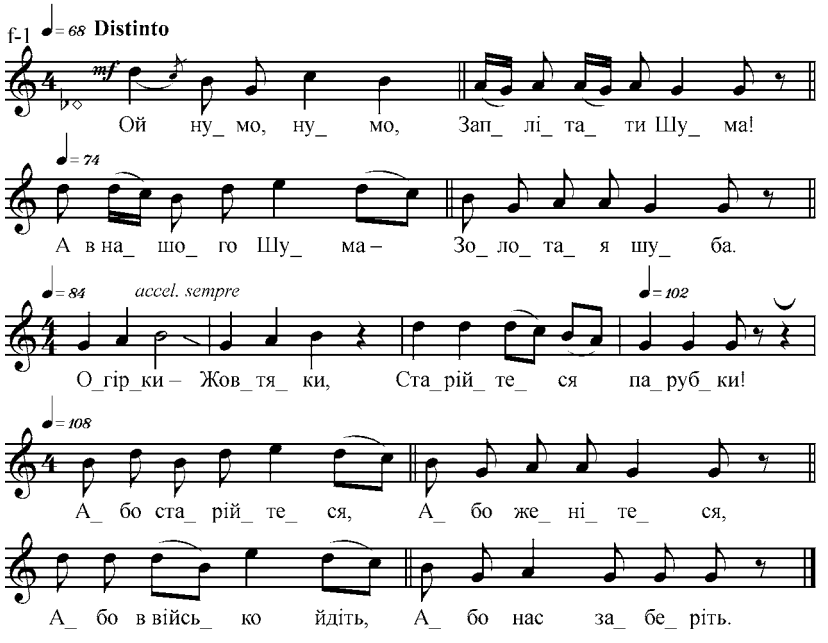
[10] Одна співачка виконувала наспів, інша, починаючи з другого куплету. вторила їй октавою вище фальцетом (подібно як у прикладі 14).

**3**




У Шевченковому текст зачину цього ж танку (“Ой нумо, нумо, заплітати Шума”), хіба відсутній у моринській традиції, не має сподіваного сюжетного продовження, а відразу контамінується з приспівом (“Огірки – жовтяки”) і словами іншої гри [17, с. 10, № 3], якій, можливо, й належить отака відмінна мелодія [32, № 29]:

**4**




А що твір саме так культивувався в селі, засвідчує не тільки його впевнене виконання, відзначене транскриптором, але й повторний фонозапис, здійснений від гурту трьох співачок [32, № 273].

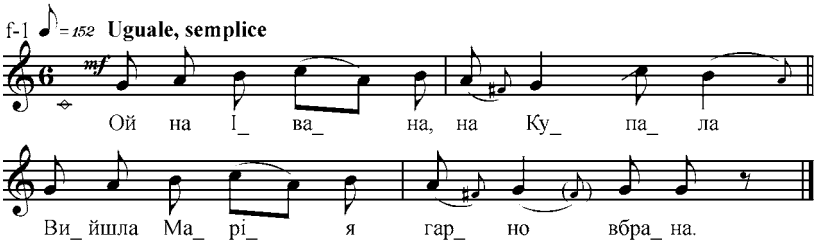
Зі сказаного можна висновувати, що власне веснянкова традиція збереглася в даній околиці досить добре, натомість ігрова, репрезентована одним зразком у кожному селі, або забулася, або завжди була вельми скромною, ба навіть занесеною, зокрема школою.

Серед *купальських* мелодій наявні три типові пісенні форми[11]. До першої належить десять зареєстрованих зразків – усі мажорного ладового нахилу та мелічної будови α’α. Їхня віршова строфа містить два 9-складові рядки ($V54_2$).

[11] Про типи купальських мелодій та їхню географію в Україні та Білорусії див. [13; 38].

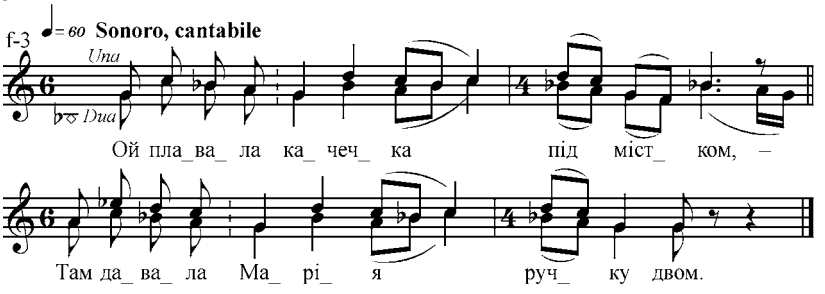
Тотожна й мелоритміка в обох музичних побудовах ($R^6$1112 1|12 12 :||) [32, № 7; див. також № 5–6, 28, 128–129, 149–50, 192, 195, 275]:

**5**




Другому типові купальських пісень, що його три взірці вдалося віднайти виключно в Шевченковому, також властива мелічно-тематична будова α'α, але вже "мінорного" ладового нахилу [32, № 274; див. також № 26, 276]:

**6**

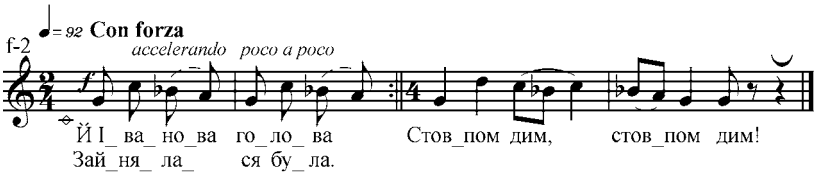



Їхня строфа включає два 10-складові вірші ($V433_2$) при $R^6$1111¦2 2 4 |$^4$2 2 4 :||. Інколи вони розширюються до одинадцяти силаб, унаслідок чого дробиться п'ятий або шостий членики: $V443_2$\$R^6$1111¦112 4 |$^4$2 2 4 :|| або $R_6$1111¦2 114 |$^4$2 2 4 :||.

Мелосинтаксична неподільність 6-часівкових[12] тактів за наявності цезури в словесному тексті після четвертого складу однозначно свідчить, що їхні музичні форми є ритмічно варійованими[13], подібно як в одному з розглянутих нижче весільних мелотипів, і, значить, первісно вони мусили бути 5-складовими та виглядати так: $V433_2$\$R^6$1111¦2 2 4 |$^4$2 2 4 :|| ⇐ *$V53_2$/$R6^2$ 2 2 2 4 |$^4$2 2 4 :|| = *$V43_2$/$R^6$11112 |4112 :||. Ця форма схожа на веснянкову з таким же віршем, проте відрізняється від неї мелоритмічним малюнком 3-членика.

Ще один купальський мелотип, зафіксований лиш один раз і теж у Шевченковому, на відміну від двох попередніх – *співних* за своїм музичним жанром – відноситься до *танкових* з характерною для них великою кільцевою формою, в якій у цьому випадку випав зачин [32, № 27]:

**7**




[12] Часівка – одиниця числення (пульсації) у часокількісному мелоритмі (термін К. Квітки).
[13] Докладніше див. [24; 25].

За своєю будовою він зазвичай є цілком тотожним кінцівці (V33/R$^{4}$112 :|) та разом з нею різко контрастує тонічному віршеві й акцентно-динамічній ритміці середнього ходу[14]. Однак саме в неповній версії (без зачину) цей мелотип поширився Україною та навіть зайшов у Галичину, де знайшов собі місце серед гаївок (див., приміром [34, № 210; 35, № 117; 28, № 55]).

На тому вичерпуються пісенні типи календарно-обрядового фольклору, виявлені в Шевченковому та Моринцях. Записані ж тут в імпонуючій кількості весільні мелодії (всього 129 зразків), що репрезентують місцеві родинно-обрядові жанрові цикли (поряд з незареєстрованими хрестильним і похоронним), групуються в наступні сім типових форм [пор. 3, с. 45 і далі].

Більшість весільних текстів поєднується з тирадним (нестрофічним) наспівом без твердо усталеної композиції. Кількість складів у їхніх рядках хитається від шести до десяти, а кількість рядків – від п'яти до дев'яти, маючи на увазі, що початковий з них завжди співається двічі (ААБВ...)[15]. Власне цей тип слід вважати головним для місцевої весільної традиції.

Формосхему його засадничого мелоритмічного малюнка можна представити таким чином: *V6$_{3}$.6$_{2,4}$/R$^{8}$111122|$^{6}$111111|$^{8}$111122 ||(:)$^{6}$111111|8111122 (:)||. Коли збільшується кількість складів у рядках, основні мелоритмічні тривалості дробляться на дві менші, здебільшого рухаючись від початку побудови, а саме: при семи складах – R$^{6}$111111| = R$^{6}$2 2 2 2 2 2 | ⇐ R$^{6}$112 2 2 2 2 | чи R$^{6}$2 112 2 2 2 |, при восьми – R$^{6}$1111¦2 2 2 2 |, при дев'яти – R$^{6}$1111¦112 2 2 | або R$^{6}$1111¦2 112 2 |, а при десяти – R$^{6}$1111¦11112 2 |. Так же само R$^{8}$11112 2 | = R$^{6}$2 2 2 2 4 4 | ⇐ R$^{6}$112 2 2 4 4 | чи R$^{6}$2 112 2 4 4 |, при восьми – R$^{6}$1111¦2 2 4 4 |, при дев'яти – R$^{6}$1111¦112 4 4 | або R$^{6}$1111¦2 114 4 |, а при десяти – R$^{6}$1111¦11114 4 |.

Форма тиради явно складається з двох частин. Початкову творять три побудови, де перша виконує роль заспіву[16], що закінчується виразною кадансовою зупинкою та контрастує щодо продовження помітно повільнішим темпом. Далі йде монохронний 6-членик, а завершує цілість репризне повернення малюнку заспіву. Загалом ця частина тиради близько нагадує добре відомі тричастинні строфічні ладканки з характерним серединним "стисненням".

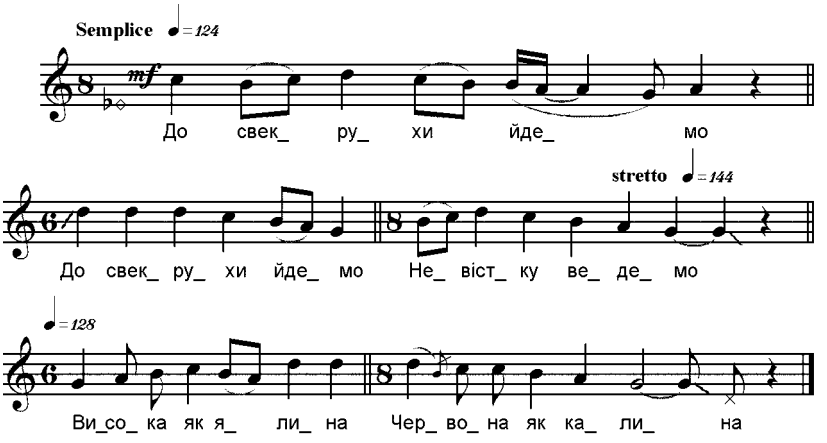
Друга частина тиради, що здатна повторюватися ще раз залежно від потреб тексту, має ті ж мелоритмічні малюнки, що друга і третя побудови. Однак мелічно вона, як правило, є зовсім іншою. Частіше її звуковисотна лінія описує досконалу дугу з верхом на п'ятому ступені звукоряду [32, № 116; див. також № 62, 66, 113, 115, 130, 132–133, 136–137, 154–156, 160, 186, 201, 279, 285, 287, 293, 326, 334, 341, 345–349, 352, 354-б, 355, 362–363]:

[14] У своєму повному вигляді цей купальський мелотип докладно розглянув К. Квітка [5] (стаття опублікована в перекладі українською, на жаль, з численними помилками [6, с. 54–63]).

[15] За єдиним винятком [32, № 54], коли співачка явно помилилася.

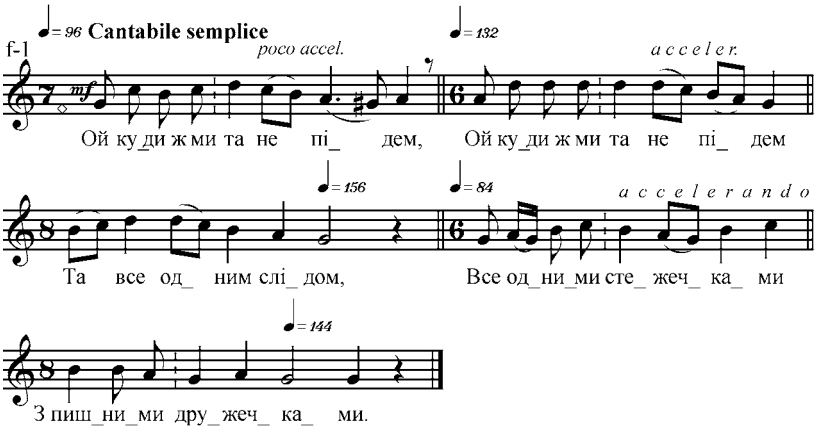
[16] "Заспів" у сенсі початкової побудови, чітко відмежованої кадансування та глибокою цезурою від наступних, більш інтегрованих побудов, а не в значенні "передладканка", про яку див. [36; 20].

**8**



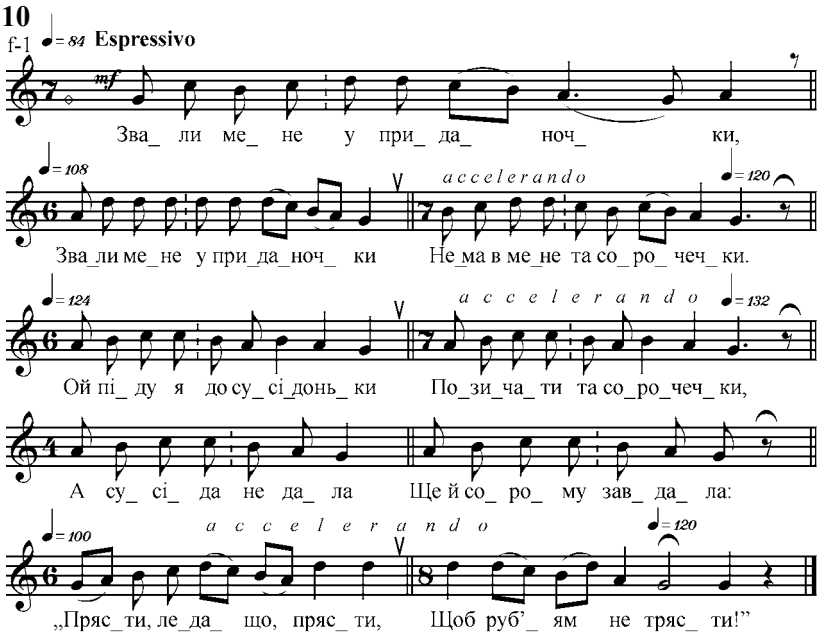

Рідше підйом доходить лишень до кварти [32, № 245-в; див. також № 64, 65, 245-а, 306, 321, 323–325, 328, 332, 335, 337, 338, 343–344, 354-а, 359, 361, 365, 368- а, 369, 376]:

**9**




Як уже сказано, розбудова тиради досягається головно за допомогою повторення одного з варіантів її заключної частини [32, № 61, 63, 114, 131, 184, 190, 245-б, 297, 353, 364; 189, 245-б, 288, 298, 318, 370, 372, 185, 187–188], рідше їх безпосереднього поєднання [32, № 135, 329, 331, 368-б, 375]. Інколи те ж досягається вставкою нового матеріалу, також повторюваного потрібну кількість раз. Ось максимально розширений у такий спосіб наспів (з дев'яти побудов), в якому з'являться ще й вкорочені 7-членики, схожі на аналогічні вкорочення в деяких вельми розпросторених ладканках з паралельною "ямбічною" організацією мелоритму [32, № 367; пор. 35, № 127–128]:

**10**

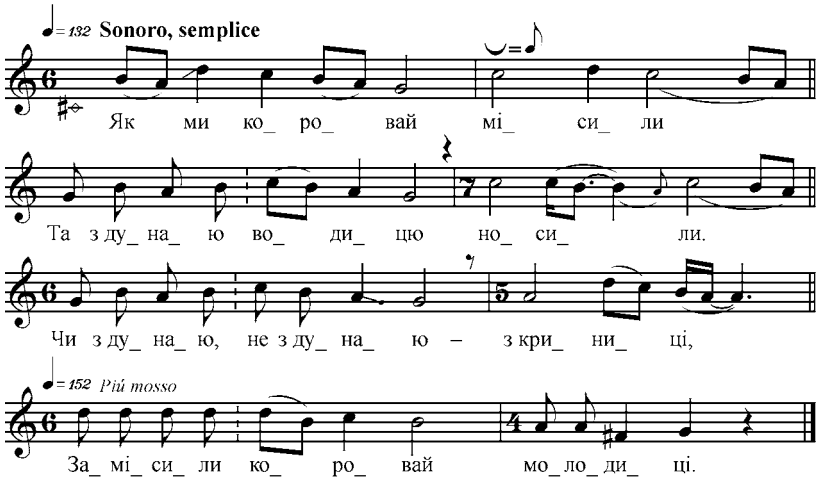



Винятково трапляються й незначні відхилення від описаних структур, однак вони, треба гадати, виникли через спонтанні помилки сольного співу, неможливі в гуртовому виконанні (див., приміром: 32, № 292, 344, 375 тощо].

Другий за частотністю використання мелотип також має тиradну будову (у тираді – від 4 до 8 віршів) та хитке складочислення. Кожний рядок тут у своїй базовій формі включає дві силабічні групи, перша з яких може розростатися від 5 до 8 складів, а друга – від 3 до 5; себто віршову структуру можна записати у такий спосіб: $V5^{(6,\ 4+3,\ 4+4)}3(^{4,\ 5})_n$.

Музичні речення, що збігаються з віршовими рядками, відповідно складаються з двох контрастних побудов, з яких друга сприймається як кадансовий додаток до попередньої [32, № 134]:

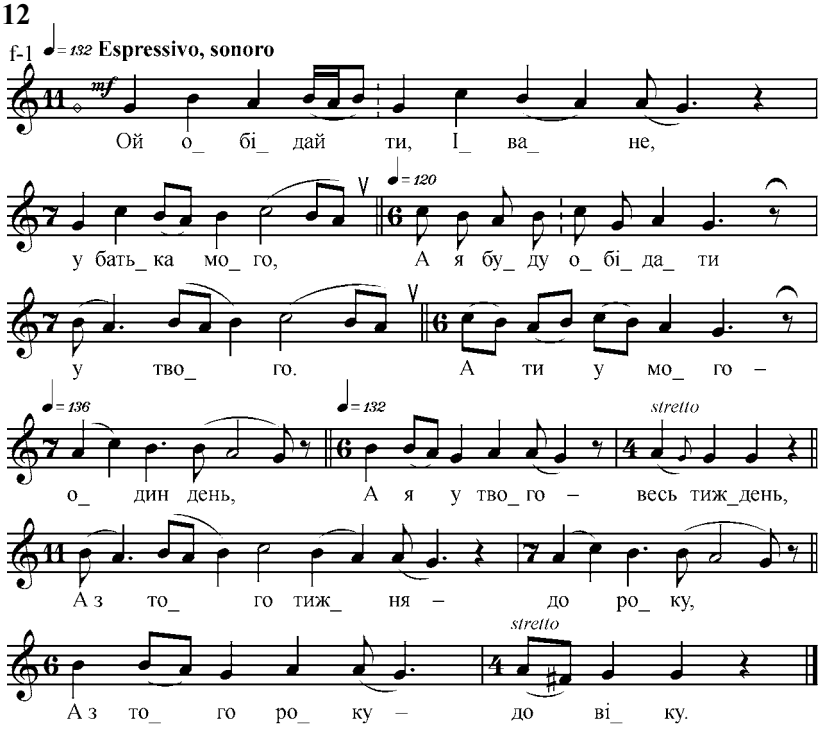
**11**



Найчастіше зустрічаються власне такі чотирирядкові тиради (з мелікотематичною будовою *аааβ*) [див. також 32, № 69, 277-278, 296, 304, 330, 333, 339-340, 342, 366]. При шестирядкових текстах у мелодії повторюються два заключні музичні речення *ааа'βа'β* [32, № 138, 194, 238, 286, 289, 319, 356], рідше – тільки початкове (*ааааааβ)* [32, № 322, 371], у восьмирядкових зразках відтворюються як початкове, так і кінцеві речення (*аааааа'βа'β)* [32, № 299, 327]. Коротші дво- або трирядкові відміни, схожі на строфічні, належать до одиничних і справляють враження помилко виконаних [32, № 94-95, 303, 320].

Хоча друга побудова в мелорядках відзначається деякою нестійкістю малюнків, які отримують різні реальні вираження (а саме: $R^4112$ ||, $R^52\ 12$ ||, $R^62\ 13$ ||, $R^62\ 2\ 2$ ||), за вихідну для них форму, мабуть, потрібно вважати власне V<...>3/R<...>|$^4$112 ||, узагалі притаманну наспівам цього весільного типу. Усі зміни в ньому досягаються довільним ферматуванням першого та другого членників, що добре видно, коли на їхніх місцях приходять роздроблення: V<...>3/R<...>|$^4$112 || = $R^42\ 2\ 4$ || ⇒ V<...>4/R<...>|$^4$112 4 || або $R^42$ 114 ||, V<...>5/R<...>$^4$11114 ||. Аналогічно варіюється малюнок початкових побудов при збільшенні складів у їхніх текстах головно в напрямку десцендентності, наприклад: V5/$R^6$11112 | = $R^62\ 2\ 2\ 2\ 4$ | ⇒ V6/$R^6$112 2 2 4| або $R^62$ 112 2 4 |, V43/$R^6$1111¦2 2 4 |, V44/$R^6$1111¦112 4 | або V44/$R^6$1111¦2 114 | тощо.

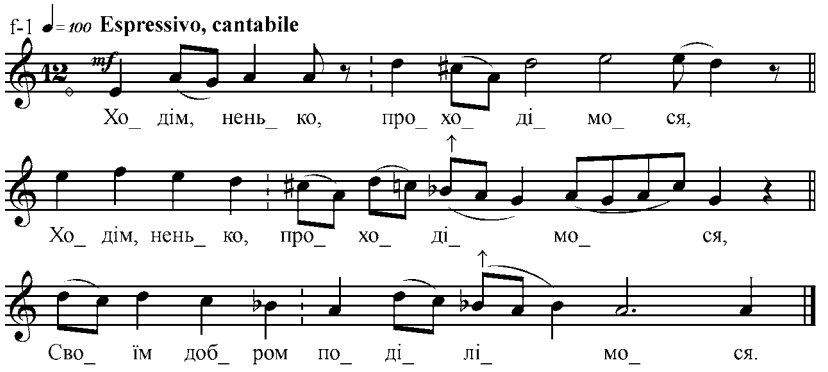
У тих же початкових побудовах ритмічний малюнок чомусь не раз аугментується, себто викладається удвічі більшими тривалостями (включно з роздробленими) [32, № 153, 157-159, 277-278, 286, 322, 330, 333, 339-340, 342, 366], а часом також й у кінцевих повторах, справляючи враження нарочитої репризності, що, можливо, треба розглядати як гострохарактерну відмітну рису місцевого етномузичного діалекту [32, № 356: див. також № 299, 319, 327]:



Іншу групу обрядових весільних наспівів складають не тирадні, а строфічні форми.

Отож третій з ряду типовій весільній мелодії притаманна тричастинність *αβ'β* та дворядкова строфа з повторенням, навпаки, першого рядка ААБ. При цьому 9-, рідко 10-силабічні віршові рядки є рівноскладовими з поділом на дві групи V45 або V46, а музичні їхні відповідники – ізоритмічні: при дев'яти складах – V45/R$^{6}$1111¦112 2 2 || (при десяти – V46/R$^{6}$1111¦11112 2 ||) [32, № 301 (Шевченкове); див. також № 199, 209, 237, 239 (Моринці), 305, 357 (Шевченкове)].

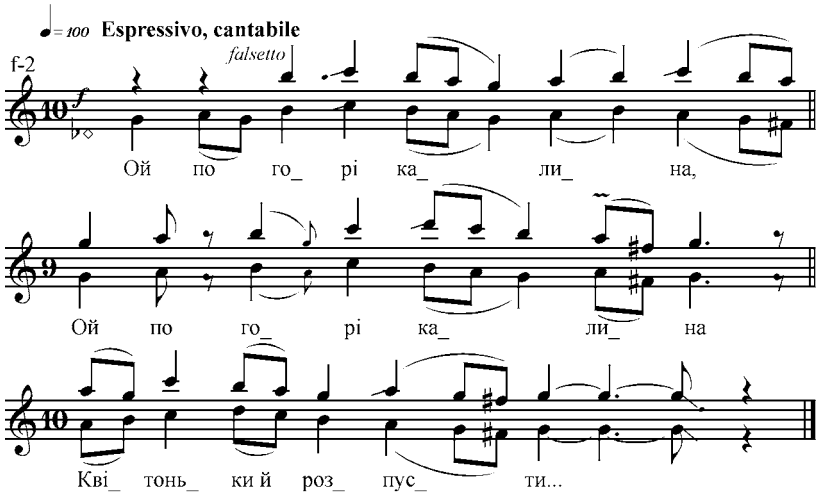
**13**




Очевидно, цю строфічну форму треба вважати похідною від монохронних 6-членіків (V45$_{3}$/R$^{6}$1111¦112 2 2 :‖ ⇒ {R$^{6}$1^11^1¦1^12 2 2 :‖} ⇒ *V6$_{3}$/R$^{6}$2 2 2 2 2 2 :‖ = R$^{6}$111111:‖), як то підказує така ж змінність серединних ритмічних малюнків в аналогічному тирадному мелотипі (пор. приклад 8).

У четвертому строфічному типі тричастинна мелічна форма *αα'β* також в'яжеться з дворядковою строфою та з відповідним повторенням першого рядка ААБ. Водночас тут неподільні семискладові рядки у крайніх музичних побудовах мають принципову ритмічну схему V7/R$^{12}$11112 3 3 ‖, яка в середині піддається характерному "стисненню" в закінченні (V7/R$^{9}$11112 12 |) [32, № 32 (Шевченкове); див. також №№ 200 (Моринці), 302, 357, 258-б та 358 (Шевченкове)]:

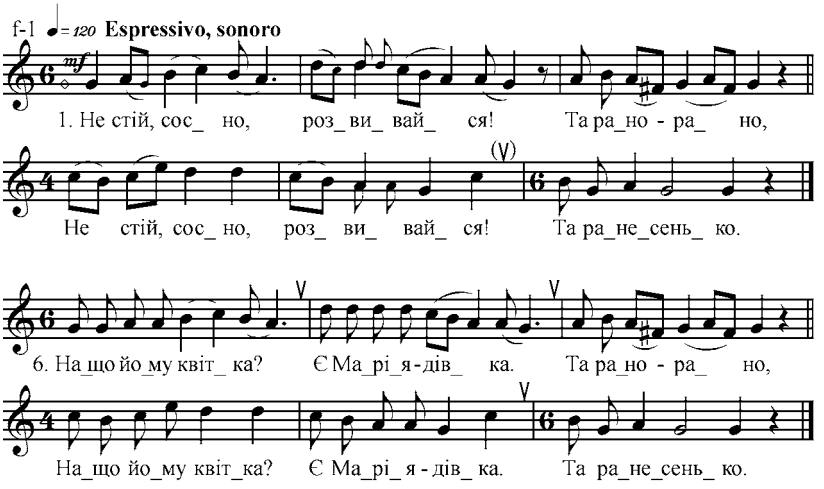
**14**



Варто відзначити, що цей тип загалом нехарактерний для Наддніпрянщини, він більш властивий північно-західній Галичині, де виступає основним, а подекуди єдиним обрядовим наспівом, який обслуговує усі ритуальні дійства на весіллі.

П'ята типова пісенна форма складається з двох контрастних музичних речень *AB*. Її віршову строфу творить один 12-складовий рядок (V444), що співається двічі (АА'). Правда, кількість складів у початковому восьмискладнику може розширюватися до дванадцяти, внаслідок чого виникають проміжні, похідні структури V45, V54, V55, V66 тощо, які викликають ритмічне варіювання перших двох членіків, а обидва заключні рефрени до того ж орнаментуються вставленням на початку зайвого словечка "та" [32, № 336 (Шевченкове); див. також № 139 (Моринці)]:

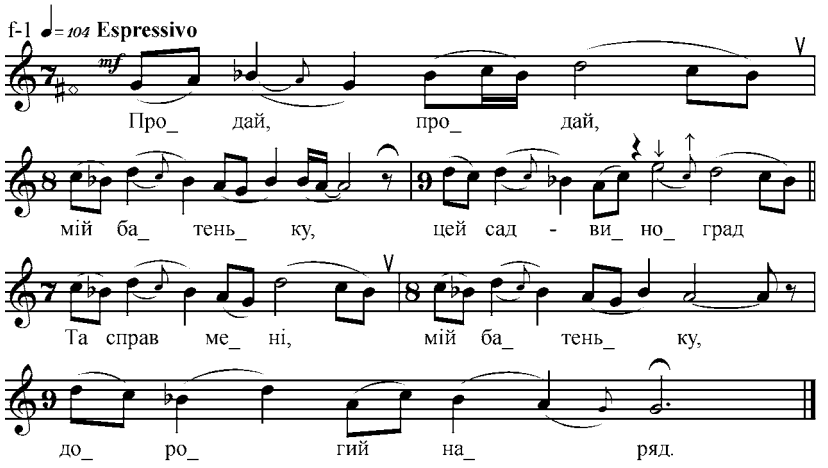
**15**




При ідентичній складочисловій будові віршових рядків у строфі, їхня мелоритміка є різною – початкова шестичасівковість V44/R$^{6}$112 2 :| у другому рядку переходить у чотиричасівковість V4/R$^{4}$1111:|, причини чого поки залишаються не з'ясованими. Саме наявність рефренів і такого нелогічного ритмічного "стиснення" складає визначальну ознаку даного пісенного типу, широко розповсюдженого, мабуть, на всій українській території [пор., наприклад: 7, № 64, 72; 10, № 103; 34, № 133 тощо].

Й остання, шоста типова форма весільних мелодій має також дворядкову будову з близько спорідненими мелодичними реченнями *αα'* при контрастній віршовій строфі АБ, де кожний рядок включає по тринадцять складів (V445$_2$) з принциповим "ямбічним" ритмом для 4-складників R$^{6}$12 12 |, а для 5-складників – R$^{12}$12 12 6 || [32, № 360; див. також № 300 (сирітська)]:

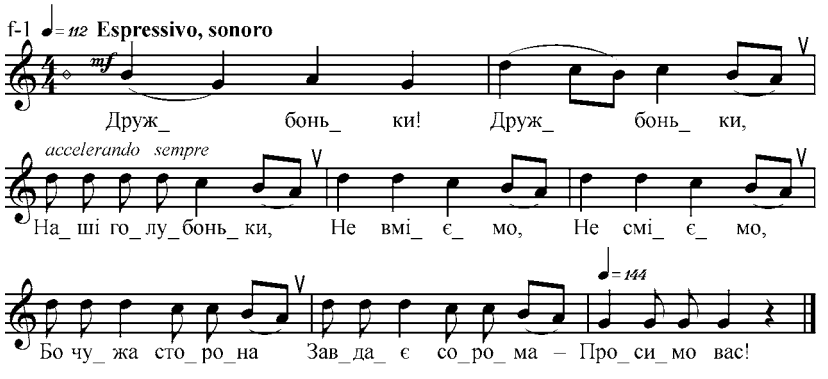
**16**




При ближчому розгляді неважко помітити спорідненість (у т. ч. й лінеарну) цієї мелодії до більш розповсюдженої типової 17-складової форми ($V557_2$) з мелоритмічним рисунком, де збільшення кількості складів у силабічних групах викликає поділ довших членіків на два менші, рівновеликі: $R^6$11112 |11112 |1211112 3 3 ||, що також не раз виступає в своїй проміжній формі з $V446_2/R^6$12 12 |12 12 |$^{12}$12 12 3 3 || [див., наприклад: 39, № 142], а проте цих двох останніх не виявлено ні в Моринцях, ні в Шевченковому.

Нарешті, поряд зі співними мелодіями, одвічно прив'язаними до народного весілля, збирачеві вдалося задокументувати (щоправда, тільки в Шевченковому) надзвичайно рідкісний зразок обрядової *танкової* (хороводної?) пісні. В її основі лежить остинатне повторення серединної двотактової побудови, яка відповідає окремим рядкам тиради характерного нерівноскладового тонічного вірша. Тираду ж обрамлюють нібито зачин і кінцівка, контрастні своїми мелодичними матеріалами, що зближує всю композицію до ВКФ (якщо не типологічно, то хоча б генетично) [32, № 350; див. також № 294–295 і 351, пор. 10, № 104, 111]:

**17**



Підсумовуючи огляд обрядової пісенності Моринців та Шевченкового, приходимо до таких даних: для неї властиві п'ятнадцять типових пісенних форм – шість весняних (по дві співні й танкові, а також ще дві одиничні), три літні (дві співні й одна танкова) та сім весільних (по дві тирадні, строфічні ладканкові та пісенні, а також одна танкова). Як уже говорилося, збирачеві удалося віднайти тут лише зразки цих трьох обрядових жанрових циклів, інших місцеві виконавці, на жаль, не могли вже пригадати.

Що стосується необрядових творів, то вони вельми різнорідні як за формою, так і за походженням. Не всі вони традиційні, а тим більше – корінні, питомі. Деяку частину з них складають новітні народні шлягери [32, № 50, 78, 170, 244=270, 261, 280], пісні літературного походження, зокрема на вірші Т. Шевченка [32, № 8=10=11, 171, 214, 218=221, 220, 247, 284], а ще явно спопуляризовані клубною самодіяльністю[17] або через засоби масової інформації [32, № 112, 144] тощо. Взагалі безписемна культура певного фольклорного середовища, не пов'язана з обрядовістю та виключно колективним виконавством, отже, не захищена ними, найбільше піддається всіляким змінам – одні пісні забуваються, інші прибувають[18], поетичні тексти досить вільно обмінюються мелодіями, не завжди при тому зберігаючи свій первісний вигляд [пор. 32, № 197 і 234, 218 і 220, 251 і 281]. Аби розібратися у цьому всьому, потрібний неабиякий досвід безпосереднього контактування з даним етнографічним діалектом і більш-менш широкозакроєний порівняльний аналіз. Не маючи таких можливостей, тут все ж хіба варто дати попередній типологічний перегляд звичайного жанрового циклу безперечно традиційної пісенної творчості нинішніх Моринців та Шевченкового, що його представляє наступна зведена таблиця[19]:

***Таблиця***

| № з/п | Вірш (V) | Мелоритмічна формосхема (R) | Номери творів |
|---|---|---|---|
| 1 | $43^4$ | $\|\|:^4$1111¦112 :$\|\|$ | 100 |
| 2 | $43^3$ | $\|\|:^4$1111¦112 :$\|\|^6$2 2 2 2 ¦112 :$\|\|$ | 249 |
| 3 | $43^3$ | $\|\|:^5$1111¦114 :$\|\|$ | 405 |
| 4 | $43^4$ | $\|\|:^9$1111¦2 12 :$\|\|$ | 53 |
| 5 | $43^4$ | $\|\|:^6$1111¦2 2 4 :$\|\|^4$1111¦112 :$\|\|$ | 406 |
| 6 | $43^4$ | $\|\|:^6$1111¦2 2 4 :$\|\|^4$1111¦112 $\|^6$1111¦2 2 4 $\|\|$ | 9 |

[17] Про це свідчать хоча б записані народнопісенні теми широковідомих хорів М. Леонтовича [32, №№ 22 ("Ой горе тій чайці"), 104 ("Ой піду я в сад гулять"), 43=206, 207 ("Ой вербо, вербо"), 257 ("Ой з-за гори кам'яної" з текстом балади про Бондарівну), 399 ("Над річкою беріжком"), а також, мабуть, № 236 ("Мала мати одну дочку" з текстом пісні про брата й сестру та місцями дещо видозміненою мелічною лінією в дусі народної варіантності)].

[18] Так, у зв'язку з природним рухом суміжного населення, напевно, була занесена пісня до Шевченкового [32, № 248], у словесному тексті якої називаються три села з сусіднього Городищенського району (Вільшана, Петрівка, Воронівка). До таких явно напливових належить № 230, а також краков'якові № 380, 407.

[19] Символ "приблизно дорівнює" ("~") між структурами віршів та мелоритмічними схемами заміняє сполучник "або", а знак "дорівнює" (=) між номерами творів означає, що це тотожні чи близькі відміни одного й того ж наспіву, тоді як номери, розділені комами, мають різні мелічні лінії при однаковій мелоритмічній формі.

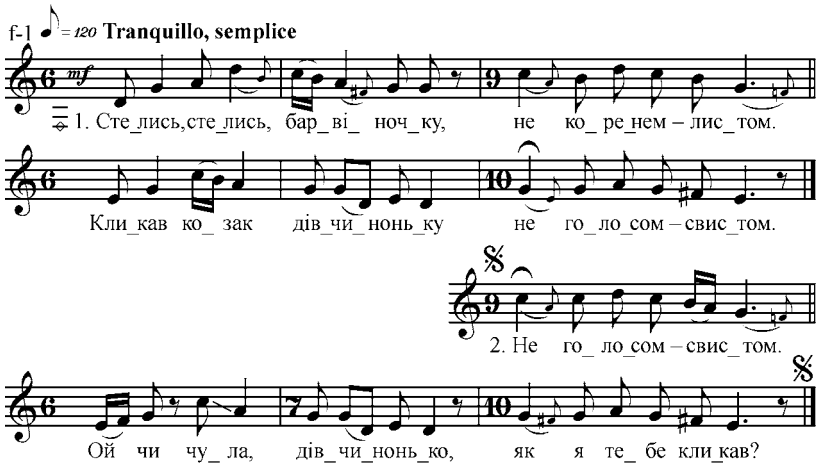
| | | | |
|---|---|---|---|
| 7 | $43^{3}$ | ‖:$^{6}$112 2 ¦114 :‖ | 309 |
| 8 | $43^{3}$ | ‖:$^{6}$112 2 ¦114 :‖$^{4}$1111¦112 ‖ | 166 |
| 9 | $43^{2}$;2;43 | ‖:$^{4}$1111¦112 :‖ 2 2 |$^{6}$112 2 2 4 :‖ | 258 |
| 10 | $43^{4}$;433;43 | ‖:$^{6}$1111¦2 2 4 :‖1111¦112 ¦112 ‖1111¦2 2 4 ‖ | 382 |
| 11 | $43^{4} \sim 44^{4}$ | ‖:$^{4}$1111¦112 :‖ ~ ‖:$^{4}$1111¦1111:‖ | 248 |
| 12 | $44^{2}$ | ‖:$^{9}$1111¦1112 :‖ | 241 |
| 13 | $44^{4}$ | ‖:$^{6}$1111¦112 4 :‖2 2 11¦2 2 11|1111¦112 4 ‖ | 235 |
| 14 | $44^{3}$ | ‖:$^{6}$1111¦2 2 2 2 :‖ | 234, 236 |
| 15 | $44^{2}$ | ‖:$^{4}$1111¦2 2 4 4 :‖ | 151 |
| 16 | $44^{3}$ | ‖$^{8}$1111¦2 2 4 4 |$^{6}$1111¦2 2 2 2 |$^{8}$1111¦2 2 4 4 ‖ | 123, 197 |
| 17 | $44^{3}$ | ‖:$^{5}$112 2 ¦1111‖:$^{6}$112 2 ¦112 2 :‖ | 91 |
| 18 | $44^{2}$ | ‖$^{6}$12 12 |12 12 ‖$^{5}$1112 |$^{6}$12 12 ‖ | 12=315 |
| 19 | $44^{3}$ | ‖:$^{4}$2 2 11¦114 4 :‖ | 109=178 |
| 20 | $44^{3}$ | ‖$^{4}$2 2 11¦114 4 |2 2 2 2 ¦2 2 2 2 |2 2 11¦114 4 ‖ | 93 |
| 21 | $445^{2}$ | ‖:$^{4}$1111¦1111 | 11114 :‖ | 84, 253 |
| 22 | $446^{2}$ | ‖:$^{4}$1111¦1111|11112 2 :‖ | 1, 51, 102=414, 228, 281, 421 |
| 23 | $446^{2}$ | ‖:$^{4}$1111¦1111|$^{8}$2 2 2 2 4 4 :‖ | 282 |
| 24 | $446^{2}$ | ‖:$^{9}$1111¦1112 |11112 3 :‖ | 311 |
| 25 | $446^{2}$ | ‖$^{6}$1111¦112 4 |11112 6 ‖$^{4}$2 2 2 2 |2 2 2 2 |$^{6}$11112 6 ‖ | 377 |
| 26 | $446^{2}$ | ‖:$^{6}$1111¦112 4 |2 2 112 4 :‖ | 416 |
| 27 | $446^{2}$ | ‖:$^{6}$112 2 ¦112 2 |112 2 2 4 :‖ | 18=111, 57, 172, 266 |
| 28 | $446^{2}$ | ‖:$^{4}$112 2 ¦2 2 2 4 |112 2 4 6 :‖ | 40=99=176 |
| 29 | $446^{2}$ | ‖:$^{10}$12 11¦1112 |$^{8}$12 1112 :‖ | 4 |
| 30 | $446^{2}$ | ‖:$^{6}$12 12 |12 12 |$^{9}$12 12 12 :‖ | 198 |
| 31 | $446^{2}$ | ‖:$^{6}$12 12 |12 12 |$^{12}$12 12 3 3 :‖ | 122 |
| 32 | $446^{2}$ | ‖:$^{6}$12 12 |12 12 |$^{12}$12 1116 :‖ | 152=174 (=212) |
| 33 | $446^{2}$ | ‖$^{6}$2 2 11|2 2 11|112 2 2 4 ‖112 2 ¦112 2|112 2 2 4 ‖ | 79 |
| 34 | $446^{2}$ | ‖:$^{6}$2 2 11¦2 2 11| 2 2 112 4 :‖ | 210, 314 |
| 35 | $45^{2}$ | ‖:$^{6}$1111¦112 2 2 :‖ | 143=403 |
| 36 | $46^{3}$ | ‖:$^{6}$1111¦11112 2 :‖ | 73 |
| 37 | $46^{2}$ | ‖:$^{9}$112 2 ¦11112 6 :‖ | 107 |
| 38 | $46^{2}$ | ‖:$^{9}$112 2 ¦112 2 2 4 :‖ | 17=251 |
| 39 | $46^{2}$ | ‖:$^{4}$2 2 2 2 |11112 2 :‖ | 21 |
| 40 | $434^{2}$ | ‖:$^{10}$1111¦2 11¦2 4 2 4 :‖ | 52 |
| 41 | 5;445 | ‖$^{6}$112 2 6 ‖112 2 ¦112 2 |112 2 6 :‖ | 124 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 42 | $545^2$ | $\|\|:^4$2112 2 $\|^6$1111¦112 2 2 :$\|\|$ | 419 |
| 43 | $55^2$ | $\|\|:^6$1112 1\|1112 1:$\|\|$ | 44 |
| 44 | $55^2$ | $\|\|:^5$11224 \|11224 :$\|\|$ | 58 |
| 45 | $55^2$ | $\|\|:^9$2 12 13 \|2 12 13 :$\|\|$ | 114=141 |
| 46 | $55^2$ | $\|\|^4$2 2 112 \|2 2 112 $\|\|$2 2 112 \|11114 $\|\|$ | 145 |
| 47 | 55;435 | $\|\|^6$11112 \|11112 $\|\|^4$ $^1/_2{}^1/_2{}^1/_2{}^1/_2$¦1 $^1/_2{}^1/_2\|^6$11112 $\|\|$ | 103=165 |
| 48 | 55;445 | $\|\|^4$11114 \| 11114 $\|\|$ 2 2 2 2 \|2 2 2 2 $\|^8$2 2 2 2 8 $\|\|$ | 233 |
| 49 | $555^2$ | $\|\|:^6$1112 1\|1112 1$\|^{12}$2 12 16 :$\|\|$ | 23 |
| 50 | $57^2$ | $\|\|:^6$11112 $\|^{12}$11112 2 4 :$\|\|$ | 117 |
| 51 | $57^2$ | $\|\|^6$11112 $\|^{12}$11112 2 4 $\|\|$ 2 2 2 2 4 \|11112 2 4 $\|\|$ | 56=140 |
| 52 | 6;446 | $\|\|^4$11112 2 $\|\|$ 1111¦1111\|11112 2 $\|\|$ | 45=46, 86, 240 |
| 53 | 6;446 | $\|\|^9$211113 $\|\|^6$1212 \|1212\|$^9$211113 $\|\|$ | 212 (=152=174) |
| 54 | 6;446 | $\|\|^7$111112 $\|\|^6$12 12 \|12 12 $\|^7$111112 :$\|\|$ | 127=283 |
| 55 | $645^2$ | $\|\|:^6$11114 4 $\|^8$1111¦11114 4 :$\|\|$ | 397 |
| 56 | $65^2$ | $\|\|:^9$112 112 ¦112 2 4 :$\|\|$ | 307 |
| 57 | $65^2$ | $\|\|^6$112 2 2 4 $\|^4$11114 $\|\|$11112 2 \|11114 $\|\|$ | 211 |
| 58 | 66;446 | $\|\|^4$11112 2 \|11112 2 $\|\|$1111¦1111\|11112 2 $\|\|$ | 213=215 |
| 59 | 66;446 | $\|\|^6$112 2 2 4 \|112 2 2 4 $\|\|$112 2 ¦112 2 \|112 2 2 4 $\|\|$ | 254 |
| 60 | 66;446 | $\|\|^6$112 2 2 4 \|112 2 2 4 $\|\|$2 2 11¦112 2 \|2 2 112 4 $\|\|$ | 120=250 |
| 61 | 66;446 | $\|\|^6$2 2 112 4 \|2 2 112 4 $\|\|$2 2 11¦ 2 2 11\|2 2 112 4 $\|\|$ | 81=108 |
| 62 | 6;66 | $\|\|^4$11112 2 $\|\|$11112 2 \|11112 2 $\|\|$ | 70 |
| 63 | $66^2$ | $\|\|:^3$111111:\|:$^4$11112 2 :$\|\|$ | 263 |
| 64 | $66^2$ | $\|\|:^4$11112 2 \| 11112 2 :$\|\|$ | 3, 13, 16, 25=263, 41, 82, 101, 121, 196, 229, 252, 255, 422. |
| 65 | $66^2$ | $\|\|:^6$11112 2 ¦2 2 2 2 4 4 :$\|\|$ | 39, 231 |
| 66 | $66^2$ | $\|\|:^6$11114 4 \|112 2 2 4 :$\|\|$ | 313 |
| 67 | $66^2$ | $\|\|:^6$112 2 2 4 \|112 2 2 4 :$\|\|$ | 19, 268 |
| 68 | $66^2$ | $\|\|:^8$12 1112 \| 12 1112 :$\|\|$ | 242 |
| 69 | 7;447 | $\|\|^6$2 2 11114 $\|\|^5$2 2 2 4 \|2 2 2 4 $\|^6$2 2 11114 $\|\|$ | 110 |
| 70 | 72513;75 | $\|\|^6$11112 11¦2 2 \|111111¦2 2 2 $\|\|^4$11112 11\|11114 $\|\|$ | 265 |
| 71 | 77;2;7 | $\|\|^4$1111112 \|1111112 $\|\|$4 4 \|1111112 $\|\|$ | 316 |
| 72 | $88;44^2;7$ | $\|\|^6$1111¦112 4 :$\|\|$2 2 11¦112 2 \|112 2 ¦112 2 $\|\|$ 2 211¦114 :$\|\|$ | 216 |
| 73 | 88;668 | $\|\|^6$1111¦112 4 \|1111¦112 4 $\|\|$ $\|\|$111111¦111111\|1111¦112 4 $\|\|$ | 83 |

Як видно, наспіви цього жанрового циклу відзначаються неабиякою оригінальністю мелоритмічних форм, до того ж збирачеві переважно вдавалося зафіксувати їх тільки однократно. Ледви чи він ставив собі за завдання уникати повторних записів – для того йому щонайменше мусило бракувати належного музично-фольклористичного досвіду їхнього розрізнення. Правдоподібно, так сталося мимоволі, позаяк не всі звичайні пісні були знані загалу, а радше належали виключно до індивідуальних репертуарів окремих виконавців. У кожному разі, абсолютна більшість поданих ними творів з однаковими віршовими структурами відрізняється своїми типовими мелоритмічними малюнками, демонструючи багатство органічних поєднань обох компонентів[20]. Полімелодичними виявилися всього-на-всього три пісенні типи: V446/R$^{8}$1111¦1111|111112 2 :|| (у таблиці типи під номерами 22 та 52), меншою мірою з R$^{6}$112 2 ¦112 2 |112 2 2 4 :|| (тип 27), і також V66$_{2}$/R||:$^{4}$11112 2 | 11112 2 :|| (типи 62 та 64).

На особливу увагу заслуговують вельми характерні для регіону протяжного співу [30; 31] однорядкові (стихічні) пісні, нібито розширені межиспівом, який повторяє заключну силабічну групу попередньої строфи на початку наступної, в результаті чого виникає стало витримувана конкатенація (за схемою: V$^{T}$a;бв. => в;гд. => д;еє. і т. д.)[21]. Проте, як засвідчує один із щасливих записів, подібні стихічності витворилися, навпаки, шляхом трансформаційного вкорочення первісної дворядковості [32, № 212; пор. №№ 152 та 174]:

**18**

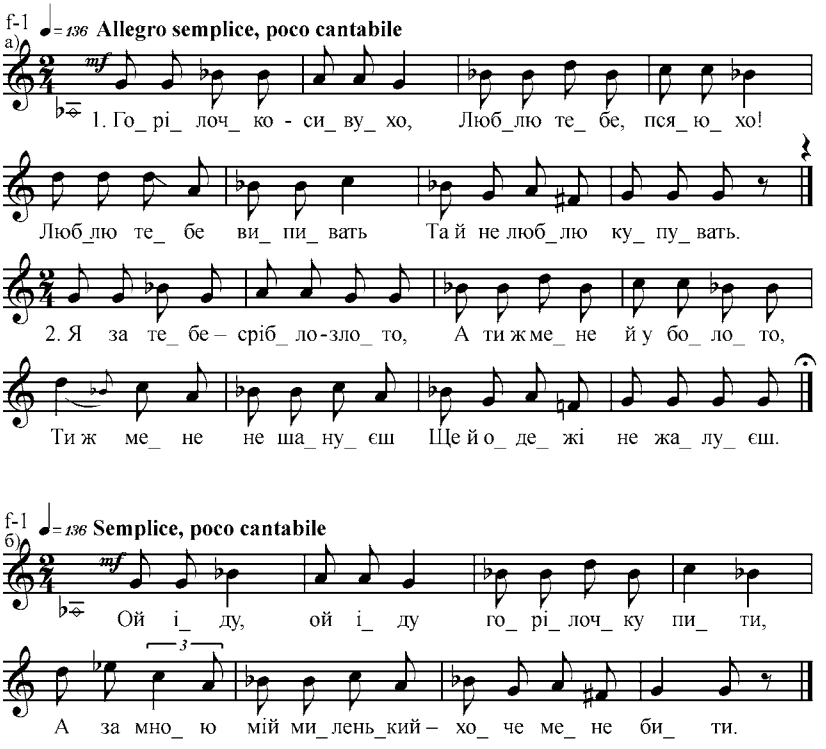



Також до питомих, безумовно, належать зафіксовані нечисленні звичайні танкові та споріднені з ними твори. Їм властива тонічна система віршування та музична акцентно-динамічна ритміка із змінними малюнками залежно від кількості складів та положення мовних наголосів у поетичних рядках, що часом здатні набирати обрисів коломийкової форми [32, № 226, 227; див. також № 243]:

[20] Через те існуючі спроби дослідників Шеченкового віршування однозначно прив'язати його силабічні структури до певних народнопісенних мелоритмічних малюнків видаються вкрай непереконливими, на що слушно звертав увагу С. Людкевич [28, с. 247].

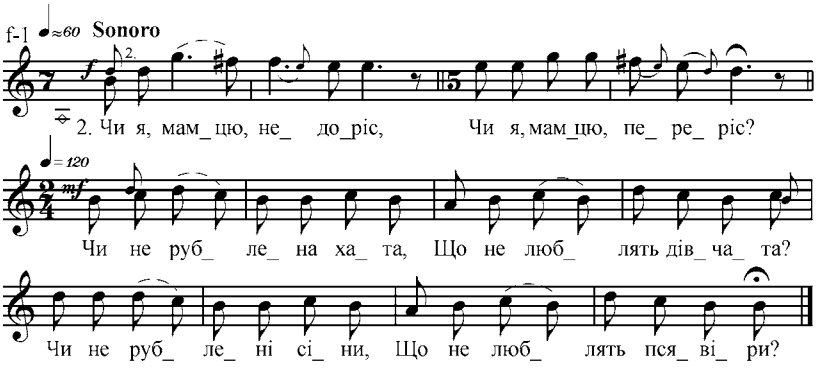
[21] У таблиці пісенні типи 41, 52–54, 69.

**19**



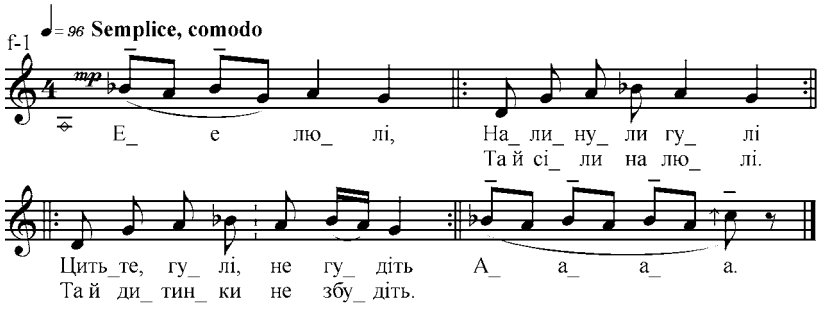

Споріднені до танкових пісень з жартівливою тематикою мають складену рапсодійну будову, де повільніший співний початок у часокількісному ритмі, інколи трактованому rubato, різко зіставляється з виразно скочним акцентно-динамічним ритмом і тонічним віршем продовження у швидшому темпі. Зазвичай строфу завершує бодай натяк на репризне повернення співності та деякого сповільнення руху, що надає цілому прикмет великої кільцевої форми [32, № 88. див. також № 47]:

**20**



Дещо схожою композицією вирізняються також колискові пісні[22], яких записано сім разів і все в Моринцях. Їхні тонічні вірші хиткої 6-, 7-, 8-складової будови об'єднуються в цілісні тиради, що включають від чотирьох до десяти рядків. Мелодію творить одна побудова, відповідна віршовому рядкові та довільно повторювана залежно від обсягу словесного тексту. Основоположний мелоритмічний малюнок 6-складників ($R^2/_4$1111|2 2 :||) при тому дробиться в кінці та перетворюється на 7- ($R^2/_4$1111|112 :||) чи 8-складники ($R^2/_4$1111|1111:||). Нормально починається та завершується така мелодична мікроформа характерними інтонаціями заколисування ("а-а-а-а" чи "е-е-е-е"), хоча в ній інколи зачин може пропускатися, мабуть, через просте упущення співачки [32, № 204; див. також № 161–163, 180–181, 205, 225 (з них № 181 радше зіпсований); пор. 7, № 208–211]:

**21**




Оце напевно і є та найперша щиронародна мелодія, яку мав почути Поет від рідної неньки...

*

Звичайно, запропонована спроба типологічної характеристики пісенних матеріалів, зібраних на батьківщині Т. Шевченка, не може бути вичерпною – наступні експедиції (а треба сподіватися, започаткован̈е О. Ошуркевичем обстеження народно-традиційної музичної культури родимих околиць Кобзаря неодмінно буде продовжене, і не так любителями-краєзнавцями, як передусім фахівцями-етномузикологами) тією чи іншою мірою доповнять та скорегують окреслену картину. Наступним кроком повинно стати порівняльне встановлення

[22] Принагідно варто зазначити, що спеціально колискові наспіви займають окрему позицію в культуро-жанровій системі народномузичної творчості тих регіонів, де вони культивуються, як-от на Полтавщині чи також на Лемківщині, Надсянні тощо (на відміну, скажімо, від решти Галичини, де вони відсутні, а приколискові за тематикою тексти вільно лучаться з мелодіями звичайного жанрового циклу). Саме такі наспіви вирізняються своїм мелосом і – головне – є приуроченими функціонально й за інших обставин чи з словами іншого змісту практично не використовуються. Через це, можливо, справжні колискові не варто зараховувати до дитячих, бо вони фактично входять у репертуар дорослих, або звичайних співних пісень, по суті своїй неприурочених, виконуваних при першій-ліпшій нагоді ("абиколи"), а до *трудових*, що уживаються для скрашування легкої хатньої роботи на самоті. Подібний погляд висловив начебто С. Людкевич, говорячи про музичну ритміку "колискових, веслярських та других *робочих* (курсив мій. – *Б. Л.*) пісень", включно з косарськими [26, с. 154]. А втім ці його слова можна трактувати і так, що до трудових належать тільки веслярські й інші твори такого роду, але не конче колискові, які просто для ілюстрації названі в переліку народних мелодій (а далі й авторських композицій) з паристим рухом.

органічної приналежності визначених мелотипів до певних ареальних і музично-діалектологічних спільностей для потреб науки про народну творчість, одного боку, а з другого – виявлення конкретних зв'язків з формами поезії Великого Кобзаря [14] з метою поглиблення знань про природу її співності [27, 28], що, звісно, вже виходить за рамці даної студійки.

Список використаної літератури

1. *Гошовский В*. У истоков народной музыки славян. – Москва, 1972.

2. *Добрянська Л*. Збирацький доробок О. Ошуркевича // Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 74–83.

3. *Добрянська Л*., *Луканюк Б*. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1993. – С. 45-51 (=Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 95–108).

4. *Квитка К*. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Белорусские народные песни. – Москва; Ленинград, 1941. – С. 123–129, 130–131.

5. *Квитка К*. О напевах украинских левобережных купальских песен. – Машинопис, задепонований у відділі фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

6. *Квітка К*. Вибрані статті: У 2 ч. – Київ, 1985. – Ч. 1.

7. *Квітка К*. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки: У 2 ч. – Київ, 1917/1918.

8. *Квітка К*. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмичними групами // Музика. – 1923. – № 2. – С. 16–18; № 3. – С. 24–28.

9. *Квітка К*. Ритмичні паралелі в піснях слов'янських народів. Ритмична форма АВВА в будуванні строфи // Музика. – 1923. – № 1. – С. 19-23.

10. *Квітка К*. Українські народні мелодії. Київ, 1922.

11. *Квітка К*. Українські народні мелодії: У 2 ч. – Київ, 2005. – Ч. 2: Коментар.

12. *Квітка К*. Українські пісні про дітозгубницю // Етнографічний збірник Української Академії Наук. – 1926. – Кн. 3. – С. 117–137; 1927. – Кн. 4. – С. 31–70 + 18 с. нот.

13. *Клименко І*. Наспіви купальсько-петрівської приуроченості в українців // Слов'янська мелогеографія. – Київ, 2010. – Кн. 1. – С. 137–156 (мапи 35–42).

14. *Колесса Ф*. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка. – Львів, 1939.

15. *Комаринець Т*. Народна словесна творчість і Т.Г. Шевченко // Шевченківський словник: У 2 т. – Київ, 1978. Т. 2. – С. 29–33.

16. *Лисенко М*. Молодощі. – Київ, 1875.

17. *Лисенко М*. Збірка народніх пісень в хоровому роскладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх. – Київ, 1908.

18. *Луканюк Б*. Диференціальний принцип тактування //Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. – Київ, 1989. – С. 59–86.

19. *Луканюк Б*. "Дударик" М. Д. Леонтовича // Народна творчість та етнографія. – 1978. – № 1. – С. 58–65.

20. *Луканюк Б.* Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок // Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1992. – С. 38–45.

21. *Луканюк Б.* К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке "Вийди, вийди, Іванку") // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сборник статей и материалов. – Ленинград, 1980. – С. 83–107.

22. *Луканюк Б.* К теории песенного типа // Народная песня. Проблемы изучения: Сборник научных трудов. – Ленинград, 1983. – С. 124–135.

23. *Луканюк Б.* Народні мелодії батьківщини Т. Шевченка: Мелотипологічна характеристика // П'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1994. – С. 36–45.

24. *Луканюк Б.* Ритмічне варіювання: Інтерполяція // Вісник Львівського університету. – Львів, 2011. – Серія: мистецтвознавство. – Вип. 10. – С. 90–113.

25. *Луканюк Б.* Ритмічне варіювання: стилістика // Вісник Львівського університету. – Львів, 2014. – Серія: мистецтвознавство. – Вип. 14. – С. 200–210.

26. *Людкевич С.* Основи музичної естетики // Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 151–160.

27. *Людкевич С.* Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка // Молода Україна. – 1901. – № 5-6. – С. 166–175; № 8–9. – С. 305–316; 1902, № 4. – С. 124–128.

28. *Людкевич С.* Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка // Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 246–254.

29. *Мишанич М.*, *Луканюк Б.* Народна вокальна творчість Львівщини: у 2 ч. і 2 кн. – Львів, 1985, 1987. – Рукопис, депонований у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України, од.зб. 33135/ 1-3 муз., а також у Науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, од. зб. НЗІ 02.004-5.

30. *Мурзина О.* До поняття "протяжна пісні" // Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1993. – С. 74–82.

31. *Мурзина О.* Українська протяжна пісня в аспекті історичного часу // Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії Київського державного інституту культури. – Київ, 1995. – С. 13-30 (= Українське музикознавство. – Київ, 2001. – Вип. 30. – С. 70–80).

32. *Ошуркевич О.*, *Мишанич М.* Народнопісенні мелодії Моринців та Шевченкового. – Рукопис, депонований в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

33. *Рибак Ю.* Олекса Ошуркевич // Етномузика. – Львів, 2011. – Число 7 (2010). – С. 164–166.

34. *Роздольський Й.*, *Людкевич С.* Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. – Львів, 1906, 1908.

35. *Роздольський Й.*, *Колесса Ф.* Мелодії гаївок // Гнатюк В. Гаївки. – Львів, 1909.

36. *Сливинський Ю.* Заспіви весільних ладкань: Типи і поширення // Друга конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Теоретичні студії. – Львів, 1991. – С. 20–29.

37. *Стоянов П*. Ритмика молдавской дойны. – Кишинев, 1980.
38. *Тавлай Г*. Белорусское купалье: Обряд, песня. – Минск, 1986.
39. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. – Мінск, 2009. – Т. 4: Брэсцкае Палессе: У 2 кн. / А.М. Боганева і інш. – № 142.

Стаття надійшла до редколегії 19.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## FOLK TUNES FROM TARAS SHEVCHENKO'S BIRTHPLACE AN ANALYSIS OF MELODIC TYPOLOGIES

**Bohdan LUKANIUK**

*Music Ethnology Research Labaratory*
*at Mykola Lysenko Lviv National Music Academiy,*
*str. O. Nyzhankivs'kyi, 5, room 53, Lviv, Ukraine, 79005*
*tel.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net.*

This article offers an analysis of folk music genres and melodic typologies from the villages of Moryntsi and Shevchenkove (Kyrylivka), Zvenyhorod district, Cherkasy region where Ukrainian poet Taras Shevchenko was born and spent his childhood. The analysis draws on musical-ethnographic materials collected by Oleksij Oshurkevych that were transcribed by Mykhajlo Myshanych.

*Key words:* Taras Shevchenko, folk music, melodic typologies.

## НАРОДНЫЕ МЕЛОДИИ РОДИНЫ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО МЕЛОТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

**Богдан ЛУКАНЮК**

*Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкальной этнологии*
*Львовской национальной музыкальной академии имени Миколы Лысенко,*
*ул. О. Нижанкивского, 5, комн. 53, Львов-5, Украина, 79005*
*тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net.*

Определено систему жанров и песенных типов традиционного фольклора родимого края Тараса Шевченко на основании музыкально-этнографических материалов, собранных Олексием Ошуркевичем в селах Моринцы и Шевченково (Кириливка) Звенигородского района Черкасской области и нотированных Михайлом Мишаничем.

*Ключевые слова*: Тарас Шевченко, народная музыка, мелотипология народных песен.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 119–125
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 119–125

УДК 398.8(477.46-22):82Т.Шевченко.08

# ПІСЕННА СЕМАНТИКА ЧЕРКАСЬКОЇ ЗВЕНИГОРОДЩИНИ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

**Віталій ОХМАНЮК**

*Кафедра музичних інструментів*
*Інституту мистецтв Східноєвропейського національного*
*університету імені Лесі Українки*
*тел. 0332 72-24-92, e-mail: fedorovuch1@mail.ru*

З'ясовано пісенну семантику черкаської Звенигородщини у творчості Тараса Шевченка, встановлено органічну спорідненість творчості поета із подніпровським фольклором і зокрема, піснями його малої батьківщини – Звенигородщини як осередку лірико-мелодичної традиції, що проявилася у творчості Т. Шевченка особливою мелодійністю, музикальністю, співністю його віршування.

*Ключові слова*: семантика, пісенний фольклор, Звенигородщина, села Моринці та Кирилівка

Українські народні пісні відіграли одну з найважливіших ролей у творчості видатної постаті української культури Тараса Григоровича Шевченка. Пісенний фольклор батьківщини Т. Шевченка – сіл Кирилівка, Моринці та Тарасівка Звенигородського району Черкаської області є цікавим об'єктом дослідження для етномузикознавців як один із ареалів побутування традиційного фольклору. Важливим у сучасній науці є й культурологічний підхід до осмислення явищ означеного етномузичного феномену. Припущення щодо впливу характерного етнозвукового середовища Звенигородщини на формування творчості Т. Шевченка містить у собі високий ступінь наукової вірогідності, який у результаті доведення може бути підтверджено як науковий факт. Це пов'язано не тільки з вивченням творчої спадщини цих митців у відповідному контексті, але й власне розробленням деяких психологічних моментів, пов'язаних із дитячими та юнацькими роками Т. Шевченка, вивченням міри його долученості у музично-культурний ландшафт рідного краю, дослідження його здатності до розшифрування, осмислення і переосмислення поетично-музичних кодів Звенигородщини. Ця мета в перспективі може бути досягнута тільки за умови якомога повнішого вивчення етномузичного середовища Звенигородщини, особливостей музично-культурного розвитку цього краю як цілісного явища, репрезентованого різними жанрами і традиціями.

Метою цієї статті є з'ясувати семантику пісенної творчості краю у творчості Т. Шевченка, а також встановити органічну спорідненість творчості поета із подніпровським фольклором та зокрема, піснями його малої батьківщини – Звенигородщини як осередку лірико-мелодичної традиції, що проявилася у творчості Кобзаря особливою мелодійністю, музикальністю, співністю його віршування.

© Віталій Охманюк, 2014

Подорожуючи по Україні у 1843 році, Т. Шевченко слухав спів кобзарів-бандуристів, підспівував разом із ними, записував тексти. Проте з усієї фольклорної спадщини українців основним предметом зацікавлення для Т. Шевченка стали власне ліричні пісні соціально-побутові та родинно-побутові.

Серед улюблених пісень поета – "Ой поїжджає по Україні та козаченько Швачка", "Ой і зійди, зійди, ти зіронько та вечірняя", "Ой Морозе-Морозенку", "Ой в степу могила", "Ой лихо не Петрусь", "Ох і біда чайці", "Та забіліли сніги" (яку він записав від Данила Каменецького). Серед фольклорних записів – "Зажурився бідний сірома", "А в городі Самарі", "Ой сидить пугач та на могилоньці". Багато з них так чи інакше "отримали друге життя" у творах Т. Шевченка. Наприклад, пісню "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці" Т. Шевченко згадав у своїх творах "Катерина" та "Перебендя", мотив пісні "Виряджала мати сина у солдати" він поклав в основу балади Т. Шевченка "Тополя", мотиви пісні "Стоїть явір над водою в воду похилився" наявні у поемі "Невольник", вірші "Над Дніпровою сагою" тощо.

Спогади про музикальність Т. Шевченка, яку він відкрив для себе одного літнього вечора 1859 року на околиці Києва на Почайні, залишив український історик, шанувальник таланту великого поета Феофан Лебединцев: "Коли сонце сховалося за гори, легкий туман пішов по Оболонню і вгорі на чистому небі почали з'являтися то там, то сям яскраві зірки, Шевченко, стоячи обличчям до заходу, своїм чистим, сріблястим, трохи тремтливим голосом заспівав свою улюблену пісню "Ой зійди, зійди ти, вечірняя зіронько". І співав він так натхненно, з таким глибоким почуттям, що звуки цієї пісні ще й тепер, через 26 років, лунають у моїх ушах" [7].

Про спів Т. Шевченком пісні "Стоїть явір над водою" згадує Надія Кибальчич (Симонова) – це було у важкий для поета період у житті – час розриву з нареченою Ликерою Полусмаковою: "Після цього Тарас частенько заходив до нас, але він завсіди був смутний, похмурий, мовчазний; усе, було, ходить по хаті та мугиче сам собі потихенько "Явір зелененький" [9, с. 20]. Образ козака, що стоїть зажурено як "явір над водою", використав поет у поемі "Невольник", вірші "Над Дніпровою сагою". Один із варіантів народної пісні було видано 1860 року в Петербурзі фірмою Стелловського з написом на титульній сторінці "Стоит явор над водою. Малороссийская песня. Музыку посвящает Т. Г. Шевченко С. Артемовский".

Початок пісні ще однієї улюбленої пісні Шевченка – "Ой пійду я, пійду не берегом-лугом" у контамінації з іншою піснею знаходимо серед фольклорних записів Т. Шевченка, зокрема в його альбомі 1846–1859 років [4, с. 133; 10, с. 400]. Шість рядків цієї пісні використано у поемі "Сотник" – вони вкладені в уста Настусі. Повний текст і мелодію опублікував Пантелеймонм Куліш у "Записках о Южной Руси".

Один із найдосконаліших варіантів пісні "Ой не шуми, луже, дубровою дуже" зафіксований у рукописному збірнику П. Куліша з поміткою "Шевченко, Кіев". Майже аналогічний зразок тексту поміщений у збірнику Михайла Максимовича. Два рядки з цієї пісні поет ввів у свій вірш "Ну що б, здавалося, слова".

Експедиції Олекси Ошуркевича 1980-х років засвідчили активне побутування на батьківщині Т. Шевченка низки творів (варіантів), які знав і любив співати поет. Серед таких "Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя", "Тече річка невеличка з вишневого саду", "Ой не шуми, луже, зелений байраче", "Ой піду я ни берегом – лугом", "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці", "Виряджала мати сина у солдати", "Стоїть явір над водою в воду похилився"[1] та інші, згадані вище твори.

[1] На те, що пісня "Стоїть явір над водою в воду похилився" (про смерть козака на чужині)

Серед улюблених пісень Т. Шевченка, про що ми дізнаємося з різних історичних документів, були й такі, які не вдавалося зафіксувати О. Ошуркевичу, очевидно з причини їх втрати цим середовищем. Це, наприклад, пісня "Та немає в світі гірш нікому", про яку згадав Олександр Афанасьєв-Чужбинський, зазначаючи, що чув її під час гостювання поета в селі Іскрівцях на Полтавщині у 1843 році, як Т. Шевченко гучним голосом "виводив улюблену тоді його пісню "Та нема в світі гірш нікому" [6, с. 204]. З теплим почуттям Т. Шевченко згадував цю пісню у своєму листі від 16 серпня 1852 року до А. О. Козачовського, а також у "Щоденнику", під час перебування в Новопетровському укріпленні.

Переважна більшість народних пісень, які добре знав і любив виконувати Т. Шевченко, і які, враховуючи сутність жанру, а також специфіку його регіоналізації, очевидно, перебували в активній частині репертуару подніпровської традиції, у тім числі виконували мешканці Звенигородщини у XIX столітті, на 80-ті роки XX століття була ними втрачена. Про це свідчать результати експедиції О. Ошуркевича, яка мала на меті фундаментально обстежити цю, хоча й локальну, територію. Результати експедиції підтвердили наявність в активному репертуарному фонді сіл Моринці та Шевченкове (Кирилівка) таких улюблених пісень Шеченка, як "Тече річка невеличка з вишневого саду", "Ой, і зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя", "Стоїть явір над водою в воду похилився", "Стоїть явір над водою", "Ой пійду я, пійду не берегом-лугом", "Ой не шуми, луже, дубровою дуже", "Ой не шуми, луже, зелений байраче" (два варіанти), "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці", "Виряджала мати сина у солдати", "У Києві на ринку". При цьому за кількістю спогадів (П. Куліш, Н. Кибальчич (Симонова), Ф. Лебединцев, сам Т. Шевченко в "Щоденнику") саме пісні "Ой, і зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя" належить головне, центральне місце і в пісенному фонді, і у поетичній творчості митця. У центрі семантичного поля є такі семантичні утворення, як "зіронька вечірняя / дівчинонька вірная", "рублена криниченька" / "криниця безодня" (без дна), "водицю брала" ("водиця холодна"), "нове відро", "шовковий повід", "шовкова верьовка", які виконують функцію глибинної символізації цього тексту, породжуючи множинні смислові асоціації. Зокрема, як відомо, образ криниці в міфології – це шлях / перехід у інший світ (іншу систему відносин і цінностей). Рублена – значить створена власними руками, рукотворна. Для дівчини таким є заміжжя, нова сім'я, життя на чужині. Вода – це ще один характерний мотив даного семантичного поля, символ життя, життєдайності, плодючості[2].

Невипадковим, на нашу думку, є те, що ключовий поетичний код ліричної поезії Т. Шевченка збігається із центральним семантичним кодом пісенної лірики Звенигородщини (на відміну від деяких інших регіональних традицій). Цей факт підтверджує тісний, безперервний, а головне – надзвичайно плідний зв'язок поета із "материнським лоном" його естетики і культури – тим живильним середовищем, яким для Шевченка стала народнопісенна творчість Черкаської Звенигородщини.

---

належить до улюблених пісень Т. Шевченка, вказує, наприклад, Н. М. Кибальчич (Симонова) у книзі "Спогади про Т. Шевченка" [9, с. 20].

[2] У "Пливе човен води повен" "човен води повен" – це символ життя, схованого від чужих очей, оскільки човен – накритий листом (лубом) – "знак життя схований", "тече річка" (переважно Дунай, один раз – Десна) – символ життєвого часу, тривалості життя, а також подій, які в ньому відбуваються ("Там, де Ятрань круто в'ється з під-каменя б'є вода, там дівчина воду брала…", "Ходить орел понад морем… заглядає пильно в воду… чи нема зими, нема льоду… нема дівці переводу…").

Втраченими на Звенигородщині станом на 1980-ті роки, а відповідно і відсутніми серед записів О. Ошуркевича виявилися такі улюблені пісні Т. Шевченка, як "Та немає в світі гірш нікому", "Ой ішов козак з Дону", "Ой сидить пугач в степу на могилі", "Гей, гей! Ой хто лиха не знає", "Ой Морозе да Морозенку", "Забіліли сніги, заболіло тіло ще й головонька", "Ой у полі могила з вітром говорила" та "Понад морем Дунаєм". Отже варто відзначити: 1) значну, очевидно, близько до пропорції 50:50 втрату ліричного репертуару протягом століття; 2) втрат зазнали передусім зразки соціально-побутової лірики, тобто переважно чоловічий репертуар. Причинами останнього могли бути як демографічна ситуація XX століття (війни, революції, репресії і т. п.), так й ідеологічна ситуація в СРСР, – з її корективами національної історії, системою офіційних і неофіційних табу тощо. Тому втрачені звенигородцями в їх живому, природному єстві, дані фольклорні зразки повертаються до сучасних мешканців Звенигородщини у вигляді влучних, іскрометних фольклоризмів поетичної творчості їхнього геніального земляка Т. Шевченка.

Творчість Т. Шевченка прочитується і в романтичному ключі – крізь символи та смисли романтичного фольклору. Євген Маланюк зазначав: "Романтизм його завжди проектується на реальну Україну, він має сталий контакт з дійсністю, з пейзажем, з історією, з долею народу… Романтизм Шевченка – завдяки національній повнокровності поета – був завжди доведений до кінця, опуклий, яскравий, живий і реальний" [3, с. 78–95; 8, т. 2, с. 35–58].

За словами Олександра Бороня, поетична візія Т. Шевченка, безперечно, пов'язана з фольклорною традицією, але не прямо, а на рівні засвоєння ним трансформованих романтиками народних вірувань та уявлень [2, с. 15]. Переплетення ознак фольклоризму й романтизму, отож, зумовило низку характерних ознак творчості Т. Шевченка.

У вірші "Перебендя", наприклад, поет характеризує свого героя – кобзаря епітетами "старий" та "химерний" (саме слово "перебендя" означає "дивак"): "Заспіває весільної, А на журбу зверне". Перебендя – значною мірою – сам автор (недарма перший лист Т. Шевченка до Григорія Квітки з власними творами підписаний саме цим псевдонімом).

Поетичне мислення Т. Шевченка – наскрізь символічне. А головним джерелом і матеріалом для Шевченкового символотворення став фольклор.

Також Т. Шевченко виробив оригінальний стиль віршування, який дослідники назвали "шевченківським віршем". Адже відомо, що Т. Шевченко був поетом слухового, музичного, а не зорового типу. Поезія в його душі народжувалася, насамперед, як мелодія з дитинства чутої народної пісні.

Віршування Т. Шевченка можна поділити на три типи: силабічний вірш, вільно-силабічний та силабо-тонічний (ямбічний) вірш.

У народнопісенному віршуванні (силабічний вірш) поет бере за взірець українські народні пісні й найчастіше вдається до коломийкового розміру, в якому кожна строфа складається з двох трисегментних рядків: 446[2], наприклад:

*Нащо мені | чорні брови, | навіщо карі очі||*
*Нащо літа | мелодії | веселі дівочі?||*

Цим розміром написана значна частина поетичних текстів "Кобзаря", зокрема у творах "Думи мої, думи мої…", "На вічну пам'ять Котляревському", "Причинна", "Катерина", "Гайдамаки", "Сон", "Посланіє" та ін.

Уводячи у текст розмовні інтонації, Т. Шевченко нерідко порушів коломийковий розмір і перейшов до вільно-силабічної системи, яку також використовували у староукраїнській поезії XVI–XVIII століття. У текстах, написаних таким способом, речення часто розірвані, перенесені з рядка в рядок. Наприклад:

*“Добре, батьку отамане!” –*
*Кругом заревіло.*
*“Спасибі вам”. Надів шапку.*
*Знову закипіло.*
*Синє море. Вздовж байдака*
*Знову походжає*
*Пан отаман та на хвилю*
*Мовчки поглядає.*
*(“Іван Підкова”)*

Більше того, нерідко в одному творі Т. Шевченко поєднав фрагменти, написані 14-складовими рядками, з фрагментами, написаними 8-, 10-, 12-складовими рядками. У двох творах “Кобзаря” (дума Степана з поеми “Сліпий” та в поемі “У неділеньку святую”) поет застосував речитативну ритміку дум – так звану віршову прозу. Приблизно у третині своїх творів Т. Шевченко використовував силабо-тонічну систему віршування, характерну для нової літератури. Улюбленим розміром поета є чотиристопний ямб, який передає висхідну інтонацію (кожна стопа закінчується наголошеним складом), що увиразнює рух, емоційне напруження, мелодійність:

*Реве та стогне Дніпр широкий,*
*Сердитий вітер завива ...*
*(“Причинна”)*

Знову ж таки, силабо-тонічні фрагменти часом вплітаються в тексти, написані силабічним та вільно-силабічним віршами. До речі, помітна певна закономірність: у ранній творчості та в період заслання у творчості Т. Шевченка переживає коломийковий розмір, у періоди “Трьох літ” та останніх років – ямб[3].

Отже, варто зазначити, що римування Т. Шевченка, тобто структура вірша, як і характерні для творчості поета образи, а для стилістики – мовленнєві звороти, словосполучення, – теж глибоко укорінені в українській фольклорній традиції.

Леонід Білецький зауважив: “Внутрішній творчий слух поета породжує глибоку мелодійність його творів. В цім полягає найбільша особливість творчості Шевченка, її оригінальність у порівнянні з його українськими попередниками і сучасниками” [1, с. 545–550].

Мелодійність поетичного слова Т. Шевченка, безперечно, корініться в глибинних традиціях подніпровської лірики. Адже, як помітила Лариса Єфремова, значним стильовим розмаїттям на Подніпров’ї, відрізняються саме ліричні родинно-побутові та любовні пісні, серед яких найпоказовішими є поширені тут зразки протяжної гуртової пісні, “візитка Подніпров’я”, його неповторне пісенне обличчя, тобто власне ті пісні, які, серед усіх жанрів українського фольклору уособлюють собою феномен співності, кантиленності, мелодійності [5, с. 27–33].

Підсумовуючи сказане, доречно відзначити, що ми з’ясували семантику пісенної творчості краю, яка справила на творчість Т. Шевченка його органічна спорідненість

[3] У деяких творах (“Великий льох”, “Молитва”) Т. Шевченко вдається і до анапесту, – це сповільнює інтонацію, передає роздуми, сум чи спокій.

із подніпровським фольклором і зокрема, піснями своєї малої батьківщини – Звенигородщини як осередку лірико–мелодичної традиції, що проявилися у творчості Т. Шевченка особливою мелодійністю, співністю його віршування.

Серед чинників, які своєю чергою посприяли виникненню цього феномену, необхідно назвати:

1) наявність виняткових природних музичних, у тому числі вокальних даних;

2) проведення юних років у середовищі питомої української культурної традиції, її переймання у ранньому дитинстві;

3) тісне спілкування з корінними носіями фольклору протягом усього життя;

4) фіксування народнопоетичного тексту, іноді мелодій (роль збирача);

5) передання фольклорних зразків (трансфер за Софією Грицою) музикантам, літераторам, етнографам, історикам та ін.;

6) інтерпретація (співана, поетична) фольклорних зразків у дусі романтичної традиції (салонне музикування);

7) систематичне і послідовне використання у творчості структурних (ритміка), лексичних, синтаксичних та головне – образно-семантичних елементів фольклору, в тім числі за допомогою прийомів цитування, стилізації, алюзії.

Останнє, крім того, суттєво розширило і збагатило смислові грані творчості Т. Шевченка, а також створило можливість її органічного існування в інтертекстуальному просторі сучасної культури.

Список використаної літератури

1. *Білецький Л.* Віруючий Шевченко / Леонід Білецький // Хроніка 2000. – 2000. – №№ 39-40. – С. 545–550.

2. *Боронь О. В.* Поетика простору в творчості Тараса Шевченка : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Боронь Олександр Вікторович; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2004. – 15 с.

3. *Гнатюк В. М.* Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності // Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість / Гнатюк В. М. – К. : Наук. думка, 1966. – С. 78–95.

4. *Дядищева-Росовецька Ю. Б.* Фольклор і поетичне слово Т. Шевченка / Дядищева-Росовецька Ю. Б. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2001. – 133 с.

5. *Єфремова Л.* Стиль народних пісень Подніпров'я (за матеріалами сучасних експедиційних досліджень) / Єфремова Л. // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 5–6. – С. 27–33.

6. Звенигородка: Мала енциклопедія / [упоряд. Ф. Білецький]. – Звенигородка: [б. в.], 2004. – 204 с.

7. *Лебединцев Ф. Г.* Побіжне знайомство моє з Т. Г. Шевченком і мої про нього спогади / Лебединцев Ф. Г. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: http://www.izbornyk.org.ua/shevchenko/spog06.htm

8. *Маланюк Є.* Ранній Шевченко // Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. – Торонто: Гомін України, 1962. – Т. 1. – С. 35–58.

9. *Сторожук А. І.* Історизм етномузикології Климента Квітки: автореф. дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Сторожук Антоніна Іванівна; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2000. – 20 с.

10. *Шейко В. М*. Історія української культури: монографія / В. М. Шейко. – Х. : ХДАК, 2001. – 400 с.

Стаття надійшла до редколегії 16.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## SONG SEMANTICS OF ZVENIGORODSHCHYNA (TCHERKASY AREA) IS IN WORK OF TARAS SHEVCHENKO

**Vitaliy OHMANYUK**

*Department of musical instruments*
*of institute of arts of the east Europe national university*
*of the name of Lesia Ukrainian*
*tel. 0332 72-24-92, e-mail: fedorovuch1@mail.ru*

In this article song semantics of Zvenigorodshchyna (Tcherkasy area) is found out in work of Taras Shevchenko, the organic cognation of work of poet is set with folklore of Podniprovja and in particular, by the songs of him small motherland - Zvenigorodshchyna as to the cell of lyric - melodious tradition, that showed up in work of Shevchenko the special melodiousness, musicousness, singingousness of his versification.

*Key words*: semantics, song folklore, Zvenigorodshchyna, villages of Moryntsi and Kyrylivka.

## ПЕСЕННАЯ СЕМАНТИКА ЧЕРКАСКОЙ ЗВЕНИГОРОДЩИНЫ У ТВОРЧЕСТВЕ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

**Виталий ОХМАНЮК**

*Кафедра музыкальных инструментов*
*Института искусств Восточноевропейского национального*
*университета имени Леси Украинки*
*тел. 0332 72-24-92, e-mail: fedorovuch1@mail.ru*

Выяснено песенную семантику черкасской Звенигородщини в творчестве Тараса Шевченко, установлено органическое родство творчества поэта с фольклором Поднепровья и в частности, песнями его малой родины – Звенигородщини как центр лирико-мелодической традиции, которая проявилась в творчестве Т. Шевченко особенной мелодикой, музыкальностью, напевностью его стихосложения.

*Ключевые слова*: семантика, песенный фольклор, Звенигородщина, села Моринцы и Кириловка.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 126–136
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 126–136

УДК 7.01:82-192(477+540)’’18/19’’

# ТАРАС ШЕВЧЕНКО ТА РАБІНДРАНАТ ТАҐОР: МУЗИЧНИЙ КОД ГЕНІЇВ ЯК ФАКТОР НАЦІОНАЛЬНОГО ВИЗНАННЯ

**Ольга КОЛОМИЄЦЬ**

*Кафедра музикознавства,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18/23, 79000 Львів, Україна,*
*тел. (+380322) 239 41 97, e-mail: okolom@gmail.com*

Розглянуто музичну складову універсальності світочів української та індійської культур, яка, з одного боку, є виявом їхнього національного “я”, а з іншого – позаетнічним феноменом. Шляхом зіставлення досліджено окремі музичні події та аспекти творчості митців, які значною мірою долучились до формування явища Шевченко- та Тагороманії на рідних теренах обох діячів. Вперше висвітлено заснований Рабіндранатом Таґором вид бенгальської музики “Рабіндрасангіт”[1].

*Ключові слова*: Тарас Шевченко, Рабіндранат Таґор, талант, свобода, реформи, новаторство, музикальність, співець, співана поезія, “Рабіндрасанґіт”

Україна та Індія розміщені за кілька тисяч кілометрів одна від одної. Їх роз’єднують континенти. Однак історичні та культурні феномени двох країн виявляють неабияку спорідненість. Зокрема, обидві країни здобули свою незалежність лише в найновішу історичну добу – ХХ ст., при тому велич духу та прагнення самодостатності – визначальної риси на шляху до державності, творилась як в Україні, так і в Індії протягом кількох тисяч років історії цих країн.

Творенням національної свідомості країни завдячують визначним їхнім представникам, очільникам процесу духовного катарсису та культурного ренесансу романтичної доби. Серед них виняткове місце посідають Тарас Шевченко та Рабіндранат Таґор.

Низку паралелей у житті та діяльності цих провідників націй розпочинає символіка початку та кінця життєвого шляху “на цьому світі”, що згідно з уявленнями про плинність всього живого або трансміграції душі – сансари – у релігійно-філософських системах давньої Індії можна було б розглядати як певну закономірність чи властивість існування всесвіту. У рік смерті Тараса Шевченка народився один із найактивніших діячів Індії та найяскравіших її символів – Рабіндранат Таґор (1861–1941) – поет, драматург, співець, художник, філософ та громадський діяч.

[1] Дослідження ґрунтується на проведеній в 2009 році особистій експедиції в Колкаті, рідному місті Рабіндраната Таґора, а також бесідах та спільних проектах із Мрідулою Ґош – керівником Центру Таґора в м. Київ.

© Ольга Коломиєць, 2014

Зазначені головні напрями діяльності очільника індійського ренесансу[2] – Рабіндраната Таґора та обрані Тарасом Шевченком вектори реалізації засвідчують одну з найважливіших рис обох митців – багатогранність творчого вияву. Вона виникла з притаманного натурам митців різнобічного таланту (суб'єктивний чинник) та відповідно до вимог часу – необхідністю реформувати або започаткувати та утвердити різні ділянки суспільного та мистецького життя Індії та України (об'єктивний чинник).

Як Шевченко, так і Тагор усвідомлювали і своїми діями доводили, що процеси державних змін розпочинаються зі змін у суспільстві. Обом судилося своїми прикладами та вчинками здійснити переворот суспільної свідомості та закласти міцне підґрунтя для проведення реформ. Визначальним для обох була жага до свободи. Про цю прикметну рису Шевченка писав Іван Франко: "Свобідне життя, всесторонній, нічим не опутаний розвій одиниці і цілої суспільності, цілого народу, – се ідеал Шевченка, котрому він був вірним ціле життя. Неволя і переслідування – чи то народне, політичне, суспільне чи релігійне – мали в нім непримиримого ворога. Бажання життя пробивається у всіх його творах як золота нитка з-посеред різнобарвної тканини. Індивідуальність людська – без огляду на стан, народність і віру – є для нього свята" [12; 13, с. 90]. Незважаючи на різні (діаметрально протилежні) обставини їхнього зростання та виховання[3], прагнення життєвого та творчого волевиявлення визріло ще в ранньому дитинстві, а згодом втілилось у чіткому усвідомленні необхідності демократичного розвитку їхніх народів як таких, які мають право на самостійне існування та народовладдя. Своїми блискучими звершеннями, які ґрунтувалися на багатовіковому досвіді їхніх народів, митці доводили чужоземним загарбникам велич свого народу, а, відтак, відстоювали ідею національного самоутвердження протягом усього життєвого шляху. Обом вдалося виконати надважливе завдання – розхитнути кастові/соціальні нерівності, спонукати вищі кола суспільства переглянути явище кріпацтва, на якому етнічному ґрунті воно не існувало.

Дух свободи, притаманний Шевченкові й Тагору, втілився у їхньому ставленні до навчання. Без цього не можливо було створити нове суспільство. У Шевченка – особистий прорив від самоосвіти та мізерних елементарних знань, відведених українським "недоторканним"[4], до найвищого академічного рівня. Цим Шевченко довів, що лише індивідуальні прагнення вчитися повинні бути єдиною умовою формування повноцінного члена суспільства. У Тагора – від блискучої всебічної освіти з ранніх років дитинства у традиційній системі "ґуру-шиш'я парампара"[5],

[2] Йдеться передусім про т.зв. бенгальський ренесанс – процес переосмислення соціокультурних та релігійних засад, що тривав протягом XIX та поч. XX ст. Рух був започаткований в Бенгалії та згодом поширився на територію усієї Індії. Рабіндранат Таґор став одним із лідерів цього духовного оновлення Бенгалії, а, відтак, Індії.

[3] На противагу злиденним дитячим рокам українського просвітителя, зростання Рабіндранатха Таґора відбувалось в умовах достатку та духовного аристократизму в колі однієї з найшановніших родин Бенгалії.

[4] Група осіб в давньому індійському суспільстві, які позбавлені громадянських прав.

[5] Дослівно цей термін можна перекласти як «наставник-послідовник/учень-традиція». Традиційна система навчання в Індії, яка передбачає передавання знань безпосередньо від вчителя-ґуру до учня-спадкоємця традиції за певними канонічними правилами. Більше на цю тему в контексті північно-індійської музичної культури див. Коломієць О. Система «ґуру-шиш'я парампара» у традиційній професійній музичній культурі гіндустані: до питання трансмісії музики усної традиції (на прикладі школи Кірана) // Вісник Львівського Університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2011. – Вип. 10. – С. 194–207.

студіювання наук на батьківщині та за кордоном, до переосмислення локальних та чужоземних способів навчання, що втілилось у заснування ним нового освітнього осередку, який об'єднав представників різних соціальних верств, віросповідань та статі. Школа "просто неба" заснована Рабіндранатом Таґором в 1901 р. у родинному маєтку Таґорів в Шантинекетані, успішно існує й донині.

Однією з найгостріших суспільних вад, на думку як українського, так й бенгальського просвітителів, була ґендерна проблематика. Іван Франко високо оцінював реформаторські ідеї Т. Шевченка в цьому напрямі: "Не знаю в літературі всесвітній поета, котрий би так витривало, так гаряче і з цілою свідомістю промовляв в обороні жінок, в обороні їх права на повне, чисто людське життя, котрий би таким могучим словом бичував усе те, що в'яже, деморалізує і тисне женщину" [13, с. 90]. Тема "жіночих поневірянь", що пронизує всю творчість Т. Шевченка та особливо загострена в поемі "Катерина", висвітлена також на численних сторінках прозових та поетичних творів Рабіндраната Таґора, його листів та звернень до суспільства Індії. Заснувавши свою школу в Шантинекетані та відкривши доступ до неї представницям жіночої статі, Таґор, на думку дослідниці Кейтлін О'Коннел, "став піонером-новатором у системі освіти та відіграв воістину історичну роль у боротьбі за рівноправність бенгальських жінок" [7, с. 81].

Цю та інші нагальні соціальні та суспільні теми (багато з яких не втратили актуальності донині) митці "обговорювали" в художньому та літературному напрямках своєї творчості. Слово та рисунок стали не лише засобами виразності, а способами вияву їхнього формування, декларування принципових позицій та мистецького "я" в різні життєві етапи митців. Шевченко, як відомо, "висловлювався" в малюнках раніше, ніж у текстах. Живопис став його перепусткою у високе мистецтво. Таґор, натомість, підійшов до ідеї втілення думок через пластику малюнка у віці зрілого майстра – 60-ти років, працюючи над етапною поетично-пісенною збіркою "Пурабі: Схід жіночого роду" (1925), яка стала синтезом його важніших мистецьких пасій. У збірці Майстер доповнював поетично-мелодичні теми творів візуальним зображенням – ритмом гнучких ліній поміж рядками тексту (див. рис. 1). Це стало початком "окремої сторінки" мистецького життєпису Рабіндранатха Таґора. Його живописний талант на схилі літ розквіт у портретах, сміливих експериментальних зображеннях навколишнього світу та символічних птахів, які були репрезентовані на численних виставках на батьківщині Майстра та за кордоном (див. рис. 2, 3). Живопис Т. Шевченка також відзначався новизною та сміливістю зображення, "роботами, які надовго випередили свій час…та є шедеврами європейського значення" [24]. Дослідники його художнього таланту зазначають про новаторство та "високий ступінь досконалості" у створенні офортів [10, с. 220, 247], новизну у зображенні українських народних мотивів [10, с. 244] та піонерську діяльність Шевченка у сфері казахського пейзажу, "акварелі європейського рівня" [24], у яких, на думку Г. Паламарчук, наявні "новаторські прийоми композиційного розв'язання пейзажів"[6] [14, с. 29]. Потужність та інтенсивність малярського таланту Шевченка і Таґора дають змогу і в цій галузі проводити паралелі. Прикметно, що візуальне мистецтво обох майстрів часто

[6] Продовжуючи міркування Г. Паламарчук стосовно композиційного рішення шевченківських акварелей, варто зазначити, що і в цій сфері свободолюбивість Шевченка виявляє себе вповні, а саме: "Художник відмовився від традиційної кулісної будови краєвидів, компонував їх вільно, кожного разу виходячи з характеру пейзажного мотиву" [14, с. 29].

є їхніми "візитними картками" в різних світових культурах, що, мабуть, зумовлено й простішим для чужоземного споглядача позавербальним сприйняттям полотен. Варто наголосити, що для обох слово та візуальний образ, які часто "конкурували" поміж собою[7] за право першості або ж доповнювали один одного, були важливими у вияві їхніх принципових життєвих позицій та мистецького "я".

Однак тією визначальною рисою творчого доробку обох митців, яка пронизує різні способи їхнього творчого висловлювання, що наче "цементує" усі засоби виразності їхніх творів, є музикальність у різних її проявах: у широкому значенні (як, наприклад, у ритмі композиції візуального зображення) та на рівні використання чи переосмислення характерних елементів музичної мови.

Кожен з них по-своєму здобував і розвивав музичні знання та відчуття мелосу. Ранні сприйняття того чи іншого музичного матеріалу були зумовлені обставинами зростання та виховання майбутніх митців. Визначальними для перших музичних вражень Шевченка були, мабуть, три середовища: народне, з характерним для нього традиційним музикуванням аматорської та професійної сфер; церковне, пов'язане здебільшого з дяківською практикою малого Шевченка; панське, де він як особистий прислужник пана міг почути музику світську-бенкетну та завдяки прихильному до нього ставленню баронеси Софії Енгельгардт познайомитись з академічною класичною музичною культурою [1, с.81]. Цьому, вочевидь, сприяли і візити родичів-музикантів Енгельгардтів, серед них, зокрема, і Михайла Глінки. Типові жанри, що супроводжували різні події традиційного сільського та чумацького життя (яке стало відомим малому Шевченку завдяки чумацькій діяльності батька), Шевченко, який на думку сучасників та друзів, мав вроджені музичні здібності та гарний голос [10, с. 122, 233] "вивчав" стихійно, природно вливаючись то в пасивну, то в активну колективну музичну практику, як і передбачають засади етнопедагогіки. Швидше за все Шевченко ще у свої юні роки звернув неабияку увагу на індивідуальну творчість народних співців-професіоналів: кобзарів та лірників, їхній вплив на слухачів. Увесь цей досвід посприяв тому, що згодом Шевченко став носієм рідної музичної традиції [10, с. 165, 207, 233], вміло відтворював різножанровий репертуар, "повністю зберігаючи характер народний" [10, с. 122]. Не менш важливим було й те, що Шевченко також був інтерпретатором засадничих стилістичних особливостей опанованих музичних жанрів, які переосмислював у своїй індивідуальній поетичній творчості. Це дало підстави М. Тихорському зазначити так про поему "Гайдамаки": "Це не в'язка мертвих віршів..; це глибока внутрішня пісня душі, втілена в живі звуки…" [10, с. 69]. Про музикальність творів Шевченка стверджував й І. Франко: "Слуховими, музикальними образами оперує Шевченко залюбки в одній з найкращих своїх поем, у "Гамалії"…". М. Грінченко зазначив, що для М. Лисенка "Кобзар" Т. Шевченка був "…не тільки книгою народних поезій.., але й книгою народних пісень" [10, с. 264].

Рабіндранат Таґор, що походив з видатного бенгальського роду брахманів, пізнавав музичне мистецтво насамперед в родині, в якій "музика була частиною щоденного життя" [16, с. 128]. Він також отримував якнайкращу всебічну освіту з ранніх літ, у якій музика, за давнім звичаєм, поряд з літературою та релігією

[7] Тут можна було б згадати шевченкові думки: "Я хорошо знал, что живопись – моя будущая профессия, мой насущный хлеб. И вместо того чтобы изучить ее глубокие таинства, и еще под руководством такого учителя, каков был бессмертный Брюллов, я сочинял стихи" ("Щоденник", 01. 07. 1857 р.) [5, с. 43].

відігравали найважливіше значення. Паралельно з вивченням Вед та Упанішад Таґор систематично вивчав канони творення традиційної музичної класики стилю гіндустані, опановуючи канонічні ладово-мелодичні побудови – раґи та метро-ритмічні моделі – тала. З головних різновидів традиційної північно-індійської музичної високої та низької класики найбільшу увагу впродовж навчання Таґор приділяв дгрупаду як найдавнішому та канонічному жанру високої співочої традиції. Важливими причинами концентрації майбутнього співця на дгрупаді могли бути й властивості жанру, які якнайкраще дозволяли пізнати можливі варіанти подачі, розвитку та розкриття тої чи іншої раґи у неспішній медитативній манері, чим характеризується цей різновид. Ще однією важливою причиною було й те, що вчитель музики Рабіндранатха Таґора – пандіт Джадунатха Бхатта (1840 – 1883) був славним співцем саме цього ґатунку і належав до ґхарани (стильової школи)[8] Вішнупура, представники якої спеціалізувались у цьому жанрі високої класики [6, с. 6–7]. Окрім дгрупаду, впродовж свого навчання Таґор опанував й інші різновиди традиційної музичної класики [16, с. 128]. Серед них важливу роль мали кхаял – різновид високої співочої традиції гіндустані, який в цей час перебував на вершині свого розвитку та популярності. Цей ґатунок дав змогу застосовувати більше імпровізаційного розвитку матеріалу, що згодом надзвичайно придалося Таґору у його різноманітній творчості. Не менш важливим для нього було вивчення й "співаної поезії" стилю гіндустані, зокрема, такого різновиду, як тхумрі. Як вважають дослідники творчості Таґора, він не готував себе до виконавської співочої кар'єри [16, с. 128] і з великою скромністю оцінював свої голосові здібності [27], однак навчальна музична практика дитячих та юнацьких років мала неоціненний вплив на всю його подальшу мистецьку діяльність.

Отже, і на цьому шляху Шевченко і Таґор ніби слідували однією дорогою, лише з різних початкових "станцій". Вказівниками на цьому шляху для обох митців було різноманітне культурне середовище (в географічному та соціальному контекстах), яке Шевченко і Таґор найінтенсивніше пізнали в молодому віці в родинному колі, та упродовж своїх мандрів рідними й чужими землями. Для Шевченка новим відкриттям стало мистецьке життя Петербурга та Вільно. Вісімнадцятирічний Таґор вперше познайомився із західно-європейською мистецькою практикою та її побутуванням на автентичному ґрунті (окрім попереднього ознайомлення в рідному місті, що було під владою англійців) під час річної поїздки в Лондон у 1879 р.

Визначальним та найорганічнішим для обох митців було звернення до рідної традиційної культури. Для Шевченка це був спосіб "не втратити себе" в усіх перипетіях життєвого та мистецького шляху, а для Таґора, швидше за все, можливість "віднайти себе", вийти за межі чітких регламентів його соціального стану. Зокрема, засвоєний з дитинства традиційний музичний матеріал органічно вплівся в шевченкову творчість різних тем та сюжетів. Для її прочитання та відтворення потрібно, як згодом зазначив Станіслав Людкевич, "не то пізнати, не то совісно студіювати, а вжитися в українські народні пісні…" [3, с. 239]. Очевидно, що класик українського музикознавства і сучасні інтерпретатори шевченкової творчості мали на увазі не лише зміст та форму його творів, а й, як зазначає Дмитро

[8] Детальніше про явище ґхарандив.: Коломиєць О. До питання про поняття "ґхарана" у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана) / Ольга Коломиєць // Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. – Вип. 9. – с. 151–166. – (Серія мистецтвознавство).

Горбачов, "фонетику у його поезії", у якій "магія звуків іноді важливіша за зміст" [24]. Подібно, як закладені у шевченковому слові енергетика середовища та засади його індивідуального мислення зумовили прийняття його творчості та якнайширше трактування у різноманітних колах та поколіннях суспільства, а також стали підставою для наступних рівнів існування поетичної творчості у формі чисельних прикладів покладення на музику, так і свідомий орієнтир Тагора у його творах на різноманіття регіональних видів його рідної традиційної локальної музики Бенгалії: таппа, бхатіялі, кіртана [6, с. 8] зумовив "присвоєння собі" його співаної поезії місцевими жителями, які часто-густо вважають її за народний витвір [18, с. 351] (як то часто трапляється й з творами на слова Шевченка в Україні). Особливо варто звернути увагу на уподобання та ґрунтовне вивчення Таґором традиції мандрівних співців-проповідників баулів, з якими він познайомився, подорожуючи землями Бенгалії та перебуваючи в родинному маєтку в Шелайдехо [9, с. 65]. Міркування цих народних філософів про "Бога в серці кожної людини" та оспівування добра і радості буття були близькими й духовним орієнтирам Рабіндраната Таґора. Повчання співців-баулів лягло в основу багатьох творів Таґора, ще більше зблизивши його з мешканцями рідної землі. Всенародне визнання, що отримала значна кількість музично-поетичних творів Рабіндраната Таґора на батьківщині стало, мабуть, й однією з підстав трактування їх як галузі популярної музики. Зокрема, саме такої думки дотримується дослідниця музичних культур Сходу Анна Чекановска в розділі про музику Індії [19, с.132].

Тим часом, всенародний тріумф бенгальського Співця мав свою тривалу передісторію. Подібно як і Шевченко, творчість якого "не є таки те саме, що українська народна, колективна поезія. Вона є все ж таки поезія індивідуальна…" [3, с. 239], Таґор скрупульозно та систематично працював над своїм індивідуальним музично-поетичним стилем. Його активна творча діяльність, що тривала впродовж шістдесяти років, розпочалась із публікації 1880 р. збірки "Вечірні пісні" ("Сандхя Сангіт"). Згодом (1883) була опублікована ще одна збірка "Вранішні пісні" ("Прабхат Сангіт"). Протягом його систематичної роботи в цьому напрямі з'явилася низка збірників подібної концепції. У 1884 р. – збірка віршів "Ескізи та пісні" *("*Чхабі О Ґаан"), збірник на релігійну тематику "Пісні Брахми" ("Брахма Сангіт"), 1909 р. та ін. Знаковою у творчості Таґора стала ще одна поетична робота "Жертовні пісні" ("Ґітанджалі"**)**, 1910, яка у перекладеній автором версії на англійську мову принесла йому світове визнання та премію першого неєвропейського Нобелівського лауреата, яку Таґор здобув у 1912 р. Отже, всі зазначені збірки об'єднані назвами, що апелюють до музично-пісенної сфери. Однак, варто зазначити, що в разі концепційної подібності назв твори з цих збірників Таґора мають різне функційне призначення: деякі з них призначені до співу, інші – поетичної декламації. Однак важливо, що музикальність Рабіндраната Таґора, так як і Тараса Шевченка у її широкому сенсі виявлялась насамперед у розумінні ваги музики як сильної емоційної зброї, що в поєднанні зі словом піднімає його на особливо високий щабель. На це не вплинуло ні походження, ні обставини зростання чи десятиліття та території, що віддаляли українського та індійського геніїв. Підтвердженням незаперечності цього усвідомлення стали назви-коди для найважливіших у творчості митців поетичних збірок, які втілювали визначальні культурні категорії нації. Прикметно (і навіть дещо пророчо), що в зеніті своєї творчої зрілості, вступаючи у другу фазу життєвого шляху і Тарас Шевченко (у своїх 26 років із 47), і Рабіндранат Таґор

(якому 44 роки з 80) публікують збірки, вже назви яких засвідчують їхні світоглядні, релігійно-філософські та музично-мистецькі орієнтири та водночас є вказівниками для свого народу; обоє тут звертаються до традиції мандрівних співців-філософів: Шевченко у збірці "Кобзар", 1840, Таґор – у книзі "Баул", 1905. Крім того, різнопланова музикальність у цих збірках проявляється й у тому, що обидва автори наче ототожнюють себе зі співцями. У шевченковій творчості на це звернув увагу, зокрема, Станіслав Людкевич, покликаючись на слова самого поета [4, с. 234–235; 5, с. 247]. Ще одним доказом широти музичного мислення Рабіндраната Таґора була вже зазначена збірка його поетичної лірики "Пурабі", 1925, у символічній назві якої він звертається до однойменної раґи – ладово-мелодичної моделі, що, згідно з північно-індійською традицією за своїми властивостями найкраще звучатиме в час надвечір'я [17, с. 308; 20, с. 62]. Отже, автор прагне ніби налаштувати, ввести читача в основну ліричну атмосферу збірника.

Музичні знання Таґора та розуміння ним музики втілювались не лише в символіці назв чи переосмисленні музичних категорій у його поетичних чи художніх творіннях. У 20 років він почав безпосередньо працювати з музичним матеріалом. Як уже було зазначено, його не так цікавила виконавська концертна співоча діяльність, він радше бачив себе у ролі творця, пісняра-ваґеякарака[9] [16, с. 129], який через музику, пісню як найдемократичніший жанр промовляв би до свого народу. Його активні систематичні пошуки свого музичного стилю тривали декілька десятиліть. Визначальним чинником у цьому процесі було поліетнічне, а відтак, полікультурне середовище Бенгалії, яке, з одного боку, живило Таґора протягом його творчого та життєвого шляху, а з іншого – було лакмусовим папірцем його спроможності об'єднати бенгальське суспільство. Після раннього та середнього періодів його музичної творчості (1881–1920), де він здебільшого експериментував з елементами традиційної високої та низької класики, у пізньому періоді (з 1921 р. до кінця життя) він прийшов до творення пісень, у яких поєднав особисті різнотематичні словесні тексти та риси традиційних класичних і народних композицій (індивідуальної та колективної творчості), світських та релігійно-філософських традицій Бенгалії (зокрема, музику баулів), локальної індійської та західно-європейської музики. Цей музично-культурний синтез в індивідуальній інтерпретації Таґора став називатись "Рабіндрасанґіт" ("Пісні Рабіндри"). Підсумком творчих звершень в цьому напрямі стала антологія тагорівських пісень, названа ним "Сад пісень" ("Ґітабітан"), укладена автором наприкінці його творчого шляху в 1938 р. Саме ця співана поезія Таґора принесла йому не лише визнання бенгальців, а й їхню любов. Вона вийшла за межі рідних земель Таґора і сягнула національних масштабів. Одним зі свідчень цього стало обрання Рабіндрових пісень для гімнів Індії та Бангладеш.

Як відомо, неофіційний статус народного гімну має й "Заповіт" Тараса Шевченка в українській громаді. Це ще раз засвідчує, що авторитетний голос та вага в суспільстві повидирів обох народів долає тисячі кілометрів та спонукає до роздумів. Зазначені у цьому досліджені окремі думки щодо духовної та мистецької близькості Тараса Шевченка та Рабіндраната Таґора – двох велетнів світової культури, безумовно, є вступними заувагами. Кожна із запропонованих думок щодо багатоаспектного музичного таланту, що виявився ще однією гранню постатей

[9] Термін пов'язаний з методом творення композиції в давній індійській традиції, у якій однаково важливий словесний текст та музичний компонент.

Шевченка і Тагора, а також ті міркування, що залишились поза рамками дослідження (як наприклад музичні драми Таґора, де також звучали його пісні), потребують та заслуговують на окремі студії. Дослідження в цьому напрямку ще більше актуалізує переосмислення життя і творчості Тараса Шевченка та Рабіндраната Таґора нині. Погляд сучасників на життєвий та творчий шлях народних улюбленців характеризується уникненням штамповості, пошуком нових пояснень їхньої незвичайності на тлі складних епох, у яких жив Шевченко і Таґор. З урахуванням значних територіальних та часових відстаней, перебуваючи в постійному дискурсі зі своїми сучасниками (наприклад, сумірна своєю неоднозначністю проблематика дискусій між Шевченком та народниками або Таґором та Ґанді), Шевченко і Таґор зробили для своїх народів найважливіше – на своїх прикладах вони переконали, що не треба боятись мислити неординарно. Один із найвідоміших біографів Рабіндраната Таґора Крішна Кріпалані зазначив про свого сучасника, що він дав своєму народу імпульс для розвитку та віру в його мову, культурну та етичну спадщину [21, с. 410]. Продовжуючи ці слова, які можуть слугувати обопільною характеристикою Шевченка і Таґора, потрібно було б додати і про вагу музики, за допомогою якої Співці об'єднували та надихали свої народи, що є однією з важливих передумов міцності духу та життя нації.

Список використаної літератури

1. *Жадько В*. І я лину у віки давноминулі / В. Жадько. – К., 2014. – 584 с.

2. *Людкевич С*. Вокальна музика на тексти поезій "Кобзаря" / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів, 1999. – С. 255–269.

3. *Людкевич С*. Про композиції до поезій Шевченка / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. –Львів, 1999. – С. 238 – 242.

4. *Людкевич С*. Про основу і значення співности в поезії Тараса Шевченка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів, 1999. – С. 218–237.

5. *Людкевич С*. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.1. – Львів, 1999. – С. 246–254.

6. *Мукхопадхяй Л*. Возвышенные сюрпризы: лирика и мелодики Тагора /Л. Мукхопадхяй // Индия. Перспективы. – Изд. 24. – № 2. – Нью-Дели, 2010. – С. 6–11.

7. *О'Коннел К*. Роль Рабиндраната в эмансипации женщин / К. О'Коннел // Индия: перспективы. – Изд. 24. – № 2. – Нью-Дели, 2010. – С. 81 – 85.

8. *Мишанич М*., *Луканюк Б*. Народні мелодії батьківщини Т. Шевченка: Мелотипологічна характеристика / М. Мишанич, Б. Луканюк // П'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Ред. – упорядник Б.Луканюк. – Львів, 1994. – С. 36–45.

9. *Сен С*. Религия Тагора / С. Сен // Индия. Перспективы. – Изд. 24. – № 2. – Нью-Дели, 2010. – С.60–65.

10. Тарас Шевченко: Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях: Альбом / Авт.-упоряд.: В.Косян, Г.Паламарчук, О.Поляничко, К.Чумак; Авт. вступ. ст. Михайло Стельмах. – К., 1991. – 335 с.

11. *Тарахан-Береза З*. Тарас Шевченко – поет і художник [Текст]: [до пробл. єдності образ. мислення] / З. Тарахан-Береза. – К. : Наук.думка, 1985. – 184 с.: ілюст.

12. *Урбан О*. Шевченко і музика / О. Урбан // "День". – №. 52 – 2009.

13. *Франко І*. Тарас Шевченко / І. Франко // "Зоря". – № 5. – Львів, 1895.

14. Шевченківський словник: у 2-х т. – Т.1. – К., 1976. – 414 с.

15. *Шевченко Тарас*. Твори: в 5-ти т. / Т. Шевченко. – Т. 5. – К., 1979. – 568 с.

16. *Bhattacharya L*. Rabindrasangeet: Song Compositions of Rabindranath Tagore / L. Bhattacharya // Aspects of Indian Music. – Delhi: Sangeet Natak Akademi, 2006. – С. 127–131.

17. *Bose S*. A Hundred Horizons: The Indian Ocean in the Age of Global Empire / S. Bose. – Harvard University Press, 2009. – 352 c.

18. *Chakravarty A.* A Tagore Reader / A. Chakravarty. – New York, 1961. – 401 p.

19. *Czekanowska A*. Kultury muzyczne Azji /A. Czekanowska. – Krakow, 1981. – 450 s.

20. Dasa Phakiramohana. Bhakta Kavi Gopala Krishna / P. Dasa. – Sahitya Akademi, 2002. – 104 p.

21. *Kripalani K*. Rabindranatha Tagore: a biography / Krishna Kripalani. – London, 1962. – 417 pp.

22. Rabindrasangeet. Пісні Рабіндранатха Тагора. – East European Development Institute (Східно-Європейський Інститут Розвитку). – Kolkata. – 1 CD audio (01'16'28, 24 треки).

23. *Tagore Rabindranath*. Purabi: The East in its Feminine Gender / R. Tagore. – Calcutta, 2007. – 170 p.

24. *Ключковська Г*. «Дунет ветер еще раз…» …Іще раз про Шевченка / Г. Ключковська // "Дзеркало тижня. Україна" №10, 16 березня 2007. – Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/dunet_veter_esche_raz_ische_raz_pro_shevchenka.html

25. *Pritchard M*. A New Approach to Tagore's Music / M. Pritchard – Режим доступу: http://www.tagorecentre.org.uk/features-and-articles/a-new-approach-to-tagores-music/

26. *Tagore R*. Tabu mone rekho. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=r9teMCBGS7Q

Стаття надійшла до редколегії 21.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## TARAS SHEVCHENKO AND RABINDRANATH TAGORE: GENIUSES' MUSICAL CODE AS A FACTOR OF NATIONAL RECOGNITION

**Olha KOLOMYYETS**

*Musicology Department,*
*Ivan Franko Lviv National University,*
*Valova str., 18/23, 79000 Lviv, Ukraine*
*tel. (+380322) 239 41 97, e-mail: okolom@gmail.com*

The research, based on the personal field work in Kolkata (2009), the hometown of Rabindranath Tagore, and discussions and joint projects with Mridula Ghosh - director of the Tagore Center in Kyiv, deals with the musical component of the universality of luminaries of Ukrainian and Indian cultures, which is an expression of their national identity but on the other hand – multiethnic phenomenon. Those certain musical events and the aspects of the artists' careers which greatly influenced the development of the Shevchenko- and Tagore-mania on their native territories are studied in comparison to one another. One of these aspects, first presented, is the kind of Bengali music "Rabindrasangeet", invented by Rabindranath Tagore.

Key words: Taras Shevchenko, Rabindranath Tagore, talent, freedom, reforms, innovations, musicality, singer, sung poetry, "Rabindrasangeet"

# ТАРАС ШЕВЧЕНКО И РАБИНДРАНАТ ТАГОР: МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД ГЕНИЕВ КАК ФАКТОР ИХ НАЦИОНАЛЬНОГО ПРИЗНАНИЯ

**Ольга КОЛОМИЕЦ**

*Кафедра музыковедения,*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,*
*ул. Валова, 18/23, 79000 Львов, Украина*
*тел. (+380322) 239 41 97, e-mail: okolom@gmail.com*

В исследовании, что базируется на проведенной в 2009 году личной экспедиции в Колкате, родном городе Рабиндраната Тагора, а также беседах и совместных проектах с Мридулой Гош – руководителем Центра Тагора в г. Киев, рассматривается музыкальная составляющая универсальности светочей украинской и индийской культур, которая, с одной стороны, является проявлением их национального "я", а с другой – внеэтническим феноменом. Путем сопоставления исследуются те некоторые музыкальные события и аспекты творчества мастеров, участвующие в формировании явления Шевченко- и Тагоромании на родине обоих деятелей. Один из таких аспектов, что рассматривается впервые – основанный Рабиндранатом Тагором вид бенгальской музики "Рабиндрасангит".

*Ключевые слова*: Тарас Шевченко, Рабиндранат Тагор, талант, свобода, реформы, новшевство, музыкальность, певец, поющаяся поэзия, "Рабиндрасангит".

Тарас Шевченко. Автопортрет, 1840.

Рабіндранат Таґор, світлина 1896.

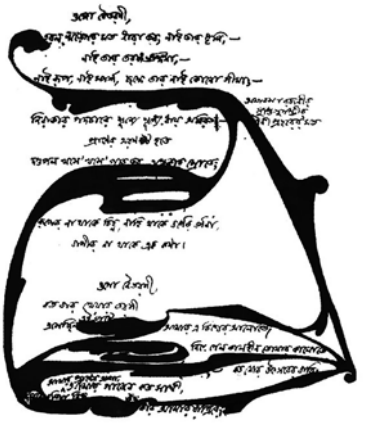


Рис. 1. Фрагмент із збірки Р. Таґора “Purabi”.

Рис. 2. Картина Р. Таґора “Мати та дитя”.

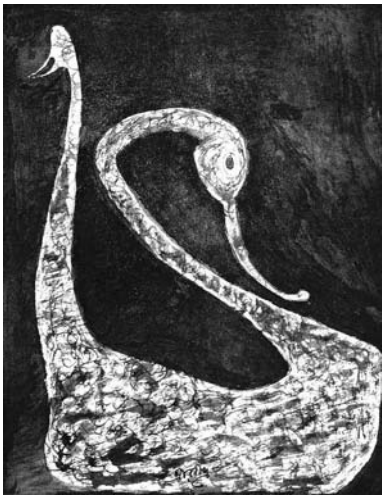


Рис. 3. Картина Р. Таґора на борту судна “Тоса Мару”, 1929 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 137–151
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 137–151

## Т Е А Т Р О З Н А В С Т В О

УДК 792.01(477)''1945/2014'':82.09Т.Шевченко

# ОБРАЗ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА НА СЦЕНІ ПЕРШОГО АКАДЕМІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА (1945–2014 рр.)

**Олена БАША**

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79003*
*тел.: (*067) 3196669.

В даній статті автор, послуговуючись численними рецензіями та аналітичними статтями провідних театральних критиків, простежує як відтворювався образ Тараса Шевченка у виставах Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва упродовж усієї його історії.

*Ключові слова*: Т. Шевченко, Перший український театр для дітей та юнацтва, п'єси, вистави, режисери, рецензії.

Творчий шлях Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва, на виставах якого виховалося не одне покоління львів'ян, розпочався у Харкові. У березні 1921 р. Головне управління політичної освіти НКО України прийняло рішення сформувати із слухачів Вищої театральної школи Харківський театр для дітей "Казка" [8, с. 188].

На початку свого існування театр був російськомовним, та після квітневого 1923 року пленуму ЦК ВКП(б) України, де було проголошено курс на так звану "українізацію" до репертуару театру ввели перші п'єси українською мовою і надалі за ним міцно закріпилася слава носія української мови на харківських теренах.

У листопаді того ж року відбулося перейменування театру "Казки" в Перший державний театр для дітей [8, с. 191]. Це свідчило про визнання суспільної значущості театру і його ролі у вихованні підростаючого покоління.

Однак, уже в 1933 році, коли почалися репресії та судові процеси над українською інтелігенцією, Перший державний театр для дітей рішенням Наркомпросу УРСР перейменували на Харківський театр юного глядача (ТЮГ) імені Максима Горького. Головним режисером театру призначено учня Леся Курбаса – випускника режисерської лабораторії театру "Березіль", Володимира Скляренка. Він як справжній експериментатор, вихований на методі театру "Березіль", прагнув створити театр синтетичний. Поруч із дитячою казкою "Івасик Телесик" А. Шияна, ставить світову класику "Скупий" Жана Батиста Мольєра, а також з яскраво єврейсько-польським колоритом музичну виставу "Пан Берчик" Б. Рискінда.

© Олена Баша, 2014

Під час радянсько-фашистської війни театр евакуйовано і він упродовж 1941–1944 років працював на теренах Казахстану, в Новосибірській області і Кузбасі.

У грудні 1944 року Харківський ТЮГ імені Максима Горького згідно з постановою Уряду УРСР було переведено на постійну роботу до Львова, де вже у листопаді 1944 року розпочав свою роботу театр імені Марії Заньковецької. Цікаво, що коли 1944 року Харківський ТЮГ імені Максима Горького перевели у м. Сталінськ (тепер Новокузнецьк), то там вже працював на великій сцені місцевого Палацу культури Запорізький театр імені Марії Заньковецької, який нещодавно переїхав із Тобольська. Видатний український театральний художник Федір Нірод, який тоді був головним художником у заньківчан, згадував про зустріч з головним режисером театру В. Скляренком і свої враження від вистав: "З'явився поряд цікавий театр – Харківський ТЮГ, з явно більш прогресивною режисурою, та і в цілому більш культурний. Відчувалась школа Курбаса нехай не у всьому, та все ж [...]. Порівняно невеликий акторський колектив ТЮГу плюс хороший цікавий керівник (головреж), що володіє почуттям гумору, талантом і авторитетом, створили єдиний творчий механізм, простуючий в одному напрямку, працюючий з мінімальними перебоями, що давало свої плоди" [6, с. 56]. Доля знову звела два колективи у творчому змаганні, але цього разу у Львові.

Початок "львівського періоду" театру супроводжувався певними труднощами – відсутністю постійного приміщення, що не давало театру можливості на повну силу розкрити свій творчий потенціал і одразу «вписатися» у театральні традиції, притаманні урбаністичній культурі Львова. Як мистецький керівник театру В. Скляренко прийняв єдино правильне рішення – розпочати творчу діяльность колективу театру у Львові шевченківською темою. До постави він взяв п'єсу "Тарас Шевченко" Юрія Костюка, яка охоплює значний період життя великого поета. В історії українського театру в Галичині, це було друге сценічне втілення образу Тараса Шевченка. Режисер В. Блавацький першим на галицькій сцені в 1937 році у театрі "Заграва" поставив виставу про життя і творчість Кобзаря за п'єсою З. Тарнавського "Тарас Шевченко", образ поета у якій втілив актор Леонід Боровик.

Відомості про Ю. Костюка як драматурга, автора п'єси "Тарас Шевченко", театрального критика, рецензента, літературознавця та науковця детально подав у статті "Юрій Григорович Костюк (до 100-річчя від дня народження)" академік НАМУ, професор Ростислав Пилипчук [9]. "Юрій Костюк був суперечливою людиною, як і багато його сучасників" [9, с. 116], – зазначав автор статті, водночас чітко вказуючи на причини тієї суперечливості, яка була притаманна багатьом митцям української культури: "За дев'ятнадцять років незалежності нашої держави (а варто також брати до уваги кінець 80-х років XX століття – так звану перебудову, коли утвердилася відносна свобода слова і те, що було раніше забороненим і прихованим, ставало видимим) відійшли у повну тінь діячі літератури й мистецтва, літературознавства й мистецтвознавства, які вірнопіддано служили більшовицькому режимові. Серед них були люди з відповідними ідейними переконаннями, але були й вимушені служити ненависній ідеології, бо інакше – або перехід у стан дисидентства з усіма можливими наслідками, або самоприреченість до неприсутності в літературно-мистецькому та науковому процесах узагалі" [9, с. 112].

Тож зрозуміло, що автор п'єси "Тарас Шевченко" Ю. Костюка під жодним оглядом не міг уникнути впливу радянської ідеології, зокрема тези про існування двох культур – пролетарської і буржуазної – у кожній нації. Саме ця теза лягала

в основу конфлікту п'єси. З одного боку, Тарас Шевченко – представник боротьби за волю закріпаченого народу, а з іншого – Пантелеймон Куліш – ідеолог так званої «національно-буржуазної» культури (у п'єсі виведений як одіозний, шаржований персонаж Панько Куліш).

Про свою роботу над п'єсою, де відображено найбільш зрілий період творчості Т. Шевченка, Ю. Костюк зазначав: "Драматичний твір "Тарас Шевченко" задуманий мною як історична драма – трилогія з життя геніального народного поета і маляра, видатного революціонера-демократа. Кожна частина трилогії являє собою окрему п'єсу. Протягом 1937–1938 рр. мною було здійснено третину цього широкого драматичного полотна, а саме другу частину трилогії, що охоплює 14 років життя Тараса Григоровича, яку сьогодні (18 травня 1845 р. – *О. Б.*) показує театр ім. Горького. Вона починається подіями 1845 р., коли великим Тарасом у стародавньому українському місті Переяславі (нині Переяслав-Хмельницький) було написано славнозвісний "Заповіт". Отож через ціле століття бойовим закликом звучать сьогодні слова "Заповіту" Шевченка: *І вражою злою кров'ю волю окропіте*… <…> Одне скажу: я щиро прагнув, щоб у читачів драматичного твору "Тарас Шевченко", в глядачів, що побачать його на сцені, перед очима виник образ великого митця і кристально чистої людини, мужнього і благородного поборника волі" [4, с. 9].

З біографічного довідника "Мистецтво України" (за редакцією А. Кудрицького довідуємося, що Ю. Костюк таки написав ще дві п'єси ("Слово правди" (1951) і "Літа мої молодії" (1964), створивши свою омріяну Шевченківську трилогію. Треба, мабуть, зазначити, що інше джерело – "Енциклопедія Українознавства"подає про шевченківську тетралогію у Ю. Костюка, хоча вказує назви тільки двох п'єс: "Тарас Шевченко"(1939) і "Слово правди", яке датує 1955 роком.

Приступивши до роботи над поставою п'єси "Тарас Шевченко", режисер В. Скляренко так окреслював для себе і колективу творчі завдання: "Режисерська робота над постановкою п'єси Ю. Костюка "Тарас Шевченко" була спрямована насамперед на те, щоб донести до глядача авторів задум, щоб, всіляко уникаючи побутовщини, створити монументальний сценічний образ геніального Тараса – живої людини великої пристрасті, полум'яного борця за народ. Ми одностайно з автором проти трактування образу Шевченка як "дядька в кожусі", як якоїсь олеографічної ікони. Ми сприймаємо образ Шевченка і прагнемо відтворити його на сцені як європейськи освіченого поета і художника, мислителя, революціонера-демократа, одного з найпередовіших людей тодішньої Росії" [13, с. 7]. Подиву гідний на той час задум образу великого Кобзаря. У цьому задумі відчуваємо школу Леся Курбаса, яку пройшов В. Скляренко. "Домагаючись правдивості зображення політичного тла, духу епохи в якій жив і творив, боровся за краще майбутнє Тарас Григорович, ми максимально прагнули підкорити тому завданню і такі важливі компоненти вистави, як художнє оформлення і музика" [13, с. 7]. Сценографом вистави виступив запрошений із театру імені Марії Заньковецької художник Юрій Стефанчук. "Нам хотілося створити виставу емоційно напружену, героїко-романтичного звучання. Хотілося добитися, щоб кожна картина вистави (хоч вона й є частиною цілого сценічного твору) була б закінченою, чіткою в драматичних колізіях, грі виконавців ролей, в донесенні ідеї, виявлення певної сторони життя, діяльності Шевченка. Перед складом виконавців у виставі "Тарас Шевченко" стоять дуже складні творчі завдання. На сцені перед глядачем треба правдиво, художньо-переконливо показати цілу галерею персонажів різних шарів тогочасного

суспільства: селян-кріпаків, поміщицтва, інтелігенції, представників царської влади. І найголовніше – в природному оточенні цих персонажів показати на весь зріст велетенську постать безсмертного Шевченка" [13, с. 7].

Один ескіз декорації до вистави "Тарас Шевченко" Ю. Костюка опублікований у журналі "Просценіум" за 2008 рік (№ 1–2, с. 33), засвідчує блискуче сценічне розв'язання простору, відтворює історичність інтер'єру і створює багаті можливості для мізансценування режисерові. Однак через відсутність у перший рік сталого приміщення, театр змушений був показати спектакль, як зазначив театральний критик В. Конвісар у своїй рецензії на прем'єрну виставу п'єси "Тарас Шевченко" Ю. Костюка: "на сцені, що аж ніяк не відповідала серйозним вимогам. І ми певні, що глядач просто не побачив усієї краси фарб майстерного художнього оформлення. Сцени на чудовому березі Дніпра в Києві, весілля Куліша і на березі Каспійського моря були б значно виразніші, коли б на сцені був більший простір. Але в цьому художник не винен" [3, с. 4]. Інший рецензент, О. Перегуда у газеті "Радянське мистецтво" був більш оптимістичним: "Значним досягненням вистави є декораційне розв'язання вистави художником Ю. Стефанчуком, що особливо варто підкреслити в умовах невеличкої сценічної площадки" [7, с. 2].

Та, здається, ці та інші тимчасові незручності лише заохочували творців вистави "Тарас Шевченко" до наполегливої праці, і ніщо не могло спинити їх у прагненні довести свою мистецьку спроможність та завоювати серця нової для них львівської публіки. Треба зазначити, що в трупу театру влились декілька акторів, які працювали до війни в галицьких театрах. Серед них були талановиті актори Ярослав Геляс і Стефа Стадниківна, яка дещо патетично (а чи могла інакше?) висловила свою думку про виставу: "Великою радістю для львів'ян є і те, що вони мають можливість почути живе слово великого Кобзаря і пророка зі сцени Львівського українського театру. Я певна,що глядач західних областей України тепло вітатиме автора п'єси Ю. Костюка і дякуватиме акторам театру ім. Горького" [14, с. 7].

Прем'єра вистави "Тарас Шевченко" відбулася 18 травня 1945 року. Головну роль у виставі В. Скляренко довірив молодому акторові Олександрові Янчукову, який згодом так згадував про свою роботу над роллю Тараса Шевченка: "Я поставив перед собою завдання – відобразити любов Шевченка до народу, до батьківщини, його незламність у боротьбі ("Караюсь, мучусь, але не каюсь!"). Я прагнув створити образ Великого Кобзаря, просякнений Шевченківською лірикою, українським гумором, запалом ненависті до ворогів народу та непохитною вірою в перемогу, яку він висловив у своїх безсмертних поезіях [...]. Отже, коли ця вистава викликатиме у глядача почуття великої пошани до геніального сина українського народу Великого Кобзаря Т. Шевченка та наснажуватиме духом боротьби за щастя нашої великої батьківщини, я буду задоволений з того, що тут є частка і моєї праці" [18, с. 52].

Над музичним оформленням вистави працював Андрій Штогаренко, вже на той час відомий український композитор. "Використовуючи багатющу скарбницю народних пісень, зв'язаних з творчістю Шевченка, композитор знайшов для хору і симфонічного оркестру чудові мотиви, які допомагають у розкритті основного образу драми – Тараса Шевченка" [3, с. 4].

На той час у Галичині не було сталої традиції виконання ролі Т. Шевченка, та й у драматургії в такій монументальній широті образ Тараса Шевченка з'явився вперше, тому О. Янчукову, на щастя, не довелося прямувати протоптаною стежкою, а творити роль Тараса Шевченка покладаючись на свою молодість та талант

режисера В. Скляренка. Саме молодість, органічність, живий темперамент актора відзначала театральна критика у роботі О. Янчукова.

Не можна не згадати про прекрасний акторський склад вистави "Тарас Шевченко": А. Андрієнко (Куліш Панько), С. Стельмащук (Козачківський), Л. Герасимова (мати Козачківського), Н. Титаренко (Оксана), Д. Костенко (Андрій), О. Давиденко (Кобзар), С. Стадниківна (Мар'янка), С. Яковлів (Білозер), М. Коган (Дубельт), В. Семеха (кріпак Роман), М. Андреєв, О. Щур, Н. Генцлер, Р. Глина (студенти Київського університету), О. Овчаренко (Ганна Барвінок), І. Шморгонер (Попов), Ю. Заховай (Потапов), Ф. Стрільцова (Івась, поводир Кобзаря), М. Кіндзерський (Обрядін), В. Томах (Дядько), П. Шаповалов (Фундуклей), В. Томах (Жандармський офіцер), Г. Маркова (Шинкарка), Б. Вольф (Дама поміщиця), А. Чулочніков (Поміщик), та інші [5, с. 32].

"Приємно те, що у виставі немає так властивих деяким театрам нерівностей, коли один актор бездоганно виконує свою роль, інший посередньо, третій зовсім фальшивить, – зазначав театральний критик В. Конвісар. – Тут кожен виконавець на своєму місті, відчуваєш прекрасну злагодженість гри, скрізь вона йде на високому художньому рівні" [3, с. 4]. Слова критика підтверджують аксіому, що у виставі талановитого режисера не буває поганих акторів. У мистецьких поставах В. Скляренка кожен актор зберігав свою творчу індивідуальність, а разом вони творили чудовий акторський ансамбль.

"Опустилася завіса, скінчився останній акт прем'єри. Але ми ще живемо подіями, що ось тільки-но пережили разом з акторами, глибоко вражені й сердечно схвильовані, – описував враження від вистави критик В. Конвісар. – Ми чуємо голос Тараса, бачимо його трохи пригорблену постать. Поруч з ним встає трагічний і ніжний образ Оксани. Правдиво, в яскравих художніх образах відтворене далеке, але незабутнє життя, сповнене палкої любові, нелюдських страждань і непримиренної боротьби, сміливих поривань і пристрасного поклику до кращої долі" [3, с. 4]. Тогочасні театральні критики, мистецькі діячі, й пересічні львів'яни були одностайні в тому, що Львів одержав "першокласний театр, який відзначається високою культурою гри, своєрідним художнім стилем, стилем, що усталився не тільки на прекрасних традиціях корифеїв українського театру, а й визначенням свого власного художнього обличчя [...]. Сказано перше слово і сказано воно добре" [3, с. 4].

Сьогодні, розглядаючи поставу В. Скляренком п'єси Ю. Костюка "Тарас Шевченко", доцільно відмежувати ідейну заанґажованість драматурга, його окремі соціологічні репліки, штучно загострений конфлікт поміж Т. Шевченком та П. Кулішем, від естетично-мистецької вартості, яку створила творча група вистави у складі режисера В. Скляренка, художника Ю. Стефанчука, композитора А. Штогаренка та акторів театру на чолі з виконавцем ролі Т. Шевченка – актором О. Янчуковим.

Відтоді театр неодноразово повертався до шевченківської теми. Та прагнучи достовірності бібліографічних джерел, які висвітлюють сценічну Шевченкіану, зокрема Львівського ТЮГу імені Максима Горького 60-х років минулого століття, хочемо вказати на певний інформаційний казус. Так, гортаючи бібліографічний довідник ювілейної літератури 1960–1964 років "Т. Г. Шевченко"(склав Ф. К. Сарана, видавництво "Наукова думка", Київ, 1968) на с. 406 читаємо: "Танін В. "Молодь, про молодь, для молоді!" – "Вільна Україна", 1960, 11 вересня. До постановки

в Львівському театрі юного глядача імені Максима Горького п'єси Ю. Костюка "Воля". Відповідно знаходимо статтю, на яку посилається бібліографічний довідник, щоб пересвідчитись в наявності такої постановки, читаємо: "У свій час горьковчани здійснили постановку п'єси Ю. Костюка «Тарас Шевченко»'. Продовжуючи працювати з автором, театр до 100-річчя з дня смерті великого поета готує п'єсу «Воля» – першу частину драматургічної трилогії, присвячену юнацьким рокам Тараса". Та вивчивши документацію театру, що зберігається у Львівському обласному державному архіві, не знаходимо жодних свідчень про те, що п'єса з такою назвою бралась до роботи. Отже, якщо і були в театрі творчі плани, щодо постановки цього драматургічного матеріалу, то реалізації своєї вони не отримали і навряд чи повинні мати місце як доконаний факт у бібліографічних покажчиках. І сам факт існування п'єси "Воля" Ю. Костюка потребує окремого, більш глибокого дослідження, оскільки згадки про неї не було знайдено в жодній енциклопедії, де згадується ім'я драматурга.

Насправді в цей час театр працював над поставою "Тарасова юність" за п'єсою Володимира Суходольського. З бібліографічного довідника "Письменники Радянської України 1917–1987"(Радянський письменник, Київ, 1988, с. 577) дізнаємось, що автор походить з м. Ромни Сумської області, за основним фахом – інженер-гідроенергетик. З 1930 року він розпочав літературну діяльність з написання п'єси "Напередодні", на тему боротьби за колективізацію, а вже 1934 року став членом Спілки письменників СРСР. Його творчий доробок великий і багатогранний, хоча здебільшого несе на собі відбиток радянської ідеології, та хіба можна було тоді в інший спосіб отримати право на невеличкий, але вирішальний припис, який ми бачимо на титульній сторінці п'єси "Тарасова юність": "Головрепертком до вистави дозволив за № 9 від 15 лютого 1938 року"(п'єса на 3 д; 9 карт; Держлітвидав, Київ, 1939, 52 стор). Попри все п'єса насичена гострими драматичними ситуаціями, динамічність розвитку подій ми відчуваємо з перших рядків: "З дому вибігає малий Тарас, на ньому нанкова куртка подрана, поварчуківський білий ковпак набакир, під оком синяк, щока червоніє, він обертаючись до будинку, загрожує кулаком: "Прокляті!.. Прокляті!.. Прокляті!.." і аж до моменту коли дорослий Тарас бере у руки довгоочікуваний документ зі словами: "Визвольна грамота! Вільна! Вільна мені на все життя!" Завершується п'єса дещо несподівано, але цілком у дусі радянських часів, коли Тарас Шевченко каже: "Пушкін дав заповіт великий… Доки житиму, не одступлюся.(Читає російською мовою): Восстань, пророк, и виждь и внемли, Исполнись волею моей, И, обходя моря и земли, Глаголом жги серца людей".

8 березня 1961 року відбулася прем'єра вистави "Тарасова юність" В. Суходольського. На жаль про цю подію свідчить лише невеличка замітка в розділі новин культури газети "Львівська правда" за 1961 рік: "Напередодні 100-річчя від дня смерті великого українського письменника-революціонера Тараса Григоровича Шевченка колектив Львівського театру юного глядача показав виставу за п'єсою В. Суходольского "Тарасова юність". Постановка належить режисерові В. Шевченко, автори декораційного оформлення художники І. Дешко та П. Калиниченко. Музику до вистави написав заслужений діяч мистецтв УРСР композитор А. Кос-Анатольский. В ролі юного Т. Шевченка виступає молодий артист Роман Віктюк" [15, с. 3]. Гортаючи культурно-інформаційний вісник "Театральний Львів" за 1961 рік бачимо, що славнозвісний виконавець ролі Т. Шевченка у поставі "Тарас Шевченко" Ю. Костюка (1945) заслужений

артист УРСР О. Янчуков у цій постановці виступив у ролі Карла Брюлова. У виставі задіяні також актори театру М. Шевченко (Катерина), М. Славянський (Дід Іван), В. Хорошун (Пан Енгельгардт), Г. Кобченко (Пані Енгельгардт), М. Коган (Дмитренко), С. Стельмащук (Піскарьов), П. Шаповалов (Онупрієнко), М. Кудрявцев (Земінський), Т. Орленко (Геля), П. Лобанов (студент, а також в ішому складі Тарас), Р. Глина (Ширяєв), В. Опанасенко (Гриша), А. Лапшин (Сошенко), В. Кравченко (Пашенька), М. Борисенко, Н. Самойлова (Настасія Петрівна), В. Матвєєв (Мартос), І. Олексишин (Елькін), М. Кіндзерський (Татарин), М. Слісєв (Поліцейський). Всього 21 персонаж [16, с. 41]. Більше жодних друкованих артефактів про цю виставу не знайшлося.

Мабуть, коли б тогочасні театральні критики на мить припустили, що в ролі молодого Тараса Шевченка перед ними майбутній метр, народний артист України, то спромоглися б бодай на невеличку рецензію, яка дала б нам сьогодні уявлення про образ Т. Шевченка у поставі "Тарасова юність" В. Суходольського.

Напередодні святкування 150-ї річниці від дня народження великого Кобзаря театр знову повертається до шевченківської теми поставивши п'єсу "І на волі – в'язень!.." Михайла Михася. Про автора ми не знаходимо інформації в ждній тогочасній енциклопедії, та з прем'єрного буклету довідуємося, що М. Михась народився на Полтавщині (1913), за першою освітою – журналіст (1931), а у 1941 році закінчив літературний факультет Харківського державного університету ім. О. М. Горького. Все своє життя він поєднував педагогічну роботу з літературною: вчителював у школі, писав роботи з питань методики викладання мови і літератури, а також нариси, оповідання, п'єси.

У Львівському обласному державному архіві зберігається документ, котрий має безпосередній стосунок до постановки п'єси М. Михася "І на волі- в'язень!: "Наказ по Львівському державному театру юного глядача ім. М. Горького №7 від 22 січня 1964 р. Згідно з репертуарним планом театру на 1964 рік з 23 січня ц/р приступити до роботи над п'єсою М. Михася "Зустріч". Для роботи над п'єсою призначаю постановочну групу в такому складі: режисер-постановник – О. Ріпко, художник – Ю. Стефанчук, режисер-асистент – О. Сліпенький (…). Випуск прем'єри 20 лютого ц/р. Директор П. Щербак"(Р-231, Оп.1, спр.82, Арк. 3, 4). Цей документ зацікавив нас окрім вражаючої інформації про вкрай стислий термін роботи над виставою ще й тим, що, виявляється, початкова назва п'єси – "Зустріч", а вже в процесі роботи у Львівському театрі юного глядача вона набула нової назви: "І на волі- в'язень!..".

Шукаємо у бібліографічному довіднику ювілейної літератури 1960–1964 років "Т. Г. Шевченко" інформацію про цей твір, де зазначено: "Михась М. Й. Зустріч. Драматична повість-хроніка на 3 дії. Сценічний варіант Сумського українського театру ім. М. С. Щепкіна". (К., 1963.75 л. Міністерство культури УРСР. Головне управління театрів і музичних установ)". Прикметно, що у Сумському театрі, який першим поставив "Зустріч" М. Михася (1961), наріжним каменем вистави була доленосна зустріч великого українського поета Т. Шевченка із великим російським актором, у минулому теж кріпаком, Михайлом Щепкіним. Про квінтесенцію ж львівської вистави, дуже влучно написав Іван Сварник у своїй рецензії "І на волі- в'язень!": "Сорок сім років прожив геніальний Кобзар. З них 24 – кріпаком, 10 – на далекому засланні, в солдатах, 13 – у "незамкнутій тюрмі", якою була тодішня царська Росія. І на волі під суворим наглядом жандармів, під жорстоким гнітом самодержавства Тарас Шевченко почував себе в'язнем. Тим більше, не міг бути

вільним поет, коли його народ перебував у тяжкій кріпацькій неволі. Усвідомлення цього нестерпного становища дуже рано прийшло до великого поета і не покидало його все життя" [12, с. 4]. Автор М. Михась у цій драматичній хроніці висвітлив події 1857–1858 років, які прожив Т. Шевченко у Нижньому Новгороді, чекаючи на дозвіл про в'їзд до Петербургу після заслання. Це був як період великих душевних мук, від неможливості повернутися в Україну, так і плідної творчості, через яку поет виливав свій гнів і свої жалі. Тогочасна критика зазначала, що режисер-постановник Олексій Ріпко, художник Юрій Стефанчук та актори театру: "… доклали чимало творчих зусиль та винахідливості, щоб зробити спектакль цікавим, динамічним, привабливим. Відсутність цільного сюжету, яскраво виписаних характерів у їх розвитку, чітких і гострих конфліктів – усіх цих неодмінних компонентів справжнього драматургічного твору – дається взнаки, і цього не можна замовчати. Та попри всі вади драматургічного матеріалу, хочеться підкреслити творчий успіх горьківців. Глядачі тепло – сміхом чи оплесками – зустрічають кожну влучну репліку, кожен вдалий жест на сцені" [12, с. 4].

Прем'єра вистави "І на волі- в'язень!.." М. Михася відбулась 27 лютого 1964 року. Роль Т. Шевченка виконував заслужений артист УРСР О. Янчуков, провідний актор театру і улюбленець львівської публіки. Зокрема, Світлана Веселка, (С. Рябокобиленко – *О. Б.*) легенда львівської театральної критики жартома зазначала, що "історичних постатей він зіграв на цілий підручник" [1, с. 8]. У своїй акторській біографії О. Янчуков вже вдруге втілив образ Т. Шевченка на сцені рідного театру. Вперше, як пам'ятаємо, це відбулося 20 років тому у виставі "Тарас Шевченко" за п'єсою Ю. Костюка. Набутий досвід роботи з талановитим режисером В. Скляренком і вже багатолітній власний акторський досвід допомогли йому психологічно правдиво, глибоко і переконливо створити постать Т. Шевченка. Образ великого поета актор розкривав у різних ситуаціях, глядач бачив його, за словами критика, у хвилини гніву і творчих роздумів, у дружній щирій розмові і гострій суперечці, радісно-збудженого і пригнічено-роздратованого. Зокрема, І. Сварник відзначив: "Є у п'єсі кілька особливо зворушливих і хвилюючих сцен. От, наприклад, у 2-ій дії друзі Шевченко та Щепкін співають тужну пісню "Ой, забіліли сніги". В ній біль і гнів, гіркі сльози й надія. Сидять поруч два генії, сини двох народів і виливають у пісні те, для чого й слів не вистачає" [12, с. 4]. Та захоплюючись зворушливою грою О. Янчукова, автор все ж дорікнув: "Подекуди надламність, похмурість у нього переважають, не дивлячись на те, що у Нижньому Новгороді він був хоч і під загрозою повторного арешту, та все ж серед друзів і поклонників свого таланту" [12, с. 4]. Можна погоджуватися з таким судженням, можна не погоджуватися, та головне те, що вистава була предметом для дискусій серед творчих людей, а значить, без сумніву, змогла "зачепити" не лише пересічного глядача, а і театральних фахівців. Критик відзначив також ліричність і невимушеність виконання ролі М. Щепкіна артистом М. Слав'янським, та людяність і природний гумор старого відставного солдата Івана, який прислуговував Шевченкові, у виконанні артиста, ще харківського періоду, Р. Глини. Зауважив також вдалі роботи таких акторів, як М. Шевченко (Дорохова), М. Когана (Брилкін), М. Слісєва (Кишкін), Х. Фірман, (тепер народний артист України Х. Кедич) у ролі Ніни, А. Лапшина (Лаппо), К. Костюкової (Варвара Никодимівна), Т. Орленко (Піунова), В. Кремзи (Репортер), Л. Ахмерової (Хлопчик-поводир). Окрім того, у виставі, згідно з прем'єрним буклетом, були задіяні актори: С. Стельмащук (Брилкін), Л. Собуцька (тепер заслужена артистка України Л. Вєніна) в ролі

Ніни, В. Хорошун (Кишкін), М. Тараненко (Овсянніков), І. Стефанчук (Піунова), П. Шаповалов, В. Михалевич (Кобзар), М. Ковільчук (Хлопчик-поводир), В. Лєксіков (Лаппо), Н. Сявавко (Поліцейський), В. Кашуба (Репортер).

Захоплюючись грою акторів, автор статті водночас вказував і на окремі недоліки та закликав звернути увагу на літературну вимову, делікатно натякаючи на русизми. На сьогоднішній день викликає велику повагу фаховість та незаангажованість критики, натомість сьогодні здебільшого зустрічаємо відверто "замовні" статті або ж безпомічний переказ сюжету від нібито "фахівців".

"Поставлений до 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка спектакль є не лише скромною лептою горьківців у всенародне відзначення цієї знаменної дати, але й творчим надбанням колективу театру. 39 аншлагів за місяць – красномовний доказ успіху" [12, с. 4]. Такою була третя зустріч театру із образом великого Кобзаря, знаменна не тільки 150-річчям від дня народження Т. Г. Шевченка, а й 20-літтям перебування ТЮГу ім. М. Горького у Львові.

Наступного разу театр звернувся до величної постаті Т. Шевченка у 1989 році, напередодні української незалежності. У суспільстві виникла велика потреба повернутися до витоків української культури. Настав час переосмислити твори ще вчора "несучасних" і підзабутих Т. Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки… Виникла велика потреба в самоідентифікації, відчутті причетності до свого глибинного національного коріння, і природно, в Шевченковім слові. Театр, як живий організм, особливо гостро відчував суспільні настрої і прагнув їхнього віддзеркалення на сцені. І ось майже містичний випадок, який описав у своїй статті журналіст Максим Храмов: "Історія, згідно якої, актор М. зустрів режисера Л., і той йому повідав, що у нього в театрі є актор Б., напрочуд схожий на молодого Шевченка, а потім актор М. розповів "на каві" про це поету С., який тут же написав п'єсу, яка негайно була втілена в життя, – так-от, ця історія сміливо претендувала б на місце у майбутній збірці веселих театральних оповідей, якщо така коли- небудь з'явиться. Залишається розшифрувати: М. – актор театру ім. М.Заньковецької Святослав Максимчук, Л. – головний режисер ТЮГу Мирон Лукавецький, Б. – актор цього ж театру Василь Баша, а С. – поет Богдан Стельмах" [17, с. 2].

Сам поет, в інтерв'ю, яке вів журналіст, кандидат філологічних наук Михайло Присяжний, зізнався, що ця історія таки підштовхнула його до реалізації задуму, що визрівав у ньому довгі роки: "Про Тараса Шевченка раніше я написати не міг – занадто колосальна величина. А фальшивити не вмію. Мусів дорости до усвідомлення величі, хоча мудрі Шевченкові очі світили мені з дитинства: в нашій отчій хаті (як і, напевно всюди на Україні) на чільному місці серед ікон, висів портрет поета, який висвічував водночас і неймовірну тугу і велику надію [...] Та мусіли минути роки… І ось випадок [...] Ще раз, тепер уже більш доцільно, заглибився уљшевченкове життя. Перечитував "Кобзаря", спогади, листи, літературно-критичні твори, "Шевченківський словник"… І Тарас щоразу простішав, перетворювався з Бога на Людину, ставав ніби знайомим, приятелем. Тоді я і підступив до вершини. Працювалося добре, розкуто, продуктивно. На якомусь етапі своєї праці я збагнув, що не зупинюся на одній драматичній поемі "Тарас" …" [10, с. 3]. Та коли Б. Стельмах приніс свою поему до театру його зустріло повне несприйняття, особливо з боку акторів. І як "живий класик" (так жартома представив поета М. Лукавецький) не переконував творчий колектив, що поема "Тарас", буде поставлена і принесе театрові неабиякий успіх, ніхто йому не вірив. Це обумовлювалося перш за все тим, що актори не побачили

звиклого драматургічного матеріалу, де зазвичай чітко простежується дія, конфлікт характерів, виразна сюжетна лінія. А при постановці драматичної поеми потрібен режисер, який зможе знайти цікаве рішення і з доброї поезії зробить добру виставу. І М. Лукавецький звернувся до визнаного метра Леся Танюка, а той порекомендував молодого київського режисера Сергія Проскурню, який, за словами Б. Стельмаха, одразу збагнув, що "Тарас" – це біографія душі поета і від цього розпочався успіх у роботі над виставою.

У театрі знову запанував дух творчості і передчуття мистецької події. Цехи виготовляли складні декорації. За задумом талановитого художника-постановника Валерія Бортякова, обабіч сцени повинні були стояти прикордонні стовпи, упоперек – шлагбауми, а по центру – рухома стіна з кількох рядів огорожі, що легко трансформується з решітки славнозвісного Петербурзького Літнього саду у тюремну решітку, а в поєднанні з певними деталями – у інші місця дії, що в загальному створювали "урочисто-загрозливу атмосферу царської столиці" [1, с. 8].

Вражало несподіване і таке влучне музичне оформлення вистави, яке задумав і дібрав композитор Богдан Янівський, де спеціально до вистави "Тарас", була записана " Колискова" у виконанні Ніни Матвієнко та спів кобзаря Василя Жданкіна, звучали у записі українські народні мелодії та "Адажіо" Дмитра Бортнянського у виконанні відомого у світі бандуриста Віктора Мішалова (Канада). У своїй статті М. Храмов зазначав: "Музична драматургія у виставі – один з найсильніших чинників. Зіткнення мелодії у виконанні Ніни Матвієнко з різкими, немов скрегіт дверей камери, звуковими поштовхами, найкраще відбиває зіткнення полярних сил – добра і зла, чорного і білого, поезії і суворої прози життя" [17, с. 2].

Оригінальне режисерське рішення, якого так очікували від молодого київського режисера С. Проскурні перевершило всі сподівання. Театрознавець С. Веселка писала: "Постановник С. Проскурня майстерно вибудував два плани вистави: реальний і світ мрій, творчих передбачень поета, внутрішні поривання до краси, якісь невизначені, імпресіоністичні спалахи величезної творчої енергії. Лейтмотив образу Шевченка – прагнення волі, палке, невідступне, до марення, біль від постійного приниження людської гідності" [1, с. 8]. І справді, кульмінаційною точкою вистави бачиться сцена, де Тарас (Василь Баша), танцюючи, читає державного папера від Енгельгардта: "отпустил вечно на волю… отпустил вечно на волю… а волен он Шевченко, а волен он! а волен он! А волен он, Шевченко, избрать себе род жизни, какой пожелает!.."

Тарас В. Баші на диво живий, правдивий, якийсь дуже юначий і по-дитячому беззахисний (за п'єсою йому від 16 до 26). Критика зазначала: "У драматичній поемі Стельмаха, як відповідно і на сцені, ми побачили надзвичайно, так би мовити, "неформального" Тараса. Він і напідпитку буває, і кохану дівчину відбиває у друга – Івана Сошенка (актор Ю. Глущук). І тут В. Баша надзвичайно переконливий. І тому, що ніде не перегинає, не переграє/…/ У виставі чимало акторських знахідок. Це і статуї Літнього саду, які раптом оживають. І немов узята з кращих зразків поетичного кіно, сцена з пасхальним освяченням у день визволення Тараса з неволі. І епізодична, але дуже промовиста поява образів Батька і Матері (С. Мерцало та О. Баша)" [17, с. 2].

Несподівано і те що, Тарасову Долю режисер виводить у трьох іпостасях: "Три Долі поета – три пори його духовного зростання. Доля Колискова – ніжна, мовчазна А. Федоришина, Доля Оберігаюча (назви наші – *С. В.*) – Л. Кузь та Доля Пророча – прекрасна, велична Х. Кедич…" [1, с. 8]. Цікаво виписаний автором

і зіграний О. Дейцевим образ Філера, який наче злий рок невідступно переслідує Тараса і являє собою той темний фон, на якому ще ясніше проступає світла постать поета. І повертаючись знов до головного героя вистави, хочеться ще і ще долучитися до захоплених слів театрознавця С. Веселки: "вистава б не могла відбутись, якби в трупі не було такого актора, як В. Баша. Вражаюча портретна подібність, повнота людської й акторської відповідності, глибина, жертовність… Режисер зумів зняти з актора ярмо пієтету. Генетично шановане, благородне, але – ярмо. Шевченко у виставі молодий, гарячий, закоханий. Таким ми його ще не бачили. Подякуємо ж акторові!" [1, с. 8].

2 березня 1989 року відбулася прем'єра драматичної поеми "Тарас" Б. Стельмаха. Актори, які були задіяні у виставі, відіграли прем'єру, отримали свої оплески, квіти, дифірамби і ба, навіть не помітили, що збулося пророцтво автора "Тараса" про те, що вистава буде поставлена та принесе успіх і добру славу театрові. На обговоренні вистави, Б. Стельмахові хтось закинув, що драматична поема буде незрозуміла сучасникові, оскільки занадто "національна" [10, с. 3]. Та виникла велика дискусія, котра показала, що минають часи, коли національне в творчості митців строго дозувалося, і тепер суспільство, як повітря, потребує великого відродження національної ідеї.

"У ці хвилюючі, тривожні дні я марив прем'єрою. Уявлялося, що прийде багато людей, принесуть квіти, а я – віднесу їх поетові, покладу до підніжжя його бронзового монумента. Але ж у Львові, на превеликий сором, нема пам'ятника! Саме тоді й написав вірш "Пам'ятник", який мав значний резонанс і у Львові, і у республіці: "Насипаймо нещадно квітучу могилу В тому місці, де хочемо мати його, І ніхто не згребе нашу волю і силу, І доб'ємся, доб'ємся, доб'ємся свого" [10, с. 3].

Наступного дня після прем'єри, Б. Стельмах прочитав свого вірша зі сцени Львівського оперного театру на урочистій академії, присвяченій 175-річчю від дня народження великого Кобзаря і той вірш "пішов у люди". А люди несли і несли квіти Шевченкові на те місце, де б хотіли, щоб стояв пам'ятник поетові. Та "квітуча могила" проіснувала аж до 24 серпня 1992 року, коли нарешті у Львові на цьому місці звели пам'ятник поетові.

Виставу "Тарас" було відзначено на республіканському фестивалі-огляді, прсвяченому 175-річчю від дня народження Т. Шевченка. В. Баші було присуджено Республіканську комсомольску премію імені М. Островського в галузі театрального мистецтва 1990 року: "за створення образу Т. Г. Шевченка у виставі Б. Стельмаха "Тарас" в Львівському театрі юного глядача (м. Львів)" [11, с. 1].

А драматург, окрилений успіхом, вже завершував наступну драматичну поему "І золотої, й дорогої…" знову для цього ж театру: "І я пишаюся, що пов'язав свою долю з театром юного глядача. По-перше, як не прикро, – це єдиний у світі україномовний дитячо-юнацький театр. І той факт зобов'язує до особливої пильності з боку письменницької громади. По-друге, після постановки мого наступного твору, тобто першої частини задуманого циклу, наш театр юного глядача стає другим театром на Україні (після Харківського академічного імені Т. Г. Шевченка з відомою п'єсою М. Пьюзо "Хрещений батько"), який матиме в репертуарі поему – дилогію і ставитиме її у два вечори. По-третє, мені приємно, що моє місто перебирає пальму першості в республіці щодо трактування поетичної Шевченкіани на професійній сцені. Це знаменний факт" [10, с. 3].

І от 9 березня 1990 року у театрі прем'єра вистави "І золотої, й дорогої…" Б. Стельмаха. Гасне світло… Із глибини сцени зі свічкою в руці поволі йде

Т. Шевченко, а йому назустріч із глядацької зали, також зі свічкою, йде малий Тарас, на мить вони зустрічаються на авансцені, зупиняються і пильно дивляться в очі один одному. Виникає відчуття, що час зупинився і на якусь мить минуле і майбутнє, спростовуючи всі закони фізики, зустрічаються десь в одному віртуальному вимірі і подивовано вивчають одне одного. За мить на авансцені лишається тільки малий, що широко розкритими очима вдивляється у далечінь і каже: "А я іду до тих стовпів, що небо підпирають!"

І ми знову потрапляємо у полон прекрасного вірша Б. Стельмаха, такого щемливого й одухотвореного, що стискається серце. У п'єсі "І золотої й дорогої" драматург відобразив дитячі і юнацькі роки Т. Шевченка, поділивши їх на три періоди, тому у виставі троє акторів зіграли роль Тараса, ніби передаючи естафету один одному: Настя Баша (6-9 років), Ольга Гапа (10-13 років) і Василь Баша(14-16 років). Ми спостерігаємо за становленням Тараса від маленького замріяного хлопчика, котрий "наслухає тієї пісні, що архангели співають", бунтівного підлітка, який воює з п'яним деспотом-дяком і аж до сформованої особистості: свідомого українця і громадянина Тараса Шевченка, Кобзаря!

У виставі "І золотої, й дорогої…" були задіяні, окрім трьох виконавців ролі Тараса такі актори: О. Баша (Мати), О. Янчик (Батько), Л. Кузь (Катерина), заслужений артист УРСР А. Федоришина (Оксана, Доля), В. Юрченко (Запорожець), заслужений артист УРСР Кузьменко, Б. Ваврик (Чумаки), О. Дейцев (Безталання), Є. Бжезинський (Скрипаль), В. Мовчан (Дід), заслужений артист УРСР Х. Кедич (Сваха), В. Коломієць (Дяк), заслужений артист УРСР С. Кустов (Пан), Н. Баша (Яринка), заслужений артист УРСР М. Слав'янський (Священник).

Постійними персонажами, які впродовж усієї вистави супроводжують Тараса, є любляча і оберігаючи Доля та невідступне, крок у крок, підле Безталання. Цей двобій за Тарасову душу, у талановитому акторському втіленні, зачаровує своєю непередбачуваністю і запеклістю. І якщо у першій сцені Доля співає ніжної колискової: "Люлі, синку, люлі люлі, Надлетіли з неба гулі", а Безталання, пританцьовуючи: "Так, так, Чепірнак! Чепірната слива! Буде в мого Тарасика Доля нещаслива!", то згодом навіть Безталання вжахається: "Ти, Доле, ще жорстокіша, ніж я…" і констатує, вказуючи на Тараса: "… воно до пекла звикло це покривджене дитя". Та найбільшою кривдою для малого Тараса стала смерть батьків, спочатку матері, а потім тата, прощання з якими у виставі вилилося, за задумом режисера, у тужливий і, водночас, великий і світлий реквієм. На сцені всі вбрані у чисте та біле: Мама, Тато і шестеро дітей – Катерина, Микита, Тарас, Ярина, Йосип і Марія. Діти по черзі, як до сповіді, підходять до мами, а вона обдаровує кожного яблуком і вони тихо прощаються. Мати: "Ось тобі яблучко, біле, як сонце, Тарасику мій, Телесику… Вітер прочинить у хмари віконце – Я й полечу потихесеньку…" Тарас: "Яблучка вашого душу співочу Я берегтиму, нене, Та кожного разу, коли тільки схочу, Ви прилітайте до мене". А невдовзі попрощалися і з Батьком: "Одмордувався Божий раб Григорій… Пора мені… Запалюйте свічки…" І лишилися на спорожнілій сцені шестеро сиріт, п'ятеро малих – притискалися до старшої сестри Катрі, в руках у всіх горіли свічки.

У цій до краю зворушливій сцені брали участь діти акторів – "маленькі артисти": Настя Баша, Ксеня Баша, Стасік Бжезінський, Марта Біль і Оля Мовчан (перші троє згодом стали акторами і успішно працюють у київських театрах).

Тема раннього сирітства малого Тараса (мати померла, коли йому було 9 років, а батько – коли виповнилося 11 років) поступово виливалась у вселенську самотність Тараса дорослого і ставала чи не основним лейтмотивом вистави. Згадується остання сцена, коли перед вимушеним Тарасовим від'їздом до Вільно, він, чи то у сні, чи наяву, ніби прощається зі своїм минулим, з усіма персонажами, що оточували його впродовж 16-річного життя. Їх багато різних: рідних і чужих, злих і добрих, реальних і вимріяних і кожний говорить до нього, і кожний йому по-своєму дорогий, і здається, що він прощаючись, усім все прощає. Приходить усвідомлення, що не зважаючи на пережиті страждання, душа юного Шевченка вщерть сповнена любові, а значить відкрита до нового життя.

Дилогія Б. Стельмаха "Тарас" стала помітним явищем у мистецькому житті України і свідченням цього є присудження драматургові літературної премії імені І. Котляревського.

Прикметно, що незабаром після прем'єри, Львівський ТЮГ імені Максима Горького, за одностайним рішенням колективу було переіменовано на Перший український театр для дітей та юнацтва[1].

Цього року, коли весь світ святкує 200-ліття з дня народження великого Кобзаря, театр знову звертається до його постаті. Режисер Роман Валько, художник Влодко Кауфман, композитор заслужений діяч мистецтв України Олександр Козаренко та молоді актори театру підготували нову виставу – "Наш Тарас", прем'єра якої відбулась 29 січня 2014 року. Отже шевченкіана у Першому українському триває!

Список використаної літератури

1. *Веселка С*. А ластівки вже літають / Світлана Веселка // Український театр, №5(160), Київ, 1989. – С. 8.

2. *Веселка С*. Театр незгасаючих світанків./ Світлана Веселка // Просценіум, театрознавчий журнал 3(10) / 2004. – С. 45.

3. *Конвісар В*. Тарас Шевченко / Володимир Конвісар // Вільна Україна. – Львів, 1945. – 25 трав., № 102 (769). – С. 4.

4. *Костюк Ю*. Драма–трилогія / Юрій Костюк // Вільна Україна. – Львів, 1945. – 18 трав., № 97 (764). – С. 7.

5. *Костюк Ю*. Тарас Шевченко / Ю. Костюк // Репертуар Театру юного глядача ім. М. Горького / Львівська філія Українського Театрального Товариства. – 1948. – С. 32.

6. *Нірод Ф*. Спогади художника, або Записки щасливої людини / Федір Нірод; упоряд. Н. Михайлової, В. Томазова ; вст. ст. В. Томазова, прим. В. Томазова, Н. Томазової. – Київ : Либідь, 2003. – С. 56, 64.

7. *Перегуда О*. Значна культурна подія / О. Перегуда // Радянське мистецтво. – Київ, 1945. – 16 черв., № 11. – С. 2.

8. *Петренко Н*. Історія виникнення і становлення Першого держтеатру для дітей в Україні / Н. В. Петренко // Культура України : зб. наук. пр. / Харківська державна академія культури. – 2007. – Вип. 18 : Мистецтвознавство, філософія. – С. 188.

9. *Пилипчук Р*. Юрій Григорович Костюк (до 100-річчя від дня народження) / Р. Пилипчук // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України, 2010. – № 3(31). – С. 112–116.

10. *Присяжний М*. У сяйві Шевченкової долі / Михайло Присяжний // Ленінська молодь. –Львів, 1990., 30 січ., №13 (6276). – С. 3.

[1] Рішення Львівського обласного виконкому № 372 від 11. 10. 1990 року.

11. Про присудження Республіканської комсомольської премії імені М. Островського 1990 року/ Молодь України. – Київ, 1990., 26 черв., № 122 (16453). – С. 1.

12. *Сварник І*. І на волі – в'язень! / Іван Сварник // Львівська правда. – 1964. – 25 берез., № 61 (5497). – С. 4.

13. *Скляренко В*. Прем'єра "Тарас Шевченко"/ Володимир Скляренко// Вільна Україна. – Львів, 1945. – 18 трав. №97 (764). – С. 7.

14. *Стадниківна С*. Душа радіє / Стефа Стадниківна // Вільна Україна. – Львів, 1945. – 18 трав., № 97 (764). – С. 7.

15. Тарасова юність // Львівська правда. – 1960. – 16 берез., № 64 (4619). – С. 3.

16. Тарасова юність // Театральний Львів, УТТ. – 1961. – берез., № 5 (332). – С. 41.

17. *Храмов М*. А поки що він лиш Тарас… / Максим Храмов // Ленінська молодь. – Львів, 1989. – 8 берез., №29 (6136). – С. 2.

18. *Янас Л*. Незабутні корифеї / Любов Янас // Театральна бесіда. – Львів, 2011. – № 1 (27). – С. 52. – Цит. за буклетом, "Відкриття 25 ювілейного сезону (1920–1945)".

Стаття надійшла до редколегії 16.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## IMAGE TARAS SHEVCHENKO ON THE STAGE OF THE FIRST UKRAINIAN ACADEMIC THEATRE FOR CHILDREN AND YOUNG (1945-2014)

**Elena BASHA**

*Department of theater studies and acting*
*Lviv National Ivan Franko University*
*Valova str., 18, Lviv 79008, Ukraine,*
*tel.: (067) 3196669*

In this article the author, using numerous reviews and analytical articles by leading theater critics, explores how reproduced image of Taras Shevchenko in performances First Academic Ukrainian Theatre for Children and Young during all of its history.

*Key words*: Taras Shevchenko, The First Ukrainian Academic Theatre for Children and Young, plays, performances, directors, and reviews.

## ОБРАЗ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО НА СЦЕНЕ ПЕРВОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО УКРАИНСКОГО ТЕАТРА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА (1945-2014)

**Елена БАША**

*Кафедра театроведения и актёрского мастерства*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,*
*ул. Валовая, 18, Львов, 79008, Украина,*
*тел.: (067) 3196669*

В этой статье автор, используя многочисленные рецензии и аналитические статьи ведущих театральных критиков, исследует как отображался образ Тараса Шевченко в спектаклях Первого академического украинского театра для детей и юношества на протяжении всей его истории.

*Ключевые слова*: Тарас Шевченко, Первый украинский театр для детей и юношества, пъесы, спектакли, режиссёры, рецензии.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 152–163
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 152–163

УДК 792.027.2=162.1(477.83-25)''1819'':82-2.09

# ДОШЕВЧЕНКІВСЬКІ "ГАЙДАМАКИ…" НА ПОЛЬСЬКІЙ СЦЕНІ У ЛЬВОВІ (1819 р.): ПЕРШИЙ ТВІР ПРО КОЛІЇВЩИНУ В ОЦІНЦІ УКРАЇНСЬКИХ ТА ПОЛЬСЬКИХ УЧЕНИХ

**Майя ГАРБУЗЮК**

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності,*
*Львівського національного університету імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, к. 22, Львов, Украина, 71008*
*тел.: (032)239 42 96, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

Розглянуто оцінки, дані драмі "Гелена, або Гайдамаки на Україні" Я.-Н. Камінського – переробці драматичного твору "Ядвіга, наречена розбійника" К.-Т. Кернера. Виявлено основні думки з приводу особливостей цього твору у працях В. Щурата, І. Брика, Г. Хоткевича, В. Гана та С. Маковського. Доведено необхідність формування сучасного театрознавчого погляду на цей твір та його місце у розвитку театру й літератури Галичини XIX століття, де б були враховані "позиції" обидвох сторін, а також запропоновано нові підходи до осмислення проблем українсько-польських мистецьких стосунків доби Романтизму.

*Ключові слова*: польський театр у Львові, Коліївщина у польській літературі та театрі, Я.-Н. Камінський, В. Щурат, І. Брик, Г. Хоткевич, В. Ган, С. Маковський.

Ґрунтовне дослідження польсько-українських театральних стосунків доби романтизму неминуче приведе дослідника до однієї з важливих мистецьких подій першої чверті XIX століття – прем'єри вистави "Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie", що відбулась на сцені польського театру у Львові 19 грудня 1819 року. Цей, найперший у літературі та на сцені твір, присвячений подіям Коліївщини, котрий передував і відомим "Канівському замку" (1828) поляка Северина Ґощинського, і Шевченковим "Гайдамакам" (1841) сьогодні потребує пильної уваги дослідників. Його "помітили" наприкінці XIX – на початку XX століть українські та польські літературознавці і дали переробці Яна-Непомуцена Камінського свої оцінки. Ці думки, сформовані в українському та польському літературознавстві упродовж XX ст. представляють різні погляди на один твір. На відміну від історичних, культурологічних, літературознавчих досліджень, представники яких з української та польської сторін за останні десятиліття плідно працювали над виробленням об'єктивних підходів щодо низки складних питань спільного національного минулого, названий твір та вистава польського театру у Львові як артефакт культурного життя був позбавлений такої дослідницької уваги та залишається сьогодні до певної міри "каменем спотикання" у польсько-українському міжкультурному та міжнаціональному діалозі.

Сучасне українське театрознавство [3] та літературознавство [2] послуговуються думками, сформованими у статтях відомих українських літературознавців початку кінця XIX – першої третини XX століть Василя Щурата [5], Івана Брика [1], Гната

© Майя Гарбузюк, 2014

Хоткевича [4]. У польському літературознавстві увагу цій виставі та її тексту приділили Віктор Ган [7], Станіслав Маковський [10]. Тож нині існує потреба в ознайомленні із позиціями обидвох сторін, зіставленні думок польських та українських учених та пошуку можливих об'єктивних оцінок цього вочевидь неперсічного мистецького явища, яким була означена вистава.

Першим з українських учених згадав про "Гелену…" відомий дослідник українсько-польських літературних стосунків В. Щурат. Його статтю "Коліївщина в польській літературі до 1841 р." було надруковано у 130 томі Записок Наукового товариства імени Шевченка 1910 року. Стаття В. Щурата – це розлогий огляд теми Коліївщини у польській літературі до 1841 року, що й зазначено у її назві. Крайня хронологічна дата дослідження – 1841 рік – визначена роком появи Шевченкових "Гайдамаків". У своїй статті учений прагне звернути увагу на період "дошевченківських гайдамаків", але не так на відомі твори С. Ґощинського і Міхала Чайковського, чи навіть майже забутого Александра Ґрози, як на практично невідомі загалові твори та імена. "Не дивниця, – пише на початку своєї статті учений, – що зістають ся незнані для нас подібні писаня инших авторів тої-ж ранги, що Ґроза, а ранших від Ґрози і від його попередника в літературі коліївщини, Ґощинського. Вони, забуті нині навіть істориками польської літератури, заслуговують на нашу увагу тим більше, що між ними стрічаєть ся й авторів з поглядами на коліївщину, відмінними від погляду Ґощинського, а зовсім близькими до погляду Шевченка" [5, с. 86]. Важливо, що В. Щурат контекстуалізував переробку та виставу Я. -Н. Камінського як "найраніший твір з подій коліївщини в польській літературі, котрий майже десятком літ випередив поему Ґощинського"[5, с. 87]. До авторів цього ж покоління авторів він долучив Стефана Вітвіцького та Станіслава Яшовського, щоправда, творчість усіх трьох В. Щурат назвав "погноєм того ґрунту, що з нього виріс "Zamek Kaniowski" Ґощинського" [5, с. 87].

На жаль, не маючи змоги ознайомитися із самим текстом, що на той час вважався втраченим, В. Щурат міг говорити про особливості твору лише на підставі змісту німецького оригіналу: "Та вже на основі кернерової драми можна зміркувати, який може бути зміст драми Камінського. В ній spiritus movens – любов" [5, с. 87]. Відомий ученому був і використаний у переробці Я.-Н. Камінським прийом перенесення подій, що діються в Італії, на Україну часів Коліївшини та заміна імен героїв: "Героєм зробив Гонту" [5, с. 87]. Власне, саме це і викликає застереження та критику літературознавця. В. Щурат звинувачував Я.-Н. Камінського за послуговування чужою драмою, за вторинність теми гайдамаччини як історичного тла; за те, що любовна інтрига була головною сюжетною лінією; за "касовий" розрахунок, орієнтацію на смаки публіки; врешті, за захоплення "модою на історизм", погонею за "сензацією", вбраною в "народні шати".

Звісно, найбільша вразливість цієї вкрай критичної оцінки В. Щурата полягає у тому, що з самим текстом учений не був знайомий. З іншого – позиція, з якої піддає критиці твір-переробку В. Щурат, є суто літературоцентричною. Те, що з погляду літературознавства вважалося і вважається вторинним, а саме – використання запозиченого сюжету, у світлі діяльності театру початку XIX століття було явищем цілковито природнім. Надто – у практиці очільника львівської сцени у 1809–1842 років. Я.-Н. Камінського, котрий у конкурентній боротьбі за виживання поруч із австрійською сценою був покликаний безупинно збагачувати репертуар власної сцени. Його перу належали десятки переробок, значна частина яких мала

яскраве сценічне життя. Мабуть, найдовше на польській сцені прожили дві його переробки: комедіоопера "Сирена з Дністра" та "Гелена…". Можна сказати, що в жанрі переробок (та перекладів з німецької) Я.-Н. Камінський зажив собі більшої слави, аніж у галузі оригінальної драматичної та поетичної творчості, про це писали і його прихильники, і недоброзичливці. Перелицьовуючи (з німецької або французької) драматичні твори, Я.-Н. Камінський неодноразово змінював місце та час дії, персонажі, і навіть доповнював музичний матеріал (як-от у комедіооперах "Сирена з Дністра" чи "Львів'янка, королева Голконди"). При цьому він неодноразово уживав українських топонімів (Дністер, Чигирин, Львів, Личаків), неодноразово перетворював тих чи інших персонажів з оригінального – німецького чи французького твору – на українців, виказуючи зазвичай симпатію до них.

Зрештою, зверхнє ставлення В. Щурата до "пристосованої" "Гелени…" пера Я. -Н. Камінського цілком зрозуміле і з погляду літературознавчої, і часової: на початок XX століття такий спосіб драматургічної праці вважався анахронізмом. Хоча упродовж усього XIX століття, наприклад, в історії українського театру, зустрічаємо подібну практику: достатньо згадати "перелицювання" "Наталки Полтавки" Івана Котляревського на "Дівка на виданню, або На милування нема силування" Івана Озаркевича, його ж переробку "Москаля-чарівника" на "Жовнір-чарівник, або Що не поможе наука, то поможе батіг" 1848 року для потреб новоствореного коломийського аматорського театру. Згадаємо і трохи пізніші за часом переробку "Гриць Мазниця" Івана Наумовича за "Жоржем Данденом" Жана-Батиста Мольєра, і переробку Юрія Федьковича з "Приборкання норовливої" Вільяма Шекспіра, і славетну "За двома зайцями" Михайла Старицького чи "Мати-наймичку" Марка Кропивницького за Т. Шевченком. Показово, що український театр, як перед тим польський, на початках своєї діяльності свідомо звертався до переробок задля збагачення репертуарної афіші, а в процесі утвердження професійного театру та розвитку національної драматургії така потреба поступово відпадала. Тож польський театр у Львові перших десятиліть XIX століття також перебував на стадії становлення й утвердження, що й викликало потребу запозичення іншомовних сюжетів та пристосування їх до потреб власної сцени.

У цьому сенсі невипадковим є саме ім'я автора оригінального твору – Карла-Теодора Кернера. Мабуть, захопленням Я.-Н. Камінського творчістю німецьких романтиків, зокрема, Фрідріха Шіллера, можна пояснити вибір драми драми К.-Т. Кернера "Ядвіга, наречена розбійника" [9] для перекладу-переробки. Адже самого К.-Т.Кернера, як і всю його короткотривалу творчість, у Європі розглядали як продовження творчості Ф. Шіллера (батько К.-Т. Кернера був близьким другом Ф. Шіллера). Символ боротьби за національну незалежність Прусії, К.-Т. Кернер, котрий загинув у 24 роки у битві з наполеонівською армією 1813 року, був вочевидь невипадковим автором для Я.-Н. Камінського. У його імені без сумніву вбачались такі важливі для польської нації, на той час позбавленої державності, знаки боротьби та жертовності в ім'я своєї батьківщини. І те, що драму К.-Т. Кернера "Ядвіга, наречена бандита" Я.-Н. Камінський переніс на польсько-український ґрунт було не лише пошуком "сензації" і каси, як стверджує В. Щурат, а й, вочевидь, чимось істотнішим для польського керівника театру.

Те, що В. Щурат зверхньо називає модою на "сензацію", на нібито історичну тематику, на "народність" – ці тенденції, притаманні романтизмові, тільки починали пускати своє коріння у театральному мистецтві Польщі. Феномен же

Я. -Н. Камінського полягав якраз у тому, що в певних напрямках діяльності він серед своїх співвітчизників був першопрохідцем, котрий під впливом новітніх тогочасних європейських ідей опановував нові теми й естетичні горизонти. Недаремно відомий критик доби Романтизму Маурицій Мохнацький свою рецензію на переклад Я. -Н. Камінського драми Педро Кальдерона "Лікар своєї честі" 1827 року перетворив на один з маніфестів романтизму. Тож і в питанні щодо постання "Гелени…" внесок Я.-Н. Камінського полягав у тому, що він ще до появи перших творів "української школи" першим, публічно, для широкого глядача, підняв надзвичайно складні питання Коліївщини, і цілком в дусі романтичного світогляду здійснив спробу представити козацьких ватажків за законами "романтичного дискурсу".

Про це ж, але з відтінком негативу, писав В. Щурат: "Треба було вбрати сензацію в історичну шату, по можности в людову, відповідно тим новим поглядам, котрі зневолювали вже не в історії одної шляхти бачити історію народа. Ось чому й Камінський, хоч і шукає передовсім сензації, все таки починає вже оглядатись за сензаціями близшими, з польської історії, людовими" [5, с. 88]. У висновках своєї статті В. Щурат завершив: "Реасумуючи наші спостереження, можемо сказати, що коліївщина в польську літературу входить наперед як сензаційне явище під впливом сильного звороту до історії люду (в Камінського і його наслідувача Яшовського)" [5, с. 03].

Загалом, проаналізувавши кілька творів польських авторів про події Коліївщини, В. Щурат називає оповідання "Канівський замок" Гощинського "в найбільшій мірі плодом романтично-артистичної інспірації" [5, с. 104], протиставляючи йому недовершений плід творчості Я.-Н.Камінського.

Мусимо наголосити, що свої оцінки щодо драми-переробки Я. Камінського, В. Щурат висловлював, не володіючи текстом, спираючись лише на рецензію 1820 року, у той час, коли твори інших польських авторів – поетів та письменників – міг аналізувати предметно. Дуже значуща та об'ємна праця В. Щурата була найвразливішою з наукового погляду саме в місці аналізу "Гелени..." Я. -Н. Камінського.

А проте, якби не це дослідження В. Щурата, текст переробки міг би залишитися невідомим і досі. Інший відомий український літературознавець, Іван Брик, знаючи працю В. Щурата і з неї про "літературний куріоз" п[ід]. з[аголовком]. "Гелена, або Гайдамаки на Україні", упізнав "незнану близше польську драму в анонімнім і незатитулованім рукописі бібліотеки „Просвіта" у Львові" [1, с. 121]. Стаття І. Брика, що побачила світ через 10 років після праці В. Щурата, присвячена аналізу власне цього рукопису.

В окремому коментарі на першій сторінці статті І. Брик дає коротку інформацію про самого Я.-Н. Камінського, зазначаючи вагомість його діяльності на ґрунті польської літератури, театру та окремо – виховання молодих письменників. Ця висока оцінка сформована без сумніву, на підставі тих джерел, що їх подає наприкінці коментаря І. Брик. З цього переліку український учений, очевидно, скористав із розлогої статті у "Tygodniku Ilustrowanym" авторства якогось К. Е. [8]. Без тіні сумніву можна стверджувати, що під цим криптонімом ховався один з найвідоміших істориків театру та бібліографів XIX століття – Кароль Естрайхер. Тож перші кілька речень вищезазначеної публікації переказував і сам І. Брик. Важливим є і останнє зауваження І. Брика в коментарі, що стосується біографії

Я.-Н. Камінського: “Варта зазначити, що Камінські, шляхтичі гербу “Топір”, походженнєм Українці та мали між собою немало гр. кат. священиків”[1, с. 121]. Цю інформацію очевидно, український учений почерпнув з двох томів “Materialòw do monografii i historyi rodzin Kamieńskich i Kamińskich”, виданих з ініціативи та за редакцією відомого львівського архівіста Юліана-Александра Камінського у Львові у 1854–1856 роках, де справді містяться дані про кілька гілок українських греко-католицьких священиків Камінських, котрі мешкали на території Галичини [11]. Однак достеменно довести кровні зв’язки з ними Я.-Н. Камінського поки що не видається можливим за браком документів. Хоча саме припущення причетності Я.-Н. Камінського до тих чи інших гілок родин українських греко-католицьких священиків допомагає по-іншому ставитися до наскрізної присутності українських тем та мотивів у його творчості.

Переходячи до аналізу твору, І. Брик визначив дві мети своєї праці: порівняння польського тексту з німецьким оригіналом та характеристика коліїв у творі Я. -Н. Камінського.

Дуже ретельне порівняння оригіналу та польської переробки здійснив І. Брик, виклавши сюжет останньої детально і послідовно. І. Брик помітив лише невеликі – непринципові на його думку – відмінності поміж німецьким оригіналом п’єси та текстом переробки Я.-Н. Камінського. Це дає йому підстави назвати працю Я.-Н. Камінського не переробкою, не наслідуванням, а “незугарним перекладом німецького оригіналу, ще й попсованого й розширеного сценами, які не зраджують літературного таланту в їх автора” [1, с. 126]. Чи варто цілковито приймати цю думку ученого? Скориставшись проведеним аналізом І. Брика та власними спостереженнями можемо наважитись продискутувати деякі положення українського ученого.

Доказом того, що Я.-Н. Камінський свідомо ставився до “пристосування” запозиченого сюжету драми є те, що він ґрунтовно переробив першу дію. І. Брик з цього приводу зазначив, що “зміни, пороблені Камінським незначні і мають більше сценічне значіннє, або викликані пристосуваннєм німецької драми до коліївщини” [1, с. 126]. Проте цю тезу дослідник не розвивав, полишаючи сценічні якості твору поза своєю увагою.

Придивившись до них уважніше, помічаємо принципові зі сценічного погляду моменти переробки. Працюючи над перекомпонуванням твору, ті зміни, що їх здійснив Я.-Н. Камінський, стосувалися, говорячи мовою теорії драми, експозиції та зав’язки. Відомо, яке важливе місце посідають ці композиційні складові у посиленні сценічності драматичного твору, а також впливають на репрезентацію ідеї твору. У драмі К.-Т. Кернера дія розпочиналася з ліричного тужливого монологу Ядвіги, в якому вона виявляє своє кохання до ротміста Юлія, сина того шляхетного старости, котрий взяв її сиротою на виховання. Ядвіга говорить про боротьбу кохання й вдячності, підкреслюючи, що ніколи почуття до коханого не стануть вищими за її вдячність до його батька. У “Гелені…” ця сцена – експозиція головної героїні – перенесена аж на середину І дії, за рахунком вона 7-ма з 14-сцен першої дії. І якщо молодий та малодосвідчений драматург К.-Т. Кернер у своїй п’єсі одразу за першим монологом героїні виводить на сцену самого героя і пише далі мелодраматичну сцену зустрічі закоханих, то Я.-Н. Камінський у переробці відтерміновує цю зустріч, уводячи перед нею дописану ним сцену Гелени і старого шляхтича Борути. Ця невелика сцена затримує дію, створюючи певну напругу,

водночас через діалог з Борутою Я.-Н. Камінський додатково наголошує позитивні якості образу Гелени як яскравої представниці "старосвітського" шляхетного виховання.

Тож польська вистава, на відміну від німецької, розпочиналася не в милій кімнатці дівчини, а в густому лісі, "наїжаченому скелями", де в печері облаштували свій сховок гайдамаки. Перші дві "гайдамацькі сцени" перероблено зі сцени 10-ї оригінального твору: в них експоновано табір гайдамаків, ужито самохарактеристик персонажів (сміливість, рішучість, ненависть до поляків, жорстокість), та виявлено їхні наміри: ближчі – напасти на замок Старости, дальші – "Стати пострахом для всієї України" [1, с. 21]. Перед глядачами постають усі гайдамаки – Харко, Залізняк, Данилко та інші на чолі з Гонтою. Тут подано й головні мотиви дій гайдамаків – помста ненависним ляхам, котрі "не люблять з нами жартувати" [1, с. 20] та боротьба із соціальною нерівністю: "Досі тільки молоком і медом, як кажуть, плинула, нехай нам тепер про срібло і злото постарається, заплiснявілі скрині багатіїв будуть нашим гаслом" [1; 21]. Звертає на себе увагу вислів "молоком і медом плинула", оскільки цей відомий польський фразеологізм, що означає "землю обітовану", "рай на землі", міг бути ужитий як репліка до іншого відомого польського твору: поеми "Софіївка" Станіслава Трембецького (1806). Я.-Н. Камінський мав знати і цей твір, і, ймовірно, самого її автора, адже під час перебування на Поділлі у 1802-1805 роках міг відвідати його у Тульчині, у маєтку Станіслава Щенсни Потоцького.

Отже, можна говорити, що у першій сцені "Гелени…" Я.-Н. Камінський репрезентував усі основні характеристики "козацького дискурсу", та підкреслив конфронтацію створюваного у виставі "пекельного міфу" України до "аркадійського", репрезентованого, зокрема фразеологізмом "Молоком і медом плинуча" ще у класицистичній поемі С. Трембецького.

У наступних двох сценах, що відбуваються на тому ж місці, ми знайомимося із "польським табором": Старостою, Горейком та Вацлавом та дізнаємося, що під час полювання ловчий Горейко врятував життя Старості, убивши пораненого вепра, що напав на господаря. На знак вдячності Староста обіцяє на прохання Горейка віддати йому в дружини Гелену – за її згодою (але після втручання сина Вацлава, котрий любить Гелену, Староста відмовляється від своїх слів). Після цього Я.-Н. Камінський дописав ще дві "гайдамацькі сцени", – 5 та 6, в яких гайдамаки впізнають у Горейкові свого побратима Тименка, що зник безслідно понад рік тому, характеризують його як сміливого й відважного гайдамаку, а також уточнюють свій план нападу на маєток Старости. Тільки після цього відбувається зміна декорацій на кімнату у замку Старости і наступні сцени першої дії, до останньої, чотирнадцятої відбуваються тут. Тож навіть за такого поверхового огляду можна переконатись у тому, що зміни, які вніс Я.-Н.Камінський, не можна назвати незначними, тим більше, що стосуються вони табору гайдамак. Доречно сказати, що завдяки переробленій першій дії вистава набула виразного "чоловічого дискурсу". За порядком репрезентації першими представлені гайдамаки, другими – їхні противники, польська шляхта, і лише потім вступала "жіноча тема" в особі Гелени.

Послуговуючись термінами з теорії драми, можемо сказати, що Гелена тут постає як предмет конфлікту поміж двома чоловіками: Вацлавом та Горейком-Тименком. У змалюванні цієї – основної – сюжетної лінії Я.-Н. Камінський практично йде за драмою К.-Т. Кернера. У цьому й полягають головні звинувачення І. Брика на адресу польського митця. І. Брик порівняв образи драми з історичними фактами та подіями,

і наголосив абсолютну подібність образу козака Тименка до Кернерового Рудольфа, підкреслюючи неісторичність цієї козацької постаті. Дорікав І. Брик авторові польської переробки за те, що "Гонта Камінського з історичним Гонтою має дуже мало спільного" [1, с. 128]. Образи інших гайдамаків також, на думку дослідника, не відповідали історичній правді. За спостереженням І. Брика, Я. -Н. Камінський створив їх безпосередньо як "акліматизацію" італійських розбійників у драмі К. -Т. Кернера. Всі зауваження І. Брика до переробки Я.-Н. Камінського стосуються викривленого трактування гайдамаччини, що була насправді верствовим (тобто соціальним), релігійним та політичним протестом, а не справою особистої помсти, як це виведено у "Гелені...". Після цілої низки порівнянь, І. Брик підсумовує: "Гадаю, що сього досить, щоби побачити усю неісторичність історичної драми й найраншого твору із подій коліївщини в польській літературі"[1; 129].

Якщо дотримуватися думки про історизм початку ХХ століття – то очевидно, в драмі-переробці Я.-Н. Камінського такого історизму немає. Але чи міг він бути їй взагалі притаманний, якщо розглядати мистецький артефакт у контексті свого часу – перехідного періоду від просвітницької драми до романтичної? З цього погляду твір "Гелена…" є якраз наочним прикладом твору, в якому присутні характерні прикмети просвітницької драми і водночас перші паростки майбутньої драматургії романтизму. Просвітництво проявляється в загальній ідейній тенденції твору, в дидактизмі, в системі образів, де польські персонажі є втіленням чеснот: вони "правильні", але водночас й пласкі, схематичні, менш цікаві. Романтична тенденція представлена насамперед образами гайдамаків та Тименка-Горейка. Закиди В. Щурата та і І. Брика слушні щодо звучання "горілчаної" теми в характеристиці гайдамак. Тим не менш, слід звернути увагу на інше: на надзвичайно ускладнений, психологічно розгорнутий та неоднозначний, цікавий характер Тименка-Горейка, а також не менш потужну своєю силою, згуртованістю, рішучістю гайдамацьку ватагу. Нагадаємо, що роль Гонти у виставі виконував сам Я.-Н. Камінський, а отже, це у будь-якому випадку надавало особливої ваги цій ролі.

Не провина, а радше заслуга Я.-Н. Камінського полягала саме в цьому, першому ним зробленому кроці започаткування романтичного дискурсу гайдамаччини на польській сцені. Це був початок утвердження так званого "пекельного" міфу України, що вже через десятиліття постане на повну силу у творчості С. Ґощинського та інших представників "української школи" в польській літературі.

Гостро критикуючи діяльність Я.-Н. Камінського, український учений оцінив її як заграванння зі смаками публіки, спираючись на познанську анонімну публікацію 1842 року: "Камінський знав львівську колтунську публику і її вимоги. Він мусів корчити ся й плазувати перед мольохом, що мав бути його грошевим якорем. Він, що гидився тривіяльним, ярким блиском, мусів його ще позичати й повними пригорщами сипати перед очі партеру й галєрії, розвівати правду сцени у фантастичні оргії дешевих ефектів, у яркі калєйдоскопи слів не пов'язаних ні думкою ні артизмом. Він приманював до театру львівську публику страшною жорстокістю або блазенськими сценами, щоби потім після цілої серії дурниць виставити остаточно Шекспіра або Шілєра та переконати ся ще раз, що ніхто на такі поважні штуки не пійде. Псував смак публики, щоб дорогою зіпсуття піднести її до висоти правдивої штуки" [1, с. 131]. Прикметно, що при цьому оцінки перших рецензентів вистави, чиї статті були вміщені у львівських часописах невдовзі після прем'єри, І. Брик назвав некритичними, хоча й цитує їх. Своє

негативне ставлення І. Брик підтвердив думкою іншого – значно пізнішого і в часі, і в географічному сенсі анонімного автора "Літературного тижневика", друкованого у Познані 1842 року. Саме про цю статтю Кароль Естрайхер у своїй статті, присвяченій творчості Я. -Н. Камінського, говорить: "не пошкодували уїдливих образ"[8]. Йдеться насправді про об'ємну працю Л. Дуніна-Борковського "Uwagi nad literaturą w Galicyi", видрукувану у кількох номерах "Pamiętnika literackiego" в Познані 1842 року (в номері 51 міститься власна гостра критика на творчість та особистість Я. -Н. Камінського – його названо бездарним, здатним тільки на переклади і т. д.) [6]. То хто ж насправді мав рацію в оцінці праці Я.-Н. Камінського і "Гелени…" зокрема? Сучасники прем'єри? Критики пізнішого періоду? "Біда" цього, як і деяких інших сценічних творів-довгожителів пера Я.-Н. Камінського якраз полягала у тому, що вони протримались на театрі надто довго, не маючи собі заміни. Мусимо зауважити: поміж датою прем'єри (1819) та зацитованою вище оцінкою в познанському часописі 1842 року пролягло не тільки двадцять років, а й відбулася зміна естетичних парадигм: відійшли в минуле канони класицизму і просвітництва, не до кінця утвердив себе романтичний світогляд, а вже крізь нього проростали перші паростки реалістичних тенденцій. Тому твір 1819 року, котрий продовжував жити на львівській сцені рік за роком, у 1840-х роках. виглядав справді архаїчно. Вистава, що у перші роки свого сценічного життя, була несподіванкою, "сензацією", через двадцять років втратила свою свіжість та новизну. Проблема її довгожительства полягала не лише у якихось її особливих якостях, а й у тому, що після Я.-Н. Камінського ніхто з драматургів не створив сценічного твору подібного за тематикою, але кращого за мистецькими якостями. Драми Юліуша Словацького та Адама Міцкевича були написані, але сценічного втілення не мали. Тому й жила "Гелена…" так довго, впливаючи на свідомість не лише мешканців 1820-х, а й 1830 -х та 1840-х років.

Тож цілком зрозумілим було обурення І. Брика з приводу того, що саме на цьому, псевдоісторичному творі виховувалися наступні покоління не лише поляків, а й українців. Зокрема, І. Брик зазначає, що аж у 1860 (!) р. відомий галицький український громадський діяч Михайло Куземський писав про Тименка й Гонту як ватажків гайдамаків, очевидно, перебуваючи під впливом "Гелени…" [1, с. 131]. Тож гострі критичні висловлювання І. Брика стосуються насамперед останніх літ сценічного життя "Гелени…", коли вистава фактично пережила себе, але продовжувала впливати на уми не лише польської, а й української публіки – за умов, коли український глядач в Галичині (та й на всій території сучасної України) був позбавлений можливості мати власний національний театр.

Третій український учений, Гнат Хоткевич, друкуючи 1932 року у Харкові свою ґрунтовну працю "Театр 1848 року", присвячену історії українського театру в Галичині, також не оминув своєю увагою "Гелену…". Чи був він ознайомлений із самим текстом? Мабуть, так, оскільки віднайдений І. Бриком рукопис вже був відомий у наукових колах. Здійснюючи широкий екскурс у суміжні театральні культури – австрійську та польську на теренах Галичини, Г. Хоткевич окремо розгорнув тему польських друкованих та недрукованих драматичних творів з "української теми". В коло його уваги потрапляє і невиставлений на кону "Богдан Хмельницький" Тимона Заборовського, і довгожителька львівського польського театру "Гелена…". Автор праці коротко переказав її зміст за актами і також – услід за своїми попередниками – висунув до Я.-Н. Камінського низку

критичних зауважень. В оцінці цього твору Г. Хоткевич йде за І. Бриком (як в аналізі вищезгаданого "Богдана Хмельницького" – за І. Франком) настільки, що читаючи працю Г. Хоткевича, помічаєш постійну присутність тез І. Брика, переказаних у хоткевичевій версії. Критикуючи неісторичність, прошляхетську ідеологію та сумнівний вплив на свідомість тогочасного глядача, Г. Хоткевич, щоправда, ще гостріший та однозначніший у ставленні до польського автора: "Отака оця продукція. Типово польсько-шляхетська, бо так само писалося безліч інших шовіністичних польських творів, де поляк – завжди символ благородства, а українець – символ великих гидот, полька – символ вірности і чистоти, а все на купу мусить завжди виходити тільки на добро і щастя улюбленій самим богом клясі – шляхті…" [4, с. 19–20].

Важко заперечувати Г. Хоткевичу щодо прошляхетського скерування театру Я. -Н. Камінського, бо це було справді так. Але ретельне вивчення польського тексту дає підстави говорити про певну упередженість українських авторів, викликану часовою дистанцією та загостренням у першій половині XX століття польсько-українських відносин. Наростання критичності в оцінках українських учених В. Щурата – І. Брика – Г. Хоткевича наче відтворює зростання градуса міжнаціональної ворожнечі, надто у міжвоєнний період. Тому висловлену щодо переробки 1819 року тезу можна беззастережно застосувати і до оцінок самого Г. Хоткевича: "Це все сліди певної епохи й певних національно-клясових поглядів"[4, с. 20].

Погляди польських учених на львівську "Гелену…" відрізнялися від українських. У 1930 р., у "Літературному щоденнику", В. Ган, розвинувши спостереження Фердинанда Хоеціка, біографа Ю. Словацького, розкрив беззаперечний зв'язок "Гелени..." Я.-Н. Камінського та вершинного твору драматургії польського романтизму: "Срібного сну Саломеї" Ю. Словацького [7]. Однак рукописні примірники, з якими він працював, зникли в часі війни. Тож залишилися лише рукопис з архіву "Просвіти" та ще один, знайдений у повоєнний час рукопис на території Польщі. Враховуючи те, що довгий час історики літератури і театру не мали прямого доступу до цього тексту, С. Маковський, відомий дослідник доби Романтизму, видрукував повний текст п'єси 1967 р. у "MISCELLANEA Z LAT 1800–1850) із власною розлогою передмовою. У цій передмові С. Маковський докладно проаналізував твір і багато в чому спростував негативні оцінки українських учених.

Розглядаючи твір у контексті ідейно-естетичних змін, що починали відбуватись у польському театрі і драмі, С. Маковський виокремив у "Гелені…" і канони просвітницької драми, і елементи новочасного романтизму: "Ця драма Камінського – типовий твір свого часу. В ній переплітаються первні просвітницько-сентиментальні з романтичними" [10; 10]. Щодо першого, то стосується це насамперед табору польської шляхти і головної героїні зокрема: "Елементи просвітницького дидактизму особливо увиразнені в конструюванні долі головної героїні" [10, с. 10]. Водночас, стверджує далі С. Маковський, покликаючись на В. Щурата, "…тут даються взнаки розмаїті елементи, що невдовзі увійдуть до романтичної літератури. Насамперед слід зарахувати до них уперше вдало запроваджену широким засягом тему Коліївщини, котра в період романтизму підніметься на вершини популярності" [10, с. 11].

До певної міри С. Маковський підтримав тезу українських учених про екзотичність, сенсаційність виведених на кону постатей гайдамаків: "Поставивши знак рівності поміж Козаком і гайдамакою, автор розглядав цю тему з боку її

екзотично-сенсаційної атракційності" [10, с. 11]. При цьому С. Маковський погодився з тим, що "суспільно-політична проблематика, яку при таких випадках піднімали романтики починаючи від Ґощинського, була чужою для Камінського" [10, с. 11].

Але польський літературознавець наголошує на загальному контексті цього твору, підкреслюючи його перехідний "статус": "Поруч з повістю драма була тим жанром, в якому успішно торували собі шлях паростки романтизму. "Гелена…" є чудовим прикладом цього. Одночасно вона є свідченням того, що германоманія і романтичні уподобання огортали у той час не тільки філомацьке Вільно, а й театральний Львів" [10, с. 11].

Окрему увагу приділяє учений образу Тименка-Горейка як "новому типу героя" [10, с. 11]. "Горейко-Тименко, – стверджував С. Маковський, – є прямим нащадком Шіллерівського Карла Моора. Своїм родоводом він завдячує як пишучому під впливом Шіллера Кернерові, так і літературному досвіду самого Камінського, першого перекладача "Розбійників" польською мовою" [10, с. 11]. Історик літератури, С. Маковський, мабуть, не звернув уваги на такий промовистий факт на підтримку власної тези: прем'єра "Розбійників" Ф. Шіллера у перекладі Я.-Н. Камінського на сцені польського театру у Львові відбулась за місяць до прем'єри "Гелени…" С. Маковський – 5 листопада 1819 року. Якщо до цього додати читання на сцені польського театру поем Ф. Шіллера у перекладах Я.-Н. Камінського, що відбувалися тут у 1816–1817 роках, то загальний поступ романтизму у надрах просвітницького театру на львівському кону увиразнюється надзвичайно переконливо.

Тож ким у цьому процесі були українські сценічні герої – ватажки та учасники Коліївщини з вистави "Гелена, або ж Гайдамаки на Україні"? Свідомо створеним польським драматургом-переробником "пасквілем" на українську історію, як в цілому вважали українські учені першої третини ХХ ст., передаючи цю оцінку у спадок нам? Чи сміливим кроком митця – першого інтерпретатора однієї з найкривавіших сторінок в історії польсько-українських стосунків? Сенсацією та екзотикою? Чи спробою прищепити польській сцені новий тип героя – романтичного, екзальтованого, самотнього, доведеного до стихійного бунту трагічністю буття? Як ми переконалися, на ці питання по-різному відповідали українські та польські учені, а отже є потреба сьогодні переглянути та зважити позиції обох сторін. Це потребує насамперед ретельного та неквапного аналізу самого першоджерела – тобто тексту, що тепер, завдяки публікації С. Маковського, став доступний.

Отже, у підсумку слід зазначиити, що п'єсу-переробку "Гелена, або Гайдамаки на Україні" проаналізували троє українських учених. Першим у контекст дошевченкових творів про Коліївшину цей текст увів В. Щурат. Послідовний аналіз твору та порівняння його з німецьким оригіналом провів І. Брик. Спираючись на дослідження В. Щурата та І. Брика, Г. Хоткевич загострив та підкреслив певні критичні зауваження до твору.

Головними закидами з їхнього боку були: "вторинність" п'єси як переробки чужоземної драми; псевдоісторичність твору; тенденційно-негативне виведення гайдамаків на противагу позитивному представленню польських персонажів; орієнтація на смаки публіки; тривалий і помітний вплив, що його здійснила вистава на театральну публіку Галичини: не лише польську, а й українську, сформувавши викривлене уявлення про важливі події з історії України.

Підсумовуючи в найзагальніших рисах, можемо сьогодні зауважити, що критика "Гелени…" в працях українських учених зроблена з позицій літературознавства,

без належного врахування театральної практики; при цьому до твору висувають ті вимоги історизму, які не були притаманні часу написання переробки та її постави на сцені. Більше того, можемо стверджувати, що оцінки української сторони своєю чергою самі сформовані під впливом актуальних історичних подій, а саме – загостреного українсько-польського протистояння, що посилювалося від початку до середини XX століття.

У частині зауважень щодо тривалого впливу "Гелени…" на свідомість польського та українського глядача українські літературознавці вочевидь мають рацію, але говорять лише про негативну складову цього впливу, не розрізняючи відмінності поміж часом прем'єри, тобто "ранньою" "Геленою…" 1819 року та її понад двадцятилітньою сценічною історією твору, наприкінці котрої цей твір очевидно вже втратив свою мистецьку та ідеологічну новизну й "екзотику".

Серед польських дослідників "Гелени…" хоч і не бачимо імен театрознавців, а проте польські історики літератури пропонують ставитися до цього твору насамперед з позицій історизму – тобто зі застосуванням критеріїв, властивих часу постання твору (перехідному періоду від просвітництва до романтизму). Акцентуючи саме на значущості цієї вистави як першої спроби уведення Коліївщини в коло українсько-польських мистецьких та літературних тем, що передвіщала майбутню діяльність авторів "української школи" у польській літературі, С. Маковський запропонував розглядати й образи гайдамаків, і центральний персонаж Горейка-Тименка як одних із перших на польській сцені героїв – представників романтизму. У цьому сенсі польські учені наголошують на позитивних сторонах впливу "Гелени…", зокрема на творчість Ю. Словацького, чий "Срібний сон Саломеї" постав під безпосереднім впливом львівської вистави. Питання впливу "Гелени…" на творчість інших, зокрема українських літераторів, потребує ще окремого вивчення.

Підсумовуючи в цілому позиції обох сторін, мусимо визнати, що оцінки українських учених не позбавлені раціональних підходів, точних спостережень та критики, тим не менш сьогодні потребують переосмислення, перегляду, коригування. При цьому, на наше переконання, значною мірою корисними будуть наведені вище думки та спостереження польських дослідників цього твору, засновані не так на ідеологічній парадигматиці, як на аналізі поетики драми та вистави, історичному та культурно-мистецькому контекстах.

Окремим питанням залишається розгляд впливів цієї вистави на польське та українське літературне і театральне середовища середини – другої половини XIX століття.

Отже, дослідження історико-мистецького феномену "Гелени…" потребує від сучасного вітчизняного театрознавства оновлення світоглядної та наукової "оптики" задля об'єктивнішого та глибшого аналізу цього драматургічного та театрального тексту.

Список використаної літератури

1. *Брик І.* Драма з коліївщини на основі драми Кернера / Іван Брик. – Записки НТШ. – Т. CXX. – К. V. – С. 121–131.

2. *Кирчів Р.* Український фольклор у польській літературі (період романтизму) / Роман Кирчів. – К.: Наукова думка, 1974. – 226 с.

3. Український драматичний театр. Нариси історії: у 2 т. – Т. 1 / Редакційна колегія: М. Т. Рильський та ін. – К.: Наукова думка, 1967. – С. 113.

4. *Хоткевич Г*. Театр 1848 року / Гнат Хоткевич. – Харків – Київ, 1932. – 232 с.

5. *Щурат В*. Коліївщина в польській літературі до 1841 року / В. Щурат // Записки НТШ. – Т. XCVII. – С. 86–104.

6. [Dunin-Borkowski L.?] Uwagi nad literaturą w Galicyi // Pamiętnik literacki. – Poznan, 1842. – № 51.

7. *Hahn W*. "Sen srebrny Salomei" Juliusza Słowackiego i "Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie" J. N. Kamińskiego / Wiktor Hahn // Pamiętnik Literacki. – 1930. – T. 27. – № 1/4 – s. 483–485.

8. *K*.[arol] *E*.[straicher] Jan Nepomucen Kaminski / K.[arol] E.[straicher] // Tygodnik Ilustrowany. – Warszawa, 1863. – № 182. – 21 mar. – S. 110.

9. *Kerner T*. Hedwig die Banditenbraut / Teodor Kerner. – Liepzig, 1812.

10. *Makowski S*. Jana Nepomucena Kamińskiego „Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie" / Stanisław Makowski // Miscellanea z lat 1800–1850. – Wrocław, 1967. – S. 5–87.

11. Materialy do monografii i historyi rodzin Kamieńskich przez Juliana Aleksandra Kamińskiego. – Lwów, 1854-1856. – T. 1.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## PRE-SHEVCHENKO "HAYDAMAKY…" ON THE POLISH STAGE IN LVIV (1819): THE FIRST WORK ON KOLIYIVSHCHYNA IN THE EVALUATION OF UKRAINIAN AND POLISH SCHOLARS

**Mayja HARBUZJUK**

*Theatre Studies and actor craftsmanship department*
*Lviv Ivan Franko National University*
*Valova str/, 18/22, Lviv, Ukraine, 71008*
*tel.: 0322 39 42 96, e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

The evaluation of drama "Helena, czyli Haydamacy na Ukrainie" written by Y. N. Kaminsky that was an adaptation of dramatic work "Hedwig die Banditenbraut" written by K. T. Kerner is studied in this article. Main thoughts regarding special features of this drama are found in the works of V. Shchurat, I. Bryk, H. Khotkevych, W. Hahn and S. Makovski. The necessity of formation of modern theatrical view on this work and its place in Halychyna theatre and literature development in XIX century with positions of both sides taken into account is proved. Moreover, problems of Ukrainian-Polish relations of the Romantic period should be analyzed with new methods.

*Key words*: Polish theatre in Lviv, Koliyivshchyna in Polish literature and theatre, Y. N. Kaminsky, V. Shchurat, I. Bryk, H. Khotkevych, W. Hahn, S. Makovski.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 164–170
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 164–170

УДК 7.03:130.2:378.4(477.83-25)ЛНУФ]Т.Шевченко

# РІК ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ЛЬВОВІ: ІМЕНА, ПОДІЇ, ТЕНДЕНЦІЇ

**Інна ПАВЛЮК**

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності,*
*Львівського національного університету імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, к. 22, Львов, Украина, 71008*
*тел. 0975804865, e-mail: Inna_p_7@ukr.net*

Проаналізовано мистецькі події Львова 2014 року, пов'язані з відзначенням 200-ліття Тараса Шевченка. На цьому матеріалі досліджуємо внесок у культурне життя міста факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. У багатьох виставах львівських театрів та концертних програмах філармонії беруть участь студенти і викладачі факультету. Львів'яни мають можливість знайомитися з творчими роботами майбутніх митців. За десять років факультет став невід'ємною складовою культурного обличчя міста.

*Ключові слова*: Т. Шевченко, мистецтво, освіта, вистава, актор, режисер, концерт, композитор, Львів.

Настанова Т. Шевченка "...учітесь, читайте. І чужого научайтесь, й свого не цурайтесь" адресована нам, землякам поета, отим "ненарожденим", до яких він звертається у своєму "Посланії". Вона стала закликом до освіти – всебічної та ґрунтовної. То ж закономірно, що саме в царині освіти особливе ставлення до геніального поета. Традиційно у березні навчальні заклади (школи, ліцеї, виші) вшановують Кобзаря у різний спосіб: концерти, вистави, конкурси читців, наукові конференції та ін. У Львові таку традицію підтримують майже сто років. Можливо, саме завдяки такому щорічному "спілкуванню" з поетом, безпосередньому наближенню до його геніальних текстів сформувалося сприйняття Т. Шевченка як духовного вчителя багатьох поколінь львів'ян.

Майже добігає до завершення 2014 рік – рік 200-ліття Т. Шевченка. Не буде помилковим твердження, що у мистецькому середовищі до святкування роковин поета готувалися заздалегідь, передбачаючи посилену зацікавленість глядачів, слухачів та читачів. Особливу любов у суспільстві до "круглих" дат можна трактувати як своєрідний культурний феномен, але залишаючи поза увагою причини такого явища, відзначимо, що саме завдяки ювілею Шевченка культурне життя Львова збагатилося цікавими подіями, які були не просто присвячені "даті", а стали проявами справжнього мистецтва, непересічним втіленням ідей, достойних творчості Кобзаря. Проаналізуємо деякі з них, звертаючи особливу увагу на ті, що пов'язані з діяльністю факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, (десятиліттю якого присвячена конференція). Таким чином спробуємо оцінити внесок факультету у формування культурно-мистецького обличчя Львова ювілейного 2014 року.

© Інна Павлюк, 2014

Шевченківську тематику впродовж багатьох років втілюють митці у музиці, в образотворчому мистецтві, на кіно- і телеекранах. Та чи не найбільш цікавим і принадним матеріалом творчість поета є для театру. Безпосередньо для сцени Т. Шевченко написав лише одну драму "Назар Стодоля", але його поезія і життя стали поштовхом до появи численних інсценізацій, поетичних композицій, вистав "за мотивами" у найрізноманітніших жанрах. Це підтвердив у 2014 році Львів театральний, бо саме на афішах театрів ім'я Т. Шевченка можна побачити найчастіше. Першою театральною подією 2014 року стала вистава Львівського театру імені Марії Заньковецької "Назар Стодоля" (постановка Народного артиста України, художнього керівника театру Федора Стригуна). Прем'єра вистави відбулася в кінці грудня, то ж у ювілейний рік театр увійшов з Т. Шевченком. Про драму "Назар Стодоля" режисер-постановник Ф. Стригун сказав так: "Якби її не було, у нас не було б ані Карпенка-Карого, ані Старицького, ані Кропивницького. Вона виховала ціле покоління акторів, драматургів" [1]. Саме те, що вистава, як відзначають критики, "створена в манері «театру корифеїв»" [3] вирізняє її з-поміж інших постановок заньківчан за творами Т. Шевченка, у яких перевагу надано стилю поетичному, метафоричному. Їх у репертуарі театру декілька: "Невольник" (драматичні малюнки), "Катерина" (експериментальна вистава на малій сцені). Окрім того, впродовж багатьох років не сходить зі сцени театру фантастична поетична драма Романа Лапіки "Державна зрада".

Вистава "Назар Стодоля" – не просто майстерно втілена на сцені побутова історія про кохання, зраду і каяття. Крізь особисту драму кожного з героїв проглядається історична епоха, яку називають "руїною". У центрі постановки – знищення моральних цінностей під впливом змін, що відбуваються в суспільстві. Ф. Стригун – митець, який у режисерській творчості покладається перш за все на мистецтво актора. Жоден із режисерських прийомів – чи то гра світла у фіналі (зоряне небо, всесвіт), чи музичні номери у сцені вечорниць – не підмінюють і не замінюють актора на сцені, даючи можливість учасникам вистави жити у ролі, відчувати, переконувати глядача у вчинках і почуттях героїв. Особливо показовою у цьому значенні є остання сцена вистави. Навіть у п'єсі Т. Шевченка каяття Кичатого відбувається занадто швидко, раптово. Немає довгого монологу-роздуму, який би все пояснив, немає й видимого поштовху до каяття, окрім загрози смерті. Тому свого часу навіть деякі виконавці трактували образ Кичатого як боягуза, що прагне зберегти життя. Але воїн, який з шаблею бував у походах не може бути боягузом! Режисер Ф. Стригун навмисне "розтягує" мить перелому свідомості героя, даючи можливість акторові пережити миттєвість прозріння, залишаючись сам-на-сам з Богом, зі своєю совістю. Такий прийом змушує глядачів повірити у прозріння героя.

Показово, що головні ролі у цій виставі виконали студенти факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка Олесь Федорченко (Назар Стодоля) та Анастасія Дєлайчук (Галя). Студенти курсу, якими керує актриса театру, Народна артистка України Таїсія Литвиненко зайняті і в масових сценах вистави. Отже, навчання майбутніх акторів відбувається не тільки в університеті, а й у стінах театру. Студенти набувають досвіду виходячи на сцену поруч із досвідченими майстрами, своїми вчителями. Важливо і те, що виховання митців відбувається на такому глибокому матеріалі як творчість Т. Шевченка.

"Катерина" – ще одна вистава за Т. Шевчнеком, яка має безпосередній стосунок до факультету, адже і актори, і режисер-постановник вистави Богдан Ревкевич – його випускники. Вистава іде на малій сцені театру і є експериментальною: на сцені всі актриси виконують одну роль. Такий режисерський хід, дає можливість по-різному поглянути на знайому героїню, а також наводить на думку, що насправді таких Катерин було багато. Вистава молодих митців, учорашніх студентів, є гарним прикладом для тих, хто сьогодні ще навчається.

Справжнім майстер-класом для студентів можна назвати кожен вихід на сцену актора-заньківчанина і майстра художнього слова, Народного артиста України Святослава Максимчука. "Моя Шевченкіана" – моновистава, що пройшла крізь усе життя актора і досвідченого педагога. На цій постановці виховувалося не одне покоління акторів. У 2014 році оновлена "Моя Шевченкіана" знову в репертуарі театру.

Театральне мистецтво надзвичайно прив'язане до сучасності і подій, що відбуваються поза межами театру. Виставою, яка народилася під знаком революційних подій в Україні, можна назвати ретроспективу "Стіна" Львівського театру імені Лесі Українки за творами Т. Шевченка і Ю. Щербака (сценічна редакція і режисура Заслуженої артистки України Л. Колосович). Прем'єра відбулася 7 березня, коли ще не загоїлися болючі рани Майдану. Репетиції вистави проходили на тлі протестів, заворушень, вболівання за долю країни. Тому кожне Шевченкове слово, знайоме з шкільної хрестоматії, ставало одкровенням, кожна сцена набувала нового, більш глибокого значення. Взаємини героїв вистави – молодого Т. Шевченка і Варвари Репніної – впліталися в канву буремних подій минувшини і сьогодення, відходили на другий план, поступаючись місцем вболіванню поета (і нас) за долю України. Показовим є той факт, що більша частина акторів – також студенти, вихованці курсу Л. Колосович. Саме студенти були тією силою, яка підняла Україну на Майдан, тому не буде помилкою стверджувати, що саме завдяки участі студентів був створений "революційний" настрій вистави. "Шевченко на барикадах" – так назвала цю виставу театрознавець Майя Гарбузюк. "Ритмізована, знеособлена валка рухомою стіною раз по раз проходить сценою віддаляючи Репніну – від Шевченка, Шевченка – від світу, світ – від України" [2, с. 4]. Вистава будить у глядачів бажання зруйнувати цю стіну, а разом і всі стіни, що оточують нас.

Примітною, на наш погляд, є й вистава театру імені Лесі Українки: "search: www: МатиНАЙмичка.com.ua" за творами Т. Шевченка та І. Тогобочного. (постановник Народний артист України Григорій Шумейко). Вже сама назва свідчить про прагнення наблизити творчість Т. Шевченка до сучасної молоді, актуалізувати геніальні тексти. Цікавою видається спроба постановника змусити героїв Т. Шевченка діяти між двома полюсами. З одного боку, це молоді люди, поглинуті інформаційними технологіями, а з іншого – прадавні ляльки-мотанки, що уособлюють все традиційне, архаїчне. Чи порозуміються колись ці два полюси-світи? Проте вічні цінності: кохання, материнська любов, вболівання за долю дітей – у будь-який час не втрачають вагомості. Працюючи над виставою Г. Шумейко насамперед досліджував проблему статусу жінки в сучасній Україні: "В яких іпостасях перед очима наших душ постає сьогодні мати-наймичка-жінка України?.. Наймитує? Поневіряється?" [5] Постановка адресована молоді і при цьому на сцені грає також молодь. Такий підхід допомагає легко налагодити контакт між сценою і залом.

У шевченківському репертуарі Львова не оминути увагою і виставу Першого українського театру для дітей та юнацтва "Наш Тарас" (вистава за творами, документами, листами та спогадами, режисер Роман Валько). Цитата з анотації до цієї вистави дуже точно відображає ставлення широкого загалу до Т. Шевченка: "...постать перетворена на ікону... та разом з цим це жива людина, історія життя якої досі не залишає нас байдужими" [4]. Вистава наближає до нас Шевченка-людину, розкриває його почуття та першопричини створення геніальних поезій, що згодом поставлять митця на п'єдестал. Щодо зв'язку цієї вистави з роботою факультету, то у ній беруть участь актори – випускники Львівського університету, які нині становлять основну частину трупи театру. Не останню роль у створенні атмосфери вистави відіграє музика, яку написав композитор Олександр Козаренко (декан факультету культури і мистецтв).

Аналізуючи березневу афішу Львівської філармонії доцільно відзначити, що саме за участю викладачів університету відбулася більшість шевченківських концертних програм. Примітною подією варто назвати музично-поетичну композицію "І молодий той грішний рай" за участю молодих львівських співаків, режисером і читцем у якій виступив Юрій Чеков, викладач майстерності актора. Ведучими і читцями концерту "В шану Тарасові Шевченкові" за участю зірки оперної сцени Вікторії Лук'янець були Інна Павлюк і Олег Батов, викладачі сценічної мови. Крім того, учасником заходу став і Галицький академічний камерний хор, керівник якого Василь Яциняк також є викладачем університету.

Цікавим втіленням шевченківської тематики можна назвати поетично-музичну композицію "На перехресті вчора і сьогодні" у виконанні Олега Батова і піаністки Оксани Рапіти, створену на основі поезій Анатолія Іващенка і Анни Волинської, що максимально передають дух Т. Шевченка. Ідею концерту досить точно відображено в афіші: роздерта на шматки Україна, на яку згори, немов крізь століття, з сумом дивиться Тарас.

У березні на сцені Львівської філармонії відбулась іще одна примітна творча подія: у виконанні Галицького камерного хору під орудою Василя Яциняка прозвучала Божественна шевченкова літургія для читця та мішаного хору О. Козаренка. У ролі читця виступив Народний артист України Богдан Козак (завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності).

До відзначення ювілею Т. Шевченка безпосередньо долучився і сам факультет культури і мистецтв Львівського національного університету. У розпорядженні факультету відомий у Львові концертний зал імені А. Кос-Анатольського, то ж більшість заходів, підготованих студентами та викладачами, відбулися саме там. Розпочали святкування концертом "Бандуро, дзвени не стихай" (виступ ансамблю бандуристок кафедри музичного мистецтва, керівник Ольга Гриб). "У вінок Кобзареві" – концерт, де поєдналися твори у виконанні бандуристок, хоровий спів (диригенти Марія Камінська, Григорій Павлій), художнє слово (Святослав Максимчук), солоспіви (Степан Дробіт) і навть хореографія (уривок з балету "Музи генія", режисер Оксана Лань, хореографія Юлії Гуняк). Виставу "Сон. Комедія" було представлено від університетського театру "Просценіум" (моновистава Лідії Данильчук, режисер Ірина Волицька). Найвідоміші солоспіви українських композиторів на вірші Т. Шевченка прозвучали на двох концертах – "За думою дума" та "Присвята Шевченкові" – у виконанні учнів Василя Дударя та Богдана Базиликута. Завершився шевченківський березень у концертному залі імені А. Кос-

Анатольського поетичною композицією "Тарасова сотня" за поемами Шевченка "Кавказ" та "І мертвим і живим". Це був дебют на університетській сцені акторів-першокурсників (керівник курсу і постановник цієї програми Сергій Кустов).

Діяльність факультету культури і мистецтв не обмежена стінами університету. До 200-ліття Т. Шевченка була підготована студентами-акторами вистава за мотивами оповідання видатного поета "Близнюки" (керівник курсу і постановник Олег Стефанов). Ця вистава щотижня ішла впродовж весни в Народному домі на Збоїщах. Пройшовши апробацію на незаангажованій публіці, вистава продовжує життя і нещодавно була представлена на всеукраїнському театральному фестивалі "Мрій-дім". У Львівському медичному університеті імені Данила Галицького була показана згадана вище програма "Тарасова сотня". На сцені Львівського обласного театру ляльок силами акторського курсу відбулася вистава "Шевченко???" (постановники Олена Баша та Валерій Коломієць). Ця поетична композиція також стала спробою поглянути на творчість Т. Шевченка по-новому, наблизити до розуміння нашими сучасниками.

Напевно, важко буде навіть перерахувати всі концерти міста у яких беруть участь студенти факультету культури і мистецтв Львівського національного університету. Найпомітнішими серед них варто назвати такі: "Кобзарю, знов до тебе я приходжу", влаштований на площі біля пам'ятника Т. Шевченкові та концерт, організований товариством "Просвіта" Галицького району Львова в залі філармонії. Зазначимо, що співпраця "Просвіти" та факультету культури і мистецтв триває вже не один рік. Виступи на концертах "Просвіти" щороку стають чудовою школою для майбутніх митців-професіоналів. Варто згадати, що саме товариство "Просвіта" започатковувала традицію вшанування Шевченкових роковин на Галичині.

Звичайно, найпомітнішими подіями року 200-ліття Шевченка є вистави і концерти. Та не менш важливу роботу проводили театрознавці і музичні теоретики. Окрім участі в наукових конференціях, це і конкурс студентських рецензій "Шевченко на сучасній сцені", і виставка в приміщенні наукової бібліотеки університету "Перше видання «Кобзаря» Т. Шевченка 1840 р." (організував Роман Лаврентій).

Отже, можемо відзначити, що діяльність факультету культури і мистецтв Львівського нацонального університету імені Івана Франка, який створений лише десять років тому, вже дала відчутні плоди. На численних сценах міста активно працюють випускники факультету. Викладачі творчих дисциплін є водночас практикуючими акторами, режисерами, музикантами, співаками, композиторами, творча діяльність яких помітна у Львові. Завдяки участі студентів у виставах і концертах відомі твори зазвучали по-новому, постали в несподіваному ракурсі, стали ближчими для молоді. Водночас на зазначеному факультеті в процесі навчання значну увагу приділяють традиціям, студентів виховують на кращих зразках літератури і мистецтва, що вже стали класикою. Це особливо помітно на прикладі відзначення ювілею Т. Шевченка. Навчаючись у стінах університету, студенти набувають практичного досвіду, регулярно виходячи на сцени Львова, а театри міста стали навчальними базами для майбутніх акторів. За десять років своєї діяльності факультет став невід'ємною складовою культурного обличчя міста.

Список використаної літератури

1. *Батицька Т*. Інтерв'ю з Федором Стригуном [Електронний ресурс] / Т. Батицька // Голос України: інформаційний портал. – Електронні дані. – Режим доступу : Golosukraine.com/cultura/parent/20322-u-sotnyka-kichatogo-ye-shans-vipravytysia/#.Vdfi_SXMxBw.

2. *Гарбузюк М*. Шевченко на барикадах / М. Гарбузюк // День. – № 65. – с. 4.

3. Заньківчани до 200-річчя Кобзаря поставили драму "Назар Стодоля" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : lvivexpres.com/nevs/2013/12/23/56/5/-zankivchany-200-richcha-kobzarya-postavyly-dramu-nazar-stodola.

4. Наш Тарас : анотація [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.nashtetr.Lviv.ua/vystavy/nashtaras.

5. *Шумейко Г*. З роздумів над виставою [Електронний ресурс] / Г. Шумейко. – Режим доступу : ldt-ukrainky.Lviv.ua/repertoire/maty-naimychka-2.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## SHEVCHENKO'S YEAR IN LVIV: NAMES, EVENTS, TRENDS

**Inna PAVLIUK**

*Assistant of the Department of Theatre Studies and Acting*
*Lviv National University after Ivan Franko*
*Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008,*
*tel. 0975804865, e-mail: Inna_p_7@ukr.net*

The article analyzes the art events in Lviv in 2014, which are associated with the celebration of the 200th anniversary of Taras Shevchenko birth. The material of this article analyzes the contribution of the Faculty of Culture and Arts of Lviv National University to the cultural life of our city. Both students and teachers of the faculty take part in many theatrical productions and Philharmonic concerts programmes. Lviv citizens can enjoythe opportunity to get acquainted with the creative works of future artists. For the ten years since its foundation the faculty has become an integral part of the cultural landscape of Lviv-city.

*Keywords:* Shevchenko, art, education, theatrical performance, actor, director, concert, composer, Lviv.

# ГОД ТАРАСА ШЕВЧЕНКО ВО ЛЬВОВЕ: ИМЕНА, СОБЫТИЯ, ТЕНДЕНЦИИ

**Инна ПАВЛЮК**

*Кфедра театроведения и актёрского мастерства,*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,*
*ул. Валова,18, г. Львов, Украина, 79008,*
*тел. (+38)0975804865; e-mail: Inna_p_7@ukr.net*

Проанализировано театральные и музыкальные события Львова 2014 года, имеющие отношение к празднованию 200-летия Т. Шевченко. На этом материале исследуется вклад факультета культуры и искусств Львовского национального университена имени Ивана Франко в формирование современной культуры города. Во многих спектаклях львовских театров и концертных программах филармонии принимают участие студенты и преподаватели факультета. Зрители имеют возможность знакомится с творческими работами будущих артистов. За десять лет существования факультет культуры и искусств стал неотъемлимой частью культурной жизни Львова.

*Ключевые слова:* Т. Шевченко, искусство, образование, театр, актёр, режиссёр, концерт, мпозитор, Львов.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 171–176
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 171–176

## Х О Р Е О Л О Г І Я

УДК 792.82(477):82-1.09Т.Шевченко

# ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА НА БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ

**Олександр ПЛАХОТНЮК**

*Кафедра режисури та хореографії.*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Наукова, 50/37, Львів, Україна, 79060*
*тел.: (+38032) 263-84-42, (+38066) 738-94-13 e-mail: vidlunnya@gmail.com*

Мій Боже милий, знову лихо!..
Було так любо, було тихо;
Ми заходились розкувать
Своїм невольникам кайдани.
Аж гульк!.. Існову потекла
Мужицька кров! Кати вінчанні,
Мов пси голодні за маслак,
Гризуться знову.
Т. Г. Шевченко

Проаналізовано генезис створення балетів за творами Т. Г. Шевченка, а саме; героїко-романтичного балету “Лілея” К. Данькевича; одноактного балету “Сільське кохання” К. Данькевича; першого українського фільму-балету “Лілея”; балету “Оксана” В. Гомоляки; одноактного балету “Відьма” В. Кирейка.

*Ключові слова*: Т. Шевченко, К. Данькевич, балет “Лілея”, балет “Оксана”, одноактний балет “Сільське кохання”, одноактний балет “Відьма”, фільм-балет “Лілея”.

Чи можемо ми уявити українську культуру і мистецтво без всесвітньо відомого і знаного імені Тараса Григоровича Шевченка? Чи можемо уявити світові надбання культури і мистецтва людства без цього творчого доробку українського поета художника мислителя? Ці питання досить філософські і риторичні щоб на них давати відповідь. Неможливо знайти істинного українця, який би не знав хоча б маленького уривка шевченківського вірша. Проаналізуємо, яку роль відіграла творчість Т. Г. Шевченка у становленні та збагаченні балетного мистецтва України.

Декілька видатних балетмейстерів отримали натхнення від поезії Т. Г. Шевченка. Але варто зауважити, що, на відміну від драматичного театру, балетний театр у міру об’єктивних і суб’єктивних причин досить мало використовував твори поета для сюжетів хореографічних вистав. Та все ж доцільно відзначити роботи балетмейстерів, зокрема Галини Березової, Євгена Вігілєва, Вахтанга Вронского, Германа Ісупова, Роберта Візиренко-Клявіна, Анатолія Шекери

© Олександр Плахотнюк, 2014

Прем'єра героїко-романтиого балету "Лілея" Костянтина Данькевича в постановці Галини Березової відбулася у Києві 1940 року, друга редакція 1951 року. У цьому балеті синтезували класичний й український народний танець. За основу літературного сценарію балетної вистави лібретист Всеволод Чаговець, узяв твори Т. Г. Шевченка "Лілея" [5, с. 310], "Сліпий" [5, с. 149], "Утоплена" [5, с. 143], "Русалки" [5, с. 312], "Княжна" [5, с. 341], "Марина" [5, с. 410], "Відьма" [5, с. 314].

Дослідник хореографічного мистецтва України Юрій Станішевський, якого по поправу вважають фундатором наукового осмислення класичної спадщини українського балету у монографії "Балетний театр України, 225 років історії" [4], особливу увагу приділив прем'єрі київської "Лілеї", як чиннику, який після балету "Пан Каньовський", продовжив традиції формування українського національного балету в академічному театрі, у своїй праці він приділив цілу главу балету "Лілея" "Національний балет осяяний генієм Великого Кобзаря" [4, с. 112–138], що присвячена історичним фактам створення першої постановки героїко-романтичного балету "Лілея" на київській сцені. Основна думка автора пронизана ідеєю особливого місця цього балету у спробі поєднання мови класичного танцю з народним хореографічним мистецтвом і дотримання фольклорно-етнографічних традицій. "Інтерпретація балету Костянтина Данькевича увібрала в себе і своєрідно узагальнила пошуки балетмейстерів у галузі створення оригінальної танцювальної лексики української балетної вистави, продемонструвала розквіт національної народно-сценічної хореографії й засвідчила плідність процесу взаємозбагачення братніх музично-театральних культур. Спираючись на досягнення всього радянського хореографічного мистецтва в галузі створення реалістичних балетних драм" [4, с. 114].

За словами Юрія Станішевського: "Художню цілісність "Лілеї" забезпечило насамперед драматургічне струнке й оригінальне лібрето В. Чаговця, який тонко відтворив у динамічно напруженій дії настрої, ідеї та образи натхненних творів Т. Г. Шевченка. Лібретист поклав в основу літературної драматургії балету не стільки однойменну Шевченкову баладу, скільки сюжетні мотиви багатьох поетичних творів Великого Кобзаря, об'єднавши різноманітні події трагічним образом простої української дівчини-кріпачки. Саме тому Лілея – це збірний образ багатьох Шевченкових героїнь [4, с. 99].

Працюючи над втіленням "Лілеї", Галина Березова широко використовувала традиції й мистецькі особливості національного класичного музично-драматичного театру і українського народного танцю. У постановці цього балету, молодому на той час балетмейстерові допомагав досвідчений оперний режисер Микола Смолич (1888–1968) [4, с. 99].

У "Лілеї" характерні ознаки синтетичного українського театру проступали більш опосередковано й узагальнено, допомагаючи постановникові поєднувати піднесені ліричні сцени з побутово-етнографічними зарисовками, а замріяну романтику – з високою і мужньою героїкою. Життєдайні джерела національного танцювального фольклору начебто пройняли всю хореографію вистави, надали класичним композиціям своєрідних пластичних інтонацій і збагатили творчу палітру балетмейстера-постановника і виконавців [3, с. 99].

Традиції балетного мистецтва на Західній Україні остаточно сформувалися лише у 1939–1940 роках. На початку створення українського балетного театру у Львові танцювальні епізоди з меншою чи більшою кількістю танцюристів лише

“прикрашали” традиційні вистави української драматургії: “Запорожець за Дунаєм”, “Маруся Богуславка”, “Наталка Полтавка”. У цей період у пресі частішають повідомлення про виступи окремих солістів балету в концертах, тематичних та ювілейних вечорах, сольні та масові танці сміливо та впевнено долучають у класичні опери та оперети [2, с. 263].

Вже на початку 1941 року балет “Лілею” долучили до репертуару театру львівський та одеський колективи [3, с. 104]. У львівському театрі перша прем’єра балету так і не відбулася, хоча для балету було готове все: костюми, декорації, проведені оркестрові репетиції, солісти балету відпрацювали складні варіації і дуети. Прем’єрну виставу, що була призначена на 26 червня 1941 року, було відмінено з причини початку Другої світової війни. Куплені квитки так, як пам’ятні документи, залишились у тих, хто їх придбав [2, с. 248]. Та титанічна репетиційно-постановочна робота над виставою не була даремною, вже у листопаді цього ж року було представлено першу самостійну робота балетної трупи львівського театру. Це був “Балетний вечір”, прем’єра якого відбулася 18 листопада 1941 року, що складався з двох одноактних балетів: “Сільське кохання” на музику Костянтина Данькевича та “Мрії старого композитора” на музику Йоганна Штрауса в інсценізації та постановці Євгена Вігілєва, при монтажі та музичному керівництві Ярослава Барнича й оформленні Мирослава Радиша [2, с. 263].

Критика на той час зазначила, що “Балетний вечір” публіка зустріла захоплено, для більшості це було явищем дотепер небаченим. “Сільське кохання” – це своєрідне трактування балету “Лілея” К. Данькевича, створеного за мотивами творів Т. Г. Шевченка, робота над яким велась у Львівській опері ще до війни наскрізь пронизана українськими мелодіями та танцями [2, с. 263].

У головних партіях у цій виставі виступили: Оксана – Валентина Переяславець, Марія – Клавдія Ошкамп, Ольга Ковальчук, Степан – Олександр Ярославцев, Подруги – Руфіна Геринович, Зоя Сугробкіна, Микола – Віктор Штенгель, батько Оксани – Леонід Бикадоров, мати Оксани – Марія Шаталова, батько Степана – Станіслав Хшановський [2, с. 264].

Повну версію балету “Лілея” Львів побачив вже у 1946 році, цю постановку балету підготував балетмейстер Вахтанг Вронський [2, с. 354]. Наступне прочитання балету “Лілея” у 1989 році народний артист України Герман Ісупов. Цю сценічну версію балету до сьогоднішнього дня можуть побачити шанувальники балетного мистецтва і творчості Т. Г. Шевченка у Львові. З нагоди 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка вистава відбулася 16 березня 2014 року [5].

Вартоо зазначити, що у Києві у 1956 році балетмейстер Вахтанг Вронський (Надірадзе) постановив нову версію балету “Лілея”, а вже в 1958 році за цією виставою Київська кіностудія імені Олександра Довженка зняла перший український фільм-балет “Лілея”, режисерами-постановниками були Вахтанг Вронський та Василь Лапокниш. У першому фільмі-балеті України знялася вся балетна трупа Київського академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка (нині – Національна опера України імені Т. Шевченка) [3, с. 127].

У послідовності утвердження багатозначної танцювальної образності зверталися українські балетмейстери, які прагнули до художнього перетворення фольклорних зразків у сценічний образ і розширення виразних засобів класичного танцю синтезуючи його з фольклорною хореографією.

Одним із яскравих свідчень цього стала, зокрема донецька постановка балету "Оксана" на музику українського композитора Вадима Гомоляки за мотивами поеми Т. Г. Шевченка "Сліпа" [5, с. 149], яка належить балетмейстері Роберту Візиренку-Клявіну у лютому 1964 року. Втілюючи партитуру балету "Оксана", засновану на зіставленні окремих музичних творів, серед яких найвиразніші набували значення лейтмотивів і супроводжували появу на сцені головних героїв, балетмейстер намагався знайти виразні лейттеми для мужньої Оксани, її матері Марії, парубка Андрія та жорстокого пана, прагнув до утвердження танцювальної образності на ґрунті синтезу елементів класичної й української народної хореографії [3, с. 142–143].

Львівський балетмейстер Анатолій Шекера навесні 1967 року у своїх творчих шуканнях звернувся до поеми "Відьма" Т. Г. Шевченка, у межах роботи над експериментальною балетною постановкою трилогії "Досвітні вогні". Цю трилогію одноактних балетів було здійснено разом з Михайлом Заславським на львівській сцені [2, с. 366].

Високоого філософсько-мистецького узагальнення, національного символізму досягнули балетмейстери Анатолій Шекера і Михайло Заславський у створенні концепції спектаклю, в основу хореографічно-декораційного рішення було покладено три різні одноактні балети – "Відьма" на музику Віталія Кирейка за твором Т. Г. Шевченка, "Досвітні вогні" на музику Лесі Дичко за Лесею Українкою і "Каменярі" на музику Мирослава Скорика за однойменним твором Івана Франка.

У поставлених А. Шекерою "Відьмі" та "Досвітніх вогнях" узагальнено-символічна хореографічна мова, пройнята мотивами українського танцювального фольклору, була драматично насиченою, психологічно виразною і пристрасно-експресивною. Поривчасто-гнівні танцювальні монологи нещасної Відьми (цю віртуозну партію виконувала львівська танцівниця Ірина Красногорова), побудовані на високих стрибках і різких сплесках-спадах, звучали немов гіркі ридання і відчайдушний зойк знедоленої кріпачки-покритки, над якою так жорстоко насміявся бундючний Пан (виконував Олег Поспелов). Зрозумівши природу партитури В. Кирейка А. Шекера широко використовував симфонічні форми класичного танцю в масових жіночих композиціях, насичуючи їх українською народною лейтмотивною лексикою, розвивав й оригінально поєднував у дуетах пластичні лейттеми персонажів (напружений драматизм відзначав, зокрема, адажіо Відьми і Пана) [4, с. 144–145].

Величний образ великого Кобзаря – безсмертний, могутній у своєму прояві, як і сам народ, який оспіваний ним. Безсмертна могутня сила його творів, їх образність, проникливість і всеосяжність, спонукають митців звертатися до його геніальних творів. Поетичне слово Т. Г. Шевченка як ніщо інше наближене до мистецтва танцю, до його виражальних засобів, мови і сприйняття. Стає зрозумілим прагнення українських митців, композиторів, балетмейстерів XX століття, періоду тотального контролю і боротьби зі всім, що виходило за межі офіційної ідеології, "інтернаціоналізму" і соціалістичної реальності, мати можливість втілити на сцені самобутність української культури, показати традиції та фольклор народу, який був оспіваний у творах Т. Г. Шевченка, засобами мистецтва класичного танцю.

Список використаної літератури

1. Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької : офіційний сайт. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://opera.lviv.ua/ua/

2. *Паламарчук О*. Музичні вистави Львівських театрів (1779–2001) / О. Паламарчук. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. – 448 с.

3. *Станішевський Ю*. Балетний театр Радянської України, 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку / Ю. Станішевський. – К. : Музична Україна, 1986. – 240 с.

4. *Станішевський Ю*. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К. : Музична Україна, 2003. – 440 с.

5. *Шевченко Т. Г*. Кобзар / Т. Г. Шевченко // вступ. ст. О. Гончара; приміт. Л. Кондацької – К. : Дніпро, 1985. – 640 с.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## CREATIVITY WORKS TARAS SHEVCHENKO ON THE BALLET STAGE

**Aleksandr PLAKHOTNYUK**

*The Department of Direction and Choreography,*
*The Lviv National University of the name of Ivan Franco,*
*str. Naukova, 50/37, Lviv, Ukraina,79060*
*tel.: (+38032) 263-84-42, e-mail: vidlunnya@gmail.com*

This article analyzed the genesis of the ballets on the works of Taras Shevchenko, namely, the heroic-romantic ballet “Lileya” K. Dan’kevich; act ballet “Rural Love” K. Dan’kevich , the first Ukrainian film-ballet “Lileya”; ballet “Oksana” V. Gomolyako ; act ballet “The Witch” by V. Kireyko .

*Key words*: Taras Shevchenko , K. Dankevych ballet “ Lileya “ ballet “Oksana” one-act ballet “Rural Love”, a one-act ballet “The Witch “ film-ballet “ Lileya .”

## ТВОРЧЕСТВО ТАРАСА ШЕВЧЕНКО НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

**Александр ПЛАХОТНЮК**

*Кафедра режиссуры и хореографии,*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,*
*ул. Научная, 50/37, Львов, Украина, 79060*
*тел.: (+38032) 263-84-42, e-mail: vidlunnya@gmail.com*

Проанализировано генезис создания балетов по произведениям Т. Г. Шевченко, а именно героико-романтического балета “Лилея” К. Данькевича; одноактного балета “Сельская любовь” К. Данькевича; первого украинского фильма-балета “Лилея”; балета “Оксана” В. Гомоляка; одноактного балета “Ведьма” В. Кирейко.

*Ключевые слова*: Т. Г. Шевченко, К. Данькевич, балет “Лилея”, балет “Оксана”, одноактный балет “Сельская любовь”, одноактный балет “Ведьма”, фильм-балет “Лилея”.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 177–181
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 177–181

УДК УДК 792.82.049.1:82Т.Шевченко

# ОБРАЗ ШЕВЧЕНКА-ЛІРИКА В ОДНОАКТНОМУ БАЛЕТІ “МУЗИ ГЕНІЯ”

**Оксана ЛАНЬ**

*Кафедра режисури та хореографії.*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Глибока 14/55, м. Львів, Україна, 79013,*
*тел.: (+38032) 237-85-41, (+38050) 370-37-13, e-mail:oksanalan@mail.ru*

Досліджено спробу втілення образу Шевченка-лірика у одноактному балеті; створення художнього балетного образу завдяки поглибленню в біографічні історії кохання геніальної людини, приреченої на самотність.

*Ключові слова*: балетний художній образ, Тарас Шевченко, музи генія.

Дослідження теми любові в особистому житті Тараса Шевченка та його інтимної лірики є певною спробою наблизитися до розуміння складної і своєрідної душі поета. Зазвичай, Т. Шевченко постає для усіх поетом-борцем. “Інший Шевченко” – це тонкий лірик, якому не чуже усе людське, у тому числі й кохання [15, с. 1].

Інтимна лірика Шевченка, яку він присвячував своїм коханим жінкам, його історії кохання стали першоджерелом у створенні лібрето одноактного балету “Музи генія” (хореографія – Юлія Гуняк, режисура – Оксана Лань).

У пластиці модерного балету зображено епізоди життя Т. Шевченка, в яких він постає чуттєвою живою людиною, котра прагне знайти ту людину, з якою відчує справжнє почуття і створить своє земне щастя, свій рай.

Творця-поета та його інтимну лірику можна зрозуміти як належить лише після досконалого вивчення його життєпису. Бо творчість митця (будь-якого напряму мистецтва) тісно пов’язана з фактами його життя і є відображенням його думок, пристрастей, переживань та дії.

“Не можемо й ми пізнати глибини та всебічної творчости” Т. Шевченка, не ознайомившись у подробицях з його біографією, – писав Павло Богацький. Біографію його опрацювало чимало наукових осередків його імені (Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові, Інститут Шевченка у Харкові та багато інших). Десятки науковців зібрали найточніші матеріали його біографії, а свідомий читач, політичний діяч, науковець і досі не мають звідки зачерпнути повне знання про життя й діяльність Т. Шевченка [3, с. 1].

Мало написано про його почуття, зокрема про любов.

А поміж фактів чи найцікавішою та найбільш привабливою сторінкою є саме інтимна сторінка життя Поета. Студії творчості світових письменників свідчать про незвичайну пов’язаність між глибокими сердечними переживаннями поетів та їхніми творами [3].

© Оксана Лань, 2014

Будучи емоційною і чутливою натурою, Т. Шевченко, як і кожен поет, закохувався часто. Адже він, окрім усього, що стосується його геніальності, був ще і хлопчиком, юнаком і, нарешті, чоловіком.

У книзі "Шевченко, якого ми не знаємо" (Київ, 2000) Григорій Грабович, коментуючи маловідомий широкій громадськості голий автопортрет поета, написаний у 1848-49 роках, у період кос-аральской експедиції, писав: "Момент цнотливості, святості приховує не стільки страх перед сексуальністю, скільки ще глибший страх перед дійсністю, перед тим, що Шевченко з'явиться перед нами не як віртуальна фігура, а як абсолютно реальна людина конкретної статі – і тим самим змусить нас бачити його в дорослому, а не інфантильному плані" [15, с. 1].

Зла доля переслідувала його усе життя, не даючи йому щастя жити в шлюбі, в любові з дружиною, про яку мріяв, особливо в останні роки свого життя [15, с. 1].

Обсяг інтимної лірики поступається творам, присвяченим іншій тематиці, та його балади, вірші й поеми про кохання є оригінальними зразками ліричної поезії. Суто художньо інтимна лірика Т. Шевченка нагадує за змістом і формою українську народну пісню [8, с. 2].

Тарас Шевченко мав свій ідеал жінки, він кохав і був коханий.

Кохання у Шевченка – не палка пристрасть, воно цнотливе і ніжне. Його моральність має витоки в релігії. Але шевченківській ідеал кохання передбачає й інші риси: при зовнішній скромності і стриманості, це кохання – велике і справжнє, сповнене внутрішньої сили, воно передбачає однолюбство та вірність на все життя, і цінується більше за останнє.

У деяких інших поезіях, що не належать до інтимної лірики, суспільний устрій засуджується ще й за те, що він стає перешкодою існуванню простого й чистого кохання. Кохання – щастя, доводить Т. Шевченко, його відсутність – велике горе. Розбещеність, зрада – те, що перетворює кохання з "раю" на "пекло" [8].

Художній образ у танці – духовно певне явище, виражене в одному або багатьох тілорухах танцювального тексту. Окрім цього, він складається з безлічі взаємопов'язаних властивостей і особливостей. У його структуру входять художньо-образні елементи всіх компонентів (доданків) танцювального твору. Він – синтез чутного і видимого, квінтесенція танцювальної творчості.

Художній образ танцю створюється легкими і гарними рухами тіла. Сприймаючи танець, ми передусім бачимо привабливу зовнішню форму, пластику тіла, жести. Внутрішній сенс осягається поступово й опосередковано – через рух людського тіла. Безумовно, що зовнішня форма і зміст нерозривно пов'язані і становлять єдине ціле: "твори виразних мистецтв не створюють подоб предметів, а виражають у своїй формі і забарвленні певні переживання, втілюють у собі людське світовідчуття – розуміння та оцінку життя" [13, с. 21].

За словами Бориса Асафьева, "Танець є мовою тіла. І якщо ми не можемо щось зрадити словами, то показати це в динаміці власного тіла, через його пластику набагато легше" [16, с. 176].

Танець поєднує в єдине ціле "тексти на принципово різних мовах" – словесну формулу і ритуальний жест: "Так, перетворення ритуалу в балет супроводжується перекладом всіх різноструктурних підтекстів на мову танцю. Мовою танцю передаються жести, дії, слова і крики і самі танці". Саме завдяки цій знаковій формі, танець, як текст, складно інтерпретувати [14, с. 129–132]. Танець вважають мистецтвом вираження індивідуальності людини. Шляхом танцювальної лексики хореограф намагається передати стан душі головного героя балетного твору, донести

його до глядача за допомогою рухів і музики і висловити їх за допомогою жестів, малюнка танцю, костюма, міміки тощо – своєріднх "інструментів" танцю.

Передусім визначним моментом створення балетного твору є безпосередня уява автора. Уявлення – перехідний ступінь між сприйняттям і поняттям. Щоб художні уявлення стали надбанням аудиторії, їх потрібно об'єктивувати. Художній образ – це і є об'єктивація системи художніх уявлень.

Унаслідок особистої творчо-психологічної уяви хореографа-постановника (Юлії Гуняк) образ Шевченка-лірика вимальовується надзвичайно ніжно і життєво. У процесі створення образу головного персонажа одноактного балету "Музи генія" важливим чинником було залучення режисерських акцентів, запропонованих мною.

При створенні танцювальної лексики пропонувалася певна робота з уникання звичних шаблонів жесту та пози або руху і пошук нових виразів на вимогу часу, адже сучасне хореографічне мистецтво займається пошуком нової естетичної концепції, яка широкою ходою завойовує сьогодні своє місце в мистецтві сьогодення.

В лібрето одноактного балету "Музи генія" зображено лише декілька історій кохання поета. Зокрема, його перше кохання до сусідської дівчини Оксани Коваленко; кохання до заміжньої жінки, красуні, Ганни Закревської; "нерозділене" кохання княжни Варвари Репніної до поета; зачарованість поетом юною актрисою Катериною Піуновою; остання спроба Т. Шевченка віднайти щастя в коханні до найманої робітниці Ликери Полусмак. На балетній сцені – трагедія самотньої душі великого Поета – Т. Шевченка...

Першим сильним почуттям Тараса було його дитяче таке наївне кохання до Оксани Коваленко. Вона стала Шевченковою Беатріче, а її особиста трагічна доля стала трагедією його серця [6]. Закохане серце Варвари Рєпніної, дочки російського державного діяча, відчуло великий поетичний талант Т. Шевченка. Княжна першою назвала його генієм нехтуючи людськими забобонами, сміливо простягла руку через соціальну безодню між нею і поетом. Чи соціальна нерівність, чи відсутність справжнього почуття з боку Т. Шевченка стали на шляху до поєднання його долі з долею Варвари Рєпніної? Ця таємниця назавжди схована в їхніх серцях [11; 12; 17; 18].

"Ганні вродливій" (так називав Тарас дружину полковника Платона Закревського, власника села Березова Рудка, що на Полтавщині) поет присвятив поему "Слепая", а також поезії "Г. З." та "Якби зустрілися ми знову...", своєму "єдиному великому коханню". У цих віршах і відвертість, і щедрість серця поета, і шляхетність почуття, і зрілість майстра слова. У рядках любові звучить біль самотності. Зболене тугою любові серце зберегло чарівне почуття до заміжньої жінки, "свята чорнобривого" [1; 2; 5].

У дорозі до Петербурга і Москви обставини змусили Тараса Григоровича зупинитись у Нижньому Новгороді. Він дуже швидко знайомиться з оточенням, зокрема з молодою і дуже вродливою 16-річною артисткою Катрусею Піуновою. Закохавшись, Т. Шевченко попросив батьків віддати за нього дочку. Мати намагалася довести, що Катруся ще дитина, а Т. Шевченко значно старший, щоб пом'якшити відмову. Змучений самотністю, поет мріє про пару [10].

Останнім почуттям, що спалахнуло у серці Т. Шевченка, була любов до Ликери Полусмакової, колишньої наймички, кріпачки. Сучасники поета скептично ставилися до цього об'єкта його кохання. Ликера для Т. Шевченка була останньою соломинкою, яка мала врятувати його від самотності, останньою надією на створення свого маленького раю.

Він запропонував їй одружитися і виїхати в Україну. Вірив, що саме поруч із нею вдасться пережити всі негоди і знайти щастя у "хатині тихій і веселій". Адже неодмінною умовою "благодаті" він вважав сімейну ідилію у власній хатині. Але не судилося стати Ликері Шевченковою долею [4; 7; 9].

Саме ці епізоди життя Т. Шевченка, такі різні за обставинами, за нюансами почуттів, створив хореограф Ю. Гуняк у сучасній інтерпретації модерною пластикою.

Образно бачити світ – це дар. Відтворити цей світ в образі – дар ще більший. Дослідники філософії мистецтва висловлюють думку, що мистецтво ми сприймаємо на рівні емоцій, його походження пов'язане з потребою висловитися.

ІЩоб почуття з розумом сходилися в гармонію, тіло потрібно з'єднати з нашим внутрішнім, духовним. Коли відбувається цей процес, ми розмовляємо з Богом. Тобто для того, щоб розмовляти з Богом, треба знати мову. А мова спілкування з Богом і є танець, музика, пісня.

Танець – це завжди, про що і заради чого.

Шляхом використання мови танцю, відтворюючи свою уяву хореограф відкриває нам у Шевченкові не лише земне, людське – ми все більше осягаємо його геніальність, наближаємося до пізнання філософії його впливу на долю України. Отже, дослідження теми любові в житті Тараса Григоровича та створення його балетного образу є певною спробою подальшого відкриття непізнаних граней своєрідної душі поета.

Створення ліричного образу Поета – живої людини без застосування символізму або канонізації – постало основним завданням балетного твору.

Список використаної літератури

1. *Блиндар Ю*. Жінки Кобзаря / Ю. Блиндар // Культура і життя. – 2002. – 6 березня.

2. *Бондар М*. "Дівча любе, чорнобриве..." / М. Бондар // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 11–15.

3. *Богацький П*. Трагедія самотньої душі (Інтимна сторінка біографії Т. Г. Шевченка) [Електронний ресурс] / П. Богацький//: Вільна Думка. – Сідней, 1950. – № 17, 18, 19, 20 і 21. – Режим доступу: www.yatran.com.ua/articles/579.html.

4. *Бруслиновський Є*. Тарас Шевченко і Лікера Полусмак / Є. Бруслиновський // Вінниччина : Хочу все знати, 1999. – 4 березня.

5. *Говорунов О*. Вони розмовляли очима... : Т. Шевченко і Г. Закревська / О. Говорунов // Нар. газета. – 1997. – № 20 (травня). – С. 3.

6. *Зайцев П*. Перше кохання Шевченка / П. Зайцев // Петров В. Романи Куліша. Аліна і Костомаров. / В. Петров – К., 1994. – С. 3–14.

7. *Зінчук Л*. Мрія, що збулась : Історія останнього кохання Т. Шевченка / Л. Зінчук // Жінка. – 1995. – № 3. – С. 8 – 9.

8. Інтимна лірика Тараса Шевченка [Електронний ресурс] : Режим доступу: http://www.indonet.ru ua.textreferat.com/referat-22605-1.html.

9. *Канівець В*. Поет і княжна; Віщі сни Прометея; Тарас і Ликера : драматичні твори / В. Канівець // Поет і княжна./ В. Канівець – К., 2003. – С. 3–184.

10. *Кирилюк В*. Ті 79 днів у Нижньому... : [ про кн. В. Пеунова «Гіркі ліки від кохання», присвяч. стосункам Т. Шевченка і актриси К. Піунової ] / В. Кирилюк // Літературна Україна. – 2002. – 6 червня. – С. 2.

11. *Ковтун Ю*. Кохані жінки Шевченка : Тарасові музи /Ю. Ковтун.-К. : Україна. – 2004. – 206 с. : іл.

12. *Ковтун Ю*. Тарасові музи : [жінки у житті Т. Шевченка] / Ю. Ковтун – К. : Україна, 2003. – 206 с.

13. *Кожинов В*. Види мистецтв./ В. Кожинов – М. : Мистецтво, 1960.

14. *Лотман Ю*. Вибрані статті. Т. 1. / Ю. Лотман // Семіотика культури та поняття тексту. – Таллінн, 1992.

15. Любов в житті Тараса [Електронний ресурс]. – Режим доступу http://www.taras-shevchenko.in.ua/.

16. *Мечковская Н*. Семіотика Мова. Природа. Культура. – М. : Академія, 2007.

17. *Приходько О*. "Це тихе сяйво над моєю долею..." : Тарас Шевченко і Варвара Рєпніна : історія стосунків / О. Приходько // Дивослово. – 2003. – № 5. – С. 50–51.

18. *Репнина В*. "Я вас слишком искренно люблю" : повесть, письма Т. Шевченко и Ш. Эйнару / В. Репнина ; авт. предисл. В. Шубравский. – Х. : Прапор, 1991. – 206 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

## THE VISUAL CHARACTER OF SHEVCHENKO AS A LYRICIST IN ONE-ACT BALLET "MUSES OF GENIUS"

**Oksana LAN**

*Department of directing and choreography,*
*Lviv National Ivan Franko University,*
*str. Hlyboka 14/55, Lviv, Ukraine, 79013,*
*tel.: (+38032) 237-85-41, (+38050) 370-37-13, e-mail: oksanalan@mail.*

This paper studies attempt to implement image Shevchenko lyrics in one act ballet; creating an artistic image of ballet through the deepening of biographical love story of a brilliant man, doomed to loneliness.

*Key words*: ballet art image, Taras Shevchenko, the muse of genius.

## ОБРАЗ ШЕВЧЕНКО-ЛИРИКА В ОДНОАКТНОМ БАЛЕТЕ "МУЗЫ ГЕНИЯ"

**Oksana LAN**

*Кафедра режиссуры и хореографии*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,*
*Глубокая 14/55, Украина, 79013*
*тел.: (+38032) 237-85-41, (+38050) 370-37-13, e-mail:oksanalan@mail.ru*

Исследовано попытку воплощения образа Шевченко-лирика в одноактном балете; создание художественного балетного образа благодаря углублению в биографические истории любви гениального человека, обреченного на одиночество.

*Ключевые слова*: балетный художественный образ, Тарас Шевченко, музы гения.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 182–186
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 182–186

УДК 792.82(477)Г.Березова:17.035.3

# ОЗНАКИ НАЦІОНАЛЬНОГО У БАЛЕТІ ГАЛИНИ БЕРЕЗОВОЇ “ЛІЛЕЯ”

**Дар’я ДЕГТЯР**

*Кафедра народної хореографії*
*Київський національний університет культури і мистецтв,*
*вул. Щорса 36, Київ, Україна, 01601,*
*тел.: (+38097) 724-50-47, e-mail: tvoyayavrum@rambler.ru*

Виявлено ознаки українського національного у балеті Г. Березової “Лілея”, з’ясовано його місце у системі національних балетних вистав.

*Ключові слова*: балет, національний балет, балет “Лілея”, Г. Березова.

Проблема відображення національного у мистецтві упродовж багатьох десятиліть цікавить філософів, істориків, культурологів, мистецтвознавців та фахівців інших галузей гуманітарного знання (С. Безклубенко, С. Кон тощо). Питання проявів національного у балеті торкалися вітчизняні (Ю. Станішевський, М. Загайкевич тощо) та зарубіжні (В. Красовська, Е. Шумілова тощо) дослідники. Окремі аспекти втілення “Лілеї” Г. Березової висвітлено у публікаціях П. Білаша, В. Володько, А. Геккель тощо, однак ознаки національного у балеті “Лілея” не були предметом окремого дослідження. Отже, мета статті – виявити ознаки національного у балеті Г. Березової.

Відштовхуючись від дефініцій “нація”, “національне”, можна з’ясувати різні аспекти прояву власне “національного” у мистецтві, зокрема, хореографічному. За Е. Д. Смітом націю можна визначити як сукупність людей, яка має власну назву, свою історичну територію, спільні міфи та історичну пам’ять, спільну масову, громадську культуру, спільну економіку і єдині юридичні права та обов’язки для всіх членів [5, с. 20]. Хореографічні твори, що відображають національну тематику, використовують народні танцювальні традиції, є одним із засобів збереження національної ідентичності. Національне має прояв у тематиці та проблематиці творчості, у впливі на мистецтво клімату та географічного середовища, характеру та поведінки людей того чи іншого народу, а також у художній мові (лексиці танцю), тобто проявляється як у змісті, так і у формі художніх творів.

Безумовно, національне найповніше виражено у народній художній творчості. Але воно існує в будь-яких жанрах та формах мистецтва, хоча нерідко виражається непрямими, опосередкованими способами. Зв’язки з народною творчістю є одним із джерел посилення національного у мистецтві [10, с. 226–227].

Проте існують і інші, ширші, погляди на поняття “національного” у мистецтві, і загалом “національного мистецтва”. У праці “Труїзми про національне мистецтво” Богдан-Ігор Антонич зазначив: “Слід пригадати відому, не один раз висловлювану, проте ще не признану й не поширену правду, а саме, що національний характер не

© Дар’я Дегтяр, 2014

творить у мистецтві народна або історична тематика чи наслідування народних або наших давніх способів оформлення мистецького твору. Аж соромно повторювати такі труїзми, але годі. Мистецтво само про себе є суспільною вартістю, а нація – це, очевидно, суспільство; отже, мистецтво саме про себе є також і національною вартістю. Мистець є тоді національним, коли признає свою приналежність до даної нації та відчуває співзвучність своєї психіки зі збірною психікою свого народу. Якщо це відчування справді щире, воно, напевно, знайде вислів – навіть мимохіть – у творах митця" [1]. Наслідуючи Б.-І. Антонича, можна говорити, що всі балетні твори, що поставили митці, які вважають себе українцями та відображають це у творах, є національними. Однак у балетознавстві прийнято досить умовно виокремлювати твори, так званої "національної тематики", що містять певні (лексичні, стилістичні, тематичні тощо) ознаки належності до тієї чи іншої нації. Саме до таких належить балет "Лілея" композитора Костянтина Данькевича в постановці балетмейстера Г. Березової, прем'єра якого відбулася 26 серпня 1940 року на сцені київського Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка [7, с. 700].

Особливості національного характеру світосприйняття відображені у виборі теми, предметі відображення та способі узагальнення та, безумовно, манері, стилі художника, навіть на його жанрових уподобаннях. Головним критерієм національної своєрідності мистецтва є вираження митцем загальних рис і властивостей національного характеру, яскравого національного колориту, незалежно від тематичної та структурної специфіки художнього твору [4].

Найстійкіші риси національного характеру впливають на розвиток художнього мислення, образного сприйняття дійсності та визначають колективні художні нахили нації загалом. "Привертає увагу спільна для українських митців у музиці, живопису, літературі схильність до піднесеної романтики та лірики", – зазначає Емілія Шумілова [9, с. 13].

У перші роки існування балетних театрів у національних республіках після створення СРСР переважав вплив свого народного танцю. Найчастіше у виставах, створених на основі національного епосу, народних казок чи легенд, майже без обробок цитували фольклорні танцювальні джерела. У процесі оволодіння академічною школою з'явилася потреба поєднання її з національною пластикою у танці. На шляху до синтезу цих виразних засобів виникали проміжні етапи, коли у хореографії вистав поєднувалися основи балетного академізму та аплікація національних рухів. У таких випадках зазвичай у виконанні переважав "класичний" танець, а у положеннях рук та голови було щось від національної пластики (руки схрещені на грудях чи поставлені на стегна, як в українських народних танцях). Іншим варіантом подібного методу був розподіл виразних засобів між героями та масою. Партії перших будувалися на "чистій класиці", другі виконували народні танці.

Зокрема, Е. Шумілова стверджує, що для кращих зразків балетів національної тематики характерним є "новий тип зв'язків з фольклором. Це не імітація та просте запозичення готових фольклорних форм. Звертаючись до народної творчості, хореографи прагнуть проникнути у глибинні шари психіки народу, відбирають у фольклорі найцінніше та на основі образних асоціацій шукають пластичні інтонації для найточнішого відтворення особливостей національного характеру" [9, с. 20.]. Нові принципи образності у балетній виставі не дозволяють роздільно

існувати танцю академічному та характерному. Прикладом подібного балетного твору є "Лілея" К. Данькевича у постановці Г. Березової (1940).

Вже українська побутова драма "Пан Каньовський" М. Вериківського – В. Литвиненка (1930), стала виявом естетичних тенденцій епохи щодо втілення національної теми у театрах республік СРСР, які поглибилися в "Лілеї". "Пана Каньовського" тогочасна преса вітала як "перший український балет, що створено його не за традиціями старого балету, а більш як наполовину збудовано на основі українських пісень і своїм соціально насиченим змістом являє собою цінний внесок у репертуар оперових наших театрів" [3, с. 113].

Окрім "Пана Каньовського", своєрідними сходинками на шляху до створення національної вистави "Лілея" можна вважати постановку танцювальних сцен П. Вірським та М. Болотовим в опері С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм" (1936), де найяскравішим виявився "Гопак", що за стилістикою тяжів до виступів ансамблів народно-сценічного танцю. Подібна ситуація спостерігалась і в танцях П. Вірського до опери М. Лисенка "Тарас Бульба" (1937). "Саме в цих спектаклях ("Запорожець за Дунаєм", "Наталка Полтавка", "Тарас Бульба" – *Д. Д.*), на думку Ю. Станішевського, оригінальні постановки танцювальних картин ставали визначним досягненням не лише української сценічної хореографії, а й усієї музично-театральної культури" [6, с. 107]. Активне опанування танцювального фольклору в процесі зародження та становлення ансамблів народно-сценічного танцю також сприяло кристалізації принципів творчого опанування елементів народного танцю в межах оперно-балетного театру (Ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. Вірського та М. Болотова створено 1937 року).

До постановки "Лілеї" у балетному театрі було накопичено певний досвід використання елементів українських народних танців. Однак балет "Лілея" не можна вважати черговим у переліченому ряду, оскільки він не лише увібрав накопичений досвід, а й став якісно новим твором, де елементи українського народного та класичного танців органічно злилися, створивши оригінальну лексичну систему українського балету. Від захоплення зовнішньою екзотикою національних традицій (достовірність побутових прикмет національного у звичаях, ритуалах, костюмах, начинні тощо) український балет підійшов до збагнення глибини національного характеру світосприйняття, прагнення передати його особливості в тематиці та образах.

У "Лілеї" були втілені принципи образності балетної вистави, що унеможливлюють роздільне існування танцю академічного та характерного. Хореографію "Лілеї" можна охарактеризувати як таку, що, за висловом Е. Шумілової, "містить мінімум зовнішніх прикмет національного, але прагне передати його внутрішні якості" [8, с. 63].

У пошуках цілісного лексичного сплаву Г. Березова широко використовувала стилістичну спорідненість між окремими основними рухами класичної і української народної хореографії: широкими стрибками і кружляннями в чоловічому танці, дрібними "піццикатними" кроками у жіночому [3, с. 145].

Звернення митців балетного театру до творчості видатного українського поета Т. Шевченка, насиченого національними ознаками (географічні, побутові, ментальні тощо) додатково свідчить про "національність" балету "Лілея". Загальна образна система вірша Т. Шевченка "Лілея", де зображено невинну дівчину, яка після загибелі, спричиненої знущанням пана, перетворили на чудову квітку

лілею, пронизана ліричністю, романтичним настроєм, що є близьким до естетики балетного театру. "Народне завжди було джерелом, що запліднювало всяке мистецтво, доти, доки вільне від всякої теоретичності, природно розвиваючись, воно не виростало в художній твір", – писав Ріхард Вагнер. "Лілея" наповнена такими елементами народності, якими просякнута вся творчість Т. Шевченка і, можливо, найбільшим успіхом і композитора і автора лібрето явилося те, що ці елементи конструктивно складають найбільш істотну та найкращу частину всієї композиції", – зазначав 1940 року в рецензії на прем'єру "Лілеї" в київському оперному театрі М. Гозенпуд [2].

Отже, балет "Лілея" К. Данькевича–Г. Березової став першим українським балетом за творами Т. Шевченка, де проявилися змістовні та формотворчі ознаки національного (органічне злиття лексики класичного та народного танцю та народження оригінальної мови національного балету, відображення особливостей національного менталітету, характеру, залучення зовнішніх ознак українського побуту тощо). Проблема прояву національних рис у балетних виставах є перспективним напрямом балетознавчих досліджень.

Список використаної літератури

1. *Антонич Б.-І*. Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва [Електронний ресурс] / Богдан-Ігор Антонич. – Режим доступу : http://skymasters.com.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=56&Itemid=61&lang=ru заголовок з екрану

2. *Гозенпуд М*. "Лилея" / Матвей Акимович Гозенпуд // Советская Украина. – 1940. – 28 авг. – С. 3.

3. *Загайкевич М.* Драматургія балету / Марія Петрівна Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1978. – 258 с.

4. Национальный характер // Всемирная энциклопедия : Философия / [главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – М. : АСТ, Минск : Харвест, Современный литератор, 2001. – С. 677–678.

5. *Сміт Е. Д*. Національна ідентичність / Ентоні Дейвід Сміт ; [пер. з англ. П. Таращука]. – К. : Основи, 1994. – 224 с.

6. *Станішевський Ю*. Балетний театр України : 225 років історії / Юрій Олександрович Станішевський. – К., 2003. – 438 с.

7. *Станішевський Ю*. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність / Юрій Станішевський. К. : Музична Україна, 2002. – 736 с.

8. *Шумилова Э*. Национальное в советском балете / Эмилия Ивановна Шумилова // Музыка и хореография современного балета : сб. статей. – Л. : Музыка, 1974. – С. 61 – 76.

9. *Шумилова Э*. Национальное своеобразие балета / Эмилия Ивановна Шумилова. – М. : "Знание", 1976. – 48 с.

10. Эстетика : словарь / [под общ. ред. А. А. Беляева и др]. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

# NATIONAL SIGNS IN BALLET BY GALINA BEREZOVA “LILEYA”

**Dar’ya DEGTYAR**

*Department of Folk Choreography*
*Kyiv National University of Culture and Arts,*
*str. Schorsa, 36, Kiev, Ukraine, 01601*
*tel.:. (+38097) 50-47, e-mail: tvoyayavrum@rambler.ru*

In the article found out signs Ukrainian national in ballet by Galyna Berezova “Lileya”, his place is found out in the system of national ballet presentations.

*Key words*: ballet, Ukrainian national ballet, ballet “Lileya”, Galina Berezova.

# ПРИЗНАКИ НАЦИОНАЛЬНОГО В БАЛЕТЕ ГАЛИНЫ БЕРЕЗОВОЙ “ЛИЛЕЯ”

**Дарья ДЕГТЯРЬ**

*Кафедра народной хореографии*
*Киевский национальный университет культуры и искусств,*
*ул. Щорса, 36, г. Киев, Украина, 01601*
*тел.:. (+38097) 724-50-47, e-mail: tvoyayavrum@rambler.ru*

Выяснены признаки украинского национального в балете Галины Березовой “Лилея”, его место в системе национальних балетных спектаклей.

*Ключевые слова*: балет, украинский национальный балет, балет “Лилея”, Галина Березова.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 187–201
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 187–201

## О Б Р А З О Т В О Р Ч Е  М И С Т Е Ц Т В О

УДК 725.945.02(477-25)”190/191”І.Труш::82Т.Шевченко

# СКУЛЬПТУРНА ГРАНЬ ШЕВЧЕНКІАНИ ІВАНА ТРУША

**Юрій ЯМАШ**

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності,*
*Львівський національний університет імені Івана Франка,*
*вул. Валова, 18, к. 22, Львів, Україна, 71008*
*тел.: 8 0322 79 41 97, e-mail: kafedra@franko.lviv.ua*

Статтю присвячено участі Івана Труша у конкурсі на проект пам’ятника Тарасові Шевченку у Києві (1909 1914). Конкурс відбувався у чотири тури і галицький художник взяв не тільки участь в обговоренні й оцінюванні проектних рішень як член журі, але став активним пропагандистом акції, резензував проекти, друкував критичні статті, залучив колег до мистецьких змагань. Після третього туру І. Труш створив свою скульптурну версію монумента поетові та розробив власну теорію монументальної скульптури. Участь у конкурсі розкриває одну з граней Шевченкіани Івана Труша.

*Ключові слова*: Іван Труш, конкурс, проект, пам’ятник, скульптура, Тарас Шевченко, Київ.

1909 року в Україні почався громадський рух із вшанування пам’яті Тараса Шевченка. Наближався 100-річний ювілей Кобзаря, і з цієї нагоди планували встановити пам’ятник поетові в Києві. Було оголошено конкурс на проект монумента, координацією якого займався Об’єднаний комітет при Київській Міській думі. До участі в журі конкурсу запросили авторитетних громадських діячів та провідних митців зокрема з-за кордону для надання мистецьким змаганням міжнародного статусу.

У Києві ім’я галичанина Івана Труша вже було добре відоме. Його знали як талановитого художника, автора портретів української інтелектуальної еліти, виконаних на початку 1900-х років, енергійного організатора й учасника численних виставок, видавця і мистецького критика, засновника часопису “Артистичний вісник”. На той час І. Труш мав багато знайомих серед київської інтелігенції, був одружений із донькою Михайла Драгоманова. Тож не дивно, що його прізвище потрапляє до поважного списку із 25 членів журі. У цьому списку знаходимо імена С. Світославського, В. Галимського, В. Котарбинського, В. Беклемішева, Ф. Балавенського, Ф. Красицького, В. Кричевського, М. Коцюбинського, М. Лисенка, В. Орловського, М. Пимоненка, О. Сластьона О. Мурашка, В. Городецького, С. Васильківського, І. Їжакевича. Очолив журі першого конкурсу знаний скульптор Леонід Позен, різцю якого належав пам’ятник Іванові Котляревському в Полтаві. Правила конкурсу розробляв архітектор В. Ніколаєв. Автори мали подати проект, представлений на аркушах у масштабі 1:10 натурального розміру, або виконати

© Юрій Ямаш, 2014

скульптурну модель, до якої мала докладатися пояснювальна записка з описом ідеї та економічними розрахунками. Реалізувати проект планували в камені й бронзі. Враховуючи міжнародний характер мистецького змагання, умови були опубліковані в часописах Росії, Австрії, Німеччини, Франції, Англії.

Саме останній факт залучення до участі в конкурсі іноземних митців і побоювання організаторів щодо можливого спотворення образу Т. Шевченка змусив їх підготувати для потенційних учасників добірку зображень і світлин поета: 1) Т. Шевченко у сюртуку (фото М. Досса, 1860 року); 2) Т. Шевченко в кучмі й кожусі (фото Деніера); 3) Т. Шевченко сидить на стільці (фото Висоцького, 1859 року); 4) Т. Шевченко і Г. Честахівський (фото М. Досса, 1860 року); 5) Т. Шевченко у повний зріст у шапці й кожусі; 6) Т. Шевченко у світлому костюмі; 7) Т. Шевченко на повний зріст у шапці й кожусі з палицею в руці; 8) поясний портрет у сюртуку; 9) Т. Шевченко в рябому кожусі і шапці; 10) Т. Шевченко у солдатському вбранні; 11) Т. Шевченко в юності. Окрім того, охочі мали змогу оглянути посмертну маску поета. Іван Труш не міг не ознайомитися з цими матеріалами. У жовтні 1909 року він письмово дав згоду стати членом журі й підтвердив відповідні обов'язки.

Львівський художник активно долучається до роботи, маючи власне бачення вирішення артистичного завдання. Його діяльність не обмежується листуванням з Об'єднаним комітетом. Він сам брав участь у конкурсі й намагався залучити до нього своїх колег по "ремісничому цеху". Ймовірно, через І. Труша про конкурс дізнався й Олекса Новаківський, який переймався темою і виконував декілька достойних варіацій проекту пам'ятника. Зацікавлення конкурсом виявив Олександр Архипенко, який перебував у Франції. У зверненні до Об'єднаного комітету він просив якнайшвидше повідомити умови конкурсу. У Парижі друкують листівки з портретом Т. Шевченка, кошти від реалізації яких призначені для київського пам'ятника. Абсурдним виглядає сьогодні звинувачення Григорія Островського, зроблене в радянські часи: "…*Труш «ринувся в бій», відстоюючи інтернаціональний характер конкурсу, проти якого протестували деякі національно обмежені українські митці, які жили в той час в Парижі"* (закид проти О. Архипенка. *Ю. Я.*) [2, с. 95].

Насправді ситуація була цілком протилежною. О. Архипенко не міг виступати проти міжнародного статусу конкурсу, оскільки тоді не зміг би взяти в ньому участь.

Не лише в Європі, а й в Америці митці дізнаються про конкурс. Галицький скульптор Григорій Кузневич, який свого часу емігрував до США, на початку 1909 року звернувся до київського часопису "Рада" з проханням надіслати йому умови спорудження пам'ятника. Він розробив декілька проектів і взяв участь у першому і третьому конкурсах.

За аналогією до паризьких друкують київські рекламні листівки. Окремо вийшли портрет та біографія Кобзаря. У Львові благодійний проект зі залученням приватних коштів збирався реалізувати Іван Труш. Він планував написати статтю до брошури із власним баченням місця розташування монумента. У низці статей художник докладно пояснив, яким має бути монумент. Аналізуючи конкурсну ситуацію й торкаючись теми монументального увічнення пам'яті поета, І. Труш передусім високо підняв планку рівня проекту. Т. Шевченко надзвичайно принадлива для художників постать, але замість портрета Генія маляри спромоглися дати лише ряд "богомазів". Не ліпшими, якщо не гіршими, були справи і в різьбярів. Така фатальна ситуація, на думку митця, склалася не тільки в межах конкурсу, а й у повальному русі встановлення пам'ятників поетові по селах.

"*Мужики беруть собі за взір надгробні пам'ятники, які оглядають десь там на відпустї в Підкамені або Городенці, і формують їх у монументи. З того виходить дика мішанина звичайних хрестів з дивоглядними підставами, в котрих ані сліду якоїсь поваги або смаку. Як мехови зарадити? На се питанє відповідь дуже тяжка вже с тої причини, що мужикові не зрозуміла простота, яку тут спеціально треба поручати, а дуже бажана ріжноманітність, котра вимагає немалого артистичного змислу. Нема або є дуже мало артистів, які могли би помогти добрій волі відповідними проєктами, а вкінці мало таких, які би потрафили заохотити мужиків до вибору чогось ліпшого"* [8, с. 5].

Застереження І. Труша стосується й такої поширеної сьогодні згубної галицької традиції мавпування за принципом "Аби не гірше, ніж у сусідньому селі". Множення несмаку триває; монументальні образи копіюють у кожному селі. Митець вважає помилкою застосування хреста, який у цьому випадку не відповідає змістові поетичної музи поета. І. Труш подібні творіння називає "дивоглядами" (термін Івана Франка), за які з часом буде соромно.

Митець дав свої поради учасникам конкурсу, як уникнути помилок. Він рекомендував виконання бюсту в цементі або "тетанії". Постамент має бути спрощеним, у крайньому випадку оздобленим орнаментом. *"Улюбленим п'єдесталом стаєть ся конгломерат каміння, який має імітувати скалу, а сюди поставлять портрети Шевченка"* [8, с. 5].

Він застерігає, щоб, борони Боже, орнамент не був позичений з вишивки. Те, що на полотні виглядає гарно, в камені може постати спотворено. Бажаним було б виділення окремого місця для Шевченкової думки, цитати з його поезій. З позиції художника, слово поета має спонукати до "думання", усвідомлення, донесення думок і почуттів до спостерігача. Такий пам'ятник відповідав би меті його спорудження, мав би цілісний характер і своєю простотою не разив би око шанувальників. І. Труш дослухався до заповіту Кобзаря і радив встановити пам'ятник серед природи в оточенні дерев, можливо, між скель.

*Як умру, то поховайте*
*Мене на могилі,*
*Серед степу широкого,*
*На Вкраїні милій,*
*Щоб лани широкополі,*
*І Дніпро, і кручі*
*Було видно, було чути,*
*Як реве ревучий* [9].

Роботи першого туру приймали до 1 травня 1910 року. Протягом двох тижнів, до 15 травня, журі розглянуло 64 проекти. Більшість із них не відповідали мистецьким критеріям. Серед великої кількості пропозицій заслуговував на увагу хіба проект "Кобзар", автором якого виявився ректор Академії мистецтв В. Беклемішев, та варіант молодого львівського скульптора Михайла Гаврилка.

**II тур.** Перший конкурс не забезпечив належних результатів. Зголошується другий. Поважне журі 15 лютого 1911 року в залі засідань Київської міської управи розглянуло 47 нових проектів пам'ятника (2 проекти поза конкурсом), виставлених для загального огляду. І. Труш ще до оголошення висновків зі сумом зазначає: *"Артисти дали багато. Так, multa – non multum. Нема ані одного проєкта, який*

*містив би синтез того, що в нашім національнім житю, в нашій літературі та штуці можна назвати сферою Шевченка, нема й знаної перзональної постаті в цілій його мужицькій геніальності. Ніоден проект не визначує ся й відповідною бездоганною архітектурною формою"* [6, с. 2].

Ключовий критерій для І. Труша синтез. Пластичний портрет Кобзаря, який мав би увібрати чесноти свого прообразу: генія слова, кріпака за походженням і Божою волею володаря дум мільйонів, улюбленця муз поезії і красних мистецтв, який не скорився злому фатуму. Такий образ мав би випромінювати силу духу свого народу. І. Труш шукає його на цій тимчасовій виставці і не знаходить. Йому залишилося лише спостерігати за перебігом подій.

*"Щоби памятник робив естетичне враженя, значить, щоби відповідав цілому духовому і фізичному устроєви вражливої інтелігентної людини, мусить містити в собі одноцільну гадку, висказану в гармонійній одностильовій формі, яка відповідає даному материялови, оточеню і призначеню. Призначенє памятника се апофеоз; вивисшене понад звичайність подій, людий або людини – одиниці – в нашім випадку Шевченка"* [6, с. 2].

Засідання відбувається за звичним сценарієм. Голова міста, за спостереженням художника, людина ще молода, надзвичайно симпатична, що турбується про естетичний вигляд Києва, пропонує на посаду голови зібрання відомого художника Опанаса Сластьона. Після голосування й обрання члени журі оглядали проекти. Окремі роботи товариство ігнорувало, навіть не обговорюючи їх через відверто низький рівень, частина проектів підлягає розглядові й лише найкращі поступово з'являються на окремому столі, щоб їх можна було оцінити при кращому освітленні. У переважній більшості проекти представлені у вигляді об'ємних макетів, рідше автори презентують свій доробок тільки в рисунку. Варті уваги конкурсні роботи обговорюють, і після голосування головуючий оголошує вердикт. Перше місце не присуджене нікому; це означає, що серед проектних задумів жоден варіант не буде рекомендований до реалізації, принаймні це буде неможливим без колективної корекції й подальшого виправлення недоробок. Друге місце (і, фактично, титул переможця конкурсу) отримав Федір Балавенський за роботу "Думи", трете присудили Михайлові Гаврилку. Наполегливість молодого митця, учасника першого туру, винагороджено. Журі відзначило грошовими нагородами ще п'ять проектів, автори яких залишаються невідомими. Загальна сума становить 500 рублів, які належить розділити порівну. Роботи переможців планували надрукувати у спеціальному виданні для ознайомлення з ними широкого кола поціновувачів таланту Т. Шевченка.

У цій ситуації варто було або оголошувати новий конкурс, або рекомендувати доробити відзначені. На критичний погляд І. Труша, останній варіант був неприйнятним: *"Не підлягає найменшому сумнївови, що мусить бути хтось, людина чи збірне тіло, що проект (чи пам'ятник) заказує у артиста, або вибирає з поміж інших дорогою конкурса: дивним одначе може се виглядати, як може артист, що творить індивідуальний одноцільний твір, підлягати чужим впливам, або навіть виповнювати чужу волю, часом волю навіть не індивідуальну, а корпоративну, рішень більшости голосів. Коли поставити се питанє як артистичний проблєм, можна про него довго і на всі боки спорити, виказувати його вартість і абсурд. Се трудне і складне питанє лишаю на боці, бо тут іде не о загальний принцип, а о реальний факт, який має свою специфічну фізіономію, а тим самим вимагає*

*своєї специяльної розвязки. В нашім випадку можуть уваги журі і комітета, при відповіднім порозуміню з артистами і при пошановаю індивідуальности одного з нагороджених, принести великі користи. На се впрочім прийде ще пора"* [6, с. 3].

Найбільшу увагу І. Труша привернули два проекти: умовного переможця Федора Балавенського та проект, який з огляду на попередню анонімність члени журі охрестили як "мармуровий". Художник вважав авторів талановитими людьми і тому для їхньої ж користі збирається гостро критикувати їх за законами Святого Письма та Ґотгольда Ефраїма Лессінґа.

На перший погляд, макет Ф. Балавенського в архітектурно-композиційному вирішенні містив певний штамп: на п'єдесталі розміщена постать поета у сидячому положенні. Такий принцип побудови використовувала більшість конкурсантів. На передньому плані, перед постаментом праворуч поставлена багатофігурна композиція мати з дітьми. Жінка тримає немовля на руках. Старша дочка, притуливши руку до обличчя, стоїть поруч, середня дочка оперлася на фасад п'єдесталу. Цей фрагмент авторського задуму імпонував І. Трушеві. Він хвалив автора за цікавий мотив, але критикував за виконання: *"Чи се українські постаті? Ні – інтернаціональні. Чи се постатъ Шевченківської поезії? В нічім. Досить погано, бо понад групою сидить найбільший учитель, знавець і творець наших жіночих типів, типів о тихім, безраднім, вялім характері, типів із терпінєм на лици і рухом, що будить милосердє – а тут не видим ані поезиї, ані Шевченківської ніжности в трактованю сюжетів"* [6, с. 2].

Праворуч і ліворуч від постаменту тягнулися стилізовані лави. Завершувалася композиція невисокими подіумами з обох боків. Ліве підвищення слугувало постаментом для фігурної композиції Бандуриста носія народної пісні. І. Трушеві цей варіант не подобався і він дотримався обіцянки гостро критикувати, знаходячи відповідний термін для цього пластичного образу "український реквізит". *"Мотив сам по собі популярний, загально люблений річевий, тож і відповідний, лишень у своїй загальній фізіогномії мало український. Се не наша рідна постать у своїм типовім психологічнім вигляді, а радше цілком звичайний, у найдрібнішій штуці загально прийнятий український реквізит"* [6, с. 3].

З приводу Бандуриста І. Труш фантазував, уявляв його як окремий пам'ятник. Змістом такої композиції є синтез поезії й музики. Прегарна ідилія народний музикант, дивний спів та чарівність мелодії, які зігрівають серця вдячних слухачів. На переконання І. Труша, задум автора за відповідної логіки його вирішення має право на існування лише в тому випадку, коли ці скульптурні групи не поєднувати з постаттю Т. Шевченка.

*"...робить бандурист небезпечну конкуренцію самому великому Кобзареви, таки в його власній присутности. Сею дорогою не апотеозують ліриків-поетів! – з писаної інтерпретації і власного твору самого автора виходить, що бандурист, се інкарнація ліричної поезії Шевченка, неначе еманація його творчої сили і впливу на людий. Подібна комбінація гадок можлива виключно в поетичній фазі, де відпадає материяльне місце або його ограниченє і пластична материялізація осіб – тут, де бачимо воплощеного і генія і Шевченка на однім місци, виходить алегория далеко поза межі естетики. Тут маємо Шевченка і Сковороду-Шевченка на однім місци! Таке явище називає німець: Doppel-ganger"* [6, с. 3].

Правий подіум Ф. Балавенський залишив порожнім, і галицький художник, зрозуміло, помітив відсутність загальної рівноваги, а відтак і брак цілісності.

Проте він виправдав цей прийом автора. Порожня платформа може бути заповнена уявними образами глядача, який домислює, продовжує ідею і цим збагачує зміст монумента. З-поміж двох варіантів вирішення проблеми додати для симетрії ще одну фігурну композицію або ж якийсь дрібний пластичний елемент І. Труш радив останній.

Критики І. Труша автор зазнав і через недостатню проробку фігури Т. Шевченка: рух-поза, що не відповідали вдачі поета, та нехарактерні портретні риси. І. Труш резюмував: автор не відчув і не зрозумів постать Кобзаря. Художника підтримав Ілля Рєпін, який зауважив: "Нет сдержанности, глубины и поэзии…" [8]. Не раз І. Труш говорить про талант Ф. Балавенського, про відповідальність, яку той узяв на себе, акцентуючи при цьому на труднощах, які автор не зміг подолати, виконуючи проект. Художник не оминув й сильних сторін макету, але докладно не коментував їх.

Зате його прискіпливість не має меж у виявленні естетичних хиб. Скульптурна група здається йому надто реалістично-жанровою. Їй не місце серед урбаністичного краєвиду, хоча за містом, у траві біля дороги, на природній кам'яній брилі вона виглядала б прекрасно. І. Труш умів вколоти. Дві композиційні складові згаданого проекту натуралістична скульптурна пластика й узагальнена архітектурно-монументальна основа на його думку, взаємовиключають себе. Синтез не відбувається через відсутність стилю. Добрий знавець історії й теорії мистецтва І. Труш зауважив цю ваду у більшості пам'ятників, починаючи від доби ренесансу і аж до кінця XIX сторіччя. Він уживив термін "знатуралізувати" щодо використання природного каміння, форм звичайних лав і т. п., вважаючи це неприпустимим для архітектонічно-стилевого постаменту (монументальної підстави). Таке їх використання суперечить міському середовищу, архітектурній мові та естетичним вимогам і загрожує втратою монументального піднесення та поваги. Скульптурні образи персонажів пам'ятника мають бути стилізовані, і цим І. Труш виказав своє занепокоєння не тільки щодо конкретного проекту, а фахово вивів критерії теорії монументальної композиції: *"Таким робом мусять вони перейти із живо-природних сотворінь в постатъ архітектури сьвіта; для вічности мусять скаменіти, не стративши при тім для своїх дорогих споріднених почитателів і обожателів того, що тим так дороге: виразного відтінка своєї давної індивідуальности і ясного відблиску свого давнього духовного і тілесного життя"* [6, с. 3].

Можливо, невідповідність задуму Ф. Балавенського цим естетичним вимогам це найбільший докір І. Труша авторові й решті учасників конкурсу. Галицький художник згадав давніх сирійців та єгиптян, які розуміли й відчували ці постулати; згодом менше дотримувалися цих правил греки. Він констатував, що втрачений великий монументальний і орнаментальний стиль лише в останні роки повертається до європейців, з сумом зауважуючи, що повернення на Дніпрі не відбулося.

Наступний проект зазначений як "мармуровий", позитивно оцінив І. Труш, вирізнявся естетичним виглядом, відповідною культурою виконання. Макет давав реальне відчуття матеріальності, окремі його деталі були затоновані. Основними архітектурними масами монумента були ступінчастий подіум, обнесений балюстрадою, і п'єдестал строгих геометричних форм із сидячою фігурою поета. П'єдестал мав декоративне оздоблення фриз із мотивами Шевченкових поем, що відповідало естетичним ідеалам і смакам галицького критика. Також І. Трушеві подобалося, що образ Т. Шевченка виглядав правдоподібно, а сама його фігура мала природну поставу. Однак впадала у вічі диспропорція між п'єдесталом і фігурою

поета. Автор, на думку І. Труша, помилився, зменшивши висоту архітектурної основи щодо скульптури, намагаючись таким способом піднести роль поета. Аналізуючи цю ситуацію, І. Труш несподівано вивів ідеальну формулу композиції монументального пам'ятника, яка є актуальною і корисною навіть сьогодні. Художник зробив зрозумілий і простий, на перший погляд, висновок: відмінні пропорції між п'єдесталом та скульптурною постаттю дають несподівано розбіжні результати. Розглянуто декілька припустимих варіантів: дуже низький п'єдестал, низький п'єдестал, трохи низький п'єдестал, рівний фігурі і трохи вищий п'єдестал, високий і дуже високий п'єдестал. У першому і другому варіантах підноситься вагомість персонажа пам'ятника. Те саме відбувається при застосуванні високого і дуже високого п'єдесталу. В інших варіантах (трохи низький, рівний фігурі, трохи вищий) сприйняття скульптури героя навпаки пригнічується. Свою теорію І. Труш аргументував власним досвідом. Було б логічно вивести формулу, за якої збільшення висоти постаменту автоматично збільшувало б поважність монументальної персони. Але І. Труш заперечив вирішення цього питання в оптичній площині. Він переконаний, що проблема має психологічний характер.

Галицький критик дорікав авторові "мармурового" проекту за брак математичних обчислень при визначенні пропорцій і навіть звинуватив його у відсутності естетичних смаків: *"...Автор "мармурового" проєкта не підніс пєдесталом бажаної вартости фігурі Шевченка, як не підніс вартости пєдесталю плятформою і сходами, бо випали йому замало приязні. Сходи будують на те, щоби піднести ся в гору, високо; коли їх ставиться при пєдесталю то на те, щоби пєдесталь вивисшити. Вони мусять бути тому сильні, їх трактує ся в техніці грубо так як і приземну плятформу, бо вони не ціль, а лиш посередня стадія розвою форм між грунтом-землею а пєдесталем. Автор проєкту трактує їх за ніжно, як який релієф, а се обнижує вартість підстави а тим і вартість цілого памятника, чи проєкту, який впрочім своєю уже за простою сильветкою архітектури надає ся радже до якоїсь стильвої галї, як на вільне місце серед города*" [6, с. 3].

Сходи, на його думку, трактують дуже "ніжно", що нівелює функцію п'єдесталу і знижує вартість як проекту, так і пам'ятника загалом. Усе ж І. Труш знайшов кілька добрих слів, вказуючи на очевидні плюси вишуканість форм і повага до образу поета, простота і лаконічність силуетів. Особливо відзначив рельєфний фриз, який збагачує своїми формами як загальну пластику, так і зміст проекту. Оригінальним вважав своєрідне зонування проекту на дві складові: архітектурну (нижню) і скульптурно-фігурну (верхню).

Попри доволі в'їдливі зауваження та гостру критику, І. Труш у резюме відзначив автора "мармурового" проекту, покладаючи на нього великі надії. Респект на адресу згаданих проектантів відчувається навіть тоді, коли він говорить, що в інших проектах, представлених на конкурс, бажаної Шевченкової могутності й української поезії дуже мало (хоча за цю хибу художник раніше дорікав саме Ф. Балавенському).

І. Труш ніяк не відзначив достойний проект М. Гаврилка. Але це не означає, що художник не помітив зусиль молодого скульптора. В інших обставинах, що не стосуються конкурсу, він робить своєрідну рекламу працям М. Гаврилка на шевченківську тему: *"В часі сьвяткуваня 50-тих роковин смерти Поета і в часї праці над проектом на пам'ятник в Київі, вийшли з-під долота нашого талановитого молодого артиста-різьбара М. Гаврилка два нові портрети в формі рельєфів, а то в профіли і в двох третих лиця. Оба удачні а навіть належать до найліпших з усіх дотеперішніх праць на тім поли"* [5, с. 6].

Ці рельєфи були виконані у бронзі і в тонованому гіпсі; у різних кольорових відтінках їх масово виготовляли на фабриці Івана Левинського. Реалізацією займалося товариство "Жіноча Громада" на користь Рідної школи. І. Труш радив придбати роботу, оскільки, крім високої мистецької вартості ("удачність і декорацийність"), її відносно камерний характер, різьба заслуговували на широке розповсюдження і використання в оздобленні інтер'єрів.

У Трушевих міркуваннях щодо проектів другого конкурсу відчувається велика незалежність поглядів. До того ж його критика завжди конкретна. Це не стиль пихатого галицького пана на рівні "подобається не подобається". Він аргументовано, з позицій професійного мистецтвознавця аналізував конкурсні проекти. Складається враження, що художник у своїх публікаціях переконував не тільки читача або зацікавлену українську громадськість, а й самого себе. Його думка поступово викристалізовується і переростає в переконання. Він уже знав, яким має бути пам'ятник Великому Кобзарю. Поступово зароджується впевненість у власних силах і виникає бажання створити власний проект. Важливим елементом Трушевих зусиль є спроби розробити теорію монументального мистецтва, визначити критерії й умови композиційного вирішення пам'ятника. Він планує присвятити цій темі окрему працю.

*"Статтю в справі місця на пам'ятник я обіцяв написати до «Сяйва», та відступив від свого наміру, довідавшись, що у Києві найшлися люди, які постановили перти усіми силами, щоби побудування пам'ятника відсунути, на скілько можна буде, в далеку будучність. До «Ради» заказана стаття, яка би виказувала, що одиноке місце для пам'ятника над Дніпром. Заказано у анальфабета майже, отже, нема чого боятися. Але в кождім разі треба побоюватись, що моя стаття викликала б протести і публічну суперечку, яка тепер дуже не бажана, бо адміністрація мала би підставу убити справу пам'ятника. Тому здержуюся з оголошенням статті. У відповідну пору, коли буду уважати за відповідне, або коли Ви вкажете, що оголошення її конечне, оголошу чи то в газеті, чи окремою брошурою розвідку про місце як частину праці «Естетика пам'ятника», над якою працюю. Вона напевно сповнить свою ціль! З громадських оглядів, а не личних, прошу задержати в тайні відомість про постанову спинювати діло, бо виявлення її заострило би заїлість, яка звичайно серед українців в дурницях буває дуже велика"* [4, с.66].

У наведеній цитаті І. Труш торкнувся важливого питання місця розташування пам'ятника. На цю тему велися гострі суперечки, і парадокс! – конкурсанти практично не робили прив'язки до місцевості, оскільки вона не була чітко визначена. За початковими умовами, місцем встановлення пам'ятника було визначено сквер біля реального училища, зверненого до Михайлівської площі. Була пропозиція І. Щітківського поставити пам'ятник у саду біля Золотої брами. Лікар Ю. Грибинюк пропонував кінець Хрещатика, навпроти Царського саду (нині Європейська площа). Загалом пропозицій було безліч: 1) бічний сквер біля міського театру; 2) на розі Бібіковського бульвару та Пушкінської вулиці; 3) кінець Бібіковського бульвару, біля Бессарабської площі; 4) сквер навпроти Критого ринку; 5) кінець Петровської алеї; 6) біля Міського музею; 7) на Володимирській гірці; 8) на Подолі біля Кінної пошти; 9) площа навпроти Братського монастиря; 10) Олександрівський сквер на Подолі; 11) на Львівській площі.

І. Труш добре знав ці місця і, перебуваючи в Києві, з деяких навіть робив етюди. Він схилявся до варіанту з Петровською алеєю, але зауважував, що з Дніпра

пам'ятник може загубитися в зеленій масі дерев і практично стане повтором Канівської версії з могилою поета.

Комітет доручив Ф. Балавенському доробити свій проект, але й після переробки його варіант не було схвалено. Оголосили третій конкурс.

**ІІІ і проміжний тур.** Підсумки третього конкурсу підбивали 20 грудня 1912 року. Було розглянуто 37 проектів (один макет модель з воску, один з дерева, інші об'ємні проекти з гіпсу та глини), серед яких журі під головуванням Андрія Лизогуба не знайшло жодного вартого уваги. І. Труша вони також не зворушили, тож він, навіть маючи нагоду, не береться їх аналізувати. До розглянутих проектних робіт не ввійшли чотири пропозиції, що надійшли із Кракова та Львова з запізненням, а також декілька проектів сумнівної якості. Художник вважав останні змагання найменш вдалими, про що й сповістив у пресі галицьку громадськість: *"Заходи коло поставлення пам'ятника Шевченкові у Києві не діждалися доси бажаного успіху, хоч на поставлення монументу зібрано дотепер приблизно 120 000 рублів. За нами уже аж три конкурси на проекти, а всі три не дали ані одної праці, яку можна би прийняти за підставу до пам'ятника, гідного великого Кобзаря"* [7, с. 2].

Художник намагався з'ясувати причини невдачі конкурсу. Саме пошук помилок і відповідні висновки можуть допомогти рухатися далі. Йому важко виявити глобальні помилки, в чому він відверто зізнався, але дрібні, яких припустилися організатори, називав. По-перше, це самі члени журі, люди поважні, але без досвіду рішень і виконання завдань подібного артистичного характеру. Окрім того, він не вважав Київ культурним центром, артистичним осередком. Здобутки киян у мистецькій сфері, на його думку, щойно починаються і побачити їх можна хіба на виставках у міському музеї. І. Труш, однак, погодився з тим, що місцем рішень було обрано Київ, а не Москву явний центр тогочасної штуки, вбачаючи в цьому знак гідності. Київ і далі має залишатися місцем вироблення конкурсного вердикту, й одним із аргументів, які навів галицький маляр, було те, що у місті мешкають поважні митці-українці Федір Кричевський, Іван Їжакевич, Петро Холодний, Фотій Красицький; з російських він називав Сергія Світославського.

Артистичний рух, ініційований конкурсами, дав поштовх зростанню естетичних смаків українського громадянства. Коли художник говорить, що цей рух має підтримувати українська преса, то й сам завжди долучається до висвітлення у періодиці шевченківської теми.

Серед інших дрібних прорахунків оргкомітету І. Труш називав надто малі грошові премії на першому і другому етапах конкурсу. На другому етапі зайвими були п'ять заохочувальних премій. Ця помилка стимулювала до участі в третьому етапі посередніх скульпторів. І. Труш зазначив, що з-поміж 150 поданих на конкурс проектів, 140 мали такий вигляд, що навряд чи були б розглянуті в аналогічних змаганнях інших суспільностей. *"Для «малоросів» уважалося доси, що всякий бог добрий"* [7, с. 3].

Принциповість рішень журі І. Труш вважав виправданою, що підвищило рівень конкурсу і, відповідно, серйозність ставлення до справи.

Вже після підведення підсумків третього етапу в листі до Об'єднаного комітету від 27 (14) лютого 1913 року художник висловив занепокоєння пропозицією д. Тимошенка щодо окремого платного конкурсу для московських скульпторів. І. Труш не погодився з таким підходом до справи, обстоюючи залучення до змагань лише українських артистів. У випадку підтримки пропозиції д. Тимошенка він

запропонував додати до умов конкурсу положення про заборону ескізної подачі як загального вигляду, так і детальних частин проекту. Масштаб має залишатися не меншим 1/10 від загального розміру монумента, виконуватися мінімум у два кольори. Для розгляду нових пропозицій Об'єднаний комітет має обрати артистичну комісію, в компетенції якої було б визначення придатності проекту до реалізації та присудження винагород у межах 500–5000 рублів.

Вкотре І. Труш наголосив, що спорудження пам'ятника є справою національної гідності. Він свідомий того, що монументальний образ Тараса Шевченка можуть створити тільки українці, для яких поет, за відомою тезою, більше ніж поет. Своє ставлення до цього питання він аргументовано пояснив: *"...Чи не слід би зарядити конкурс для українських артистів. Адже ж кожний монумент великого чоловіка є усюди заразом монументом мистецтва даного народу"* [4, с. 66].

Художник відверто зізнається, що приїхав до Києва, погодившись взяти участь у конкурсі, лише з метою рятувати честь української культури, і що зведення пам'ятника Шевченкові автором-чужинцем та ще й сумнівної якості стало б приниженням гідності української суспільності.

На початку 1913 року І. Труш повернувся до Львова й активно почав працювати над власним проектом. Зважене рішення взяти участь у конкурсі було продиктоване як патріотичними почуттями, так і, безперечно, мистецькими амбіціями. За короткий час він розробив п'ять ескізів (шостий не закінчений), плануючи повністю завершити проект до кінця березня. Йому не бракує впевненості в результатах своєї роботи. Митець ставить дуже високу планку перемогти в конкурсі. Починаючи роботу, художник не усвідомлював, яких зусиль вимагає генерування ідеї монументального увічнення пам'яті Кобзаря. Володіючи фаховими теоретичними знаннями, він, проте, не мав досвіду архітектурного проектування. На початковому етапі, працюючи мало не щодня до 2-ї години ночі, І. Труш отримав мізерні результати. Через три тижні безперервної праці нарешті починається поступ: *"Се було по трьох тижнях роботи, коли я уже набрав вправи"* [4, с. 66].

Він сповіщає голову комітету про свій проект, самовпевнено називаючи його неперевершеним: *"...З перегляду пам'ятників, які тепер роблять в Європі, а особливо у нас, в Галичині, і у Вас, в Росії, я переконаний, що кращого проекту і відповідного ніхто не зробить. Тепер у мене 90 процент(ів) певності того. Якби проект перейшов скоро цензуру, можна би літом почати виготовлення постаті Шевченка, віддати інженерські роботи Кричевському[1] і скоро заказати п'єдестал. Різьбарська робота буде тривати 6-8 місяців; так що літом, а найпізніше осінню 1914 року може монумент станути на площі – якраз в пору ювілею Шевченка"* [4, с. 66].

Окрім зухвалої емоційності, у зверненні художника відчувається також продуманість акції, чіткий план здійснення проекту. І. Труш розписував усі етапи реалізації ідеї. Справа лишається за малим затвердженням його задуму. Простежується цікавий момент: І. Труш, попри його виняткову обізнаність у мистецьких справах, не є скульптором-практиком. Він вивчав скульптуру в Краківській академії, відвідував студії у скульптурній робітні професора Давха, але для реалізації монументального проекту потрібні були практичні навички, досвід виконання аналогічних речей, знання специфіки і техніки виробництва. І. Труш цим не володів, тому запропонував доручити виконання скульптурної

[1] Йдеться про В. Г. Кричевського.

частини Петру Войтовичу. За сприятливої ситуації І. Труш розраховував, що скульптор погодиться. Сьогодні така поведінка виглядає досить авантюрною. П. Войтович дійсно спроможній був створити достойний монументальний образ Т. Шевченка, але, знаючи його амбіційність, сумнівно, що він погодився б на роль другорядного співавтора. Парадокс, але, схоже, П. Войтович спочатку пристав на пропозицію І. Труша. Розрахунок художника спирався саме на гонор П. Войтовича. Адже навіть другі позиції в авторстві пам'ятника Тарасові Шевченку в Києві "матері міст руських" це виглядало надпрестижно. Для уникнення непорозумінь І. Труш тримає співпрацю зі скульптором у таємниці.

*"Робили би ми обидва на спілку. Я тут конечно потрібний, і то з багатьох причин. Войтович уже приготований до роботи. Він тепер на селі у міністра Длугоша. Отсей план прошу – коли уважаєте за відповідне – задержати также в тайні, бо виявлення його може заострити роботу опозиції в цілі відложення будови пам'ятника на будуче*" [4, с. 66].

Фраза *"приготований до роботи"* може означати лише одне попередню домовленість галицьких митців.

Задумавши розробити власний варіант, художник відвів собі роль проектанта, який мав створити загальну архітектурну концепцію. Роль співавтора та пластичного виконавця він поклав на П. Войтовича. І. Труш рекомендував митця в листі до І. Щитківського, наголосуючи на його українському походженні (що було дуже важливим для І. Труша) та авторство скульптур на будинку Львівської опери, які не поступаються аналогічним алегоріям на Паризькій опері: *"Се дуже талановитий чоловік і має багато праць монументального характеру. При тім він українець, то тут дуже важливе"*. [4, с. 67].

Наче грамотний стратег, художник влучно обрав момент. Журі втомлене безрезультатністю конкурсів. Пора ставити крапку, а підстав для цього немає. Четвертий конкурс іще не оголошений. І. Труш планував представити свою пропозицію 10 квітня і попросив комітет не робити жодних кроків для замовлення інших проектів. Свій доробок він рекомендував вважати різновидом конкурсу. І лише у випадку невдачі своєї пропозиції радив оголосити новий конкурс.

*"Коли би тут не було що вибрати, то пропоную заряджения нового конкурсу із запрошеннями до артистів, які чимось уже в напрямі монументальної штуки відзначилися. З українців пропоную Левандовського з Відня й Войтовича зі Львова. Войтовича особливо підчеркую. Оба напівспольщені українці. На жаль! Все ж таки люди нам із чужих найближчі. Поза ними не знаю нікого більше, хто би мав за собою на сю ціль кваліфіковані праці. Може, для сієї цілі знадобився й Терещук (не Паращук) із Відня. Се українець"* [4, с. 67].

Перестраховуючись на випадок відмови оргкомітету окремо розглядати його проект, І. Труш попросив тоді запросити його разом з згаданими українськими скульпторами до журі конкурсу. Водночас він торгувався за премію. Суму за проект у 1 тис. або 2 тис. карбованців він вважав гумористичною і запропонував збільшити гонорар до 4 - 5 тис. карбованців. Він аргументував свою позицію власним досвідом і зусиллями, яких доводиться докладати для створення проекту.

Оргкомітет не збільшив розміру премії, але погодився розглянути нові пропозиції І. Труша і зазначених ним митців, про що сповістив його в листі від 4 березня 1913 року. Дата зібрання буде призначена з урахуванням побажань автора.

Тим часом львівський художник почав поводитися дуже дивно. Він розумів, що до узгодженого терміну проект виконати не вдасться. Йому дійсно бракує

досвіду, і, попри інтенсивну роботу, він фатально не встигав. Посилаючись на двотижневу хворобу, через яку було припинено роботу, І. Труш просив голову комітету перенести розгляд проекту на 5 травня або й на 10 травня, але, як людина шляхетна, запевнив, що у випадку відмови в його проханні він свої зобов'язання виконає, як і обіцяв. Своє прохання про перенесення термінів він повторив не раз.

Дивна ситуація виникла, коли художник не висловив впевненості, що, крім його проекту, будуть подані варіанти й інших авторів, за яких він поручився. Виявляється, що особисто він знає лише П. Войтовича, але де скульптор перебуває зараз у міністра Длугоша чи вже виїхав звідти невідомо. Скульптори Левандівський і Терещук, з якими І. Труш не знайомий, мешкають, мабуть, у Відні, і їхні адреси йому невідомі. І. Труш, звісно, може про них дізнатися, але на це піде декілька днів, а може й тиждень. Якщо ж надіслати їм повідомлення, то мине й цілих два тижні. Отже, за версією І. Труша, названі митці до зазначеного терміну все одно нічого не встигнуть запропонувати.

У цій ситуації І. Труша, зрозуміло, могли звинуватити у штучному усуненні конкурентів, що, будьмо відверті, виглядало цілком правдоподібно. Тінь лягла б не лише на нього, а й на весь Комітет. І художник добре це усвідомлював, що змусило його виправдовуватися. Виявляється, І. Труш, хоч і не знайомий особисто з Левандовським, все ж мав нагоду оглядати його роботу фотографічний знімок проекту і вважав його цілком невдалим для Києва. Про свого нібито співавтора П. Войтовича, з яким, найімовірніше, йому не вдалося остаточно домовитися, І. Труш висловив невпевнене припущення, що той, мабуть, не готовий до проекту. Що ж до Терещука, то І. Труш відверто зізнався, що нічого не знає про нього. Щоб вийти з неприємного становища, художник висунув нову пропозицію, якою фактично скинув з себе всю відповідальність, одночасно забезпечуючи собі алібі при спробах його в чомусь звинуватити.

*"В сій хвилі впала мені до голови гадка, видиться, добра: завтра оголошу в «Ділі» ось таку оповістку. «Об'єд[наний] ком[ітет] буд[ування] п[ам'ятника] Т. Шевч[енку] у Києві повідомляє артистів Л[евандовського], В[ойтовича] і Т[ерещука], що Коміт[ет] рад би оглянути їх проекти на пам'ятник Шевченка, коли вони таки з власної волі в останніх місяцях по довершенім третім конкурсі виготували. Проекти мусять наспіти до Києва (адр[еса]: Городская дума) перед 12 апріля стар[ого] стилю». Не маю вправді уповноваження до оголошення такої оповістки – учиню се одначе з огляду на дуже припізнену пору в переконанню, що такий мій крок вповні відповідає інтенціям світлого Комітету. Пишу з «власної волі», бо не знаю, чи Комітет до сих артистів звертався, чи ні. Можу здогадуватися, що ні, бо знаю напевно, що Войтович ніякого запрошення не дістав"* [4, с. 67].

Об'єднаний комітет не пристав на пропозицію І. Труша про перенесення справи на травень, але до призначення іменного конкурсу на проект пам'ятника Т. Шевченку вирішив розглянути пропозиції галицького художника, а також митців Левандовського, Войтовича і Терещука, які мали представити конкурсні ескізи не пізніше 12 квітня 1913 року. Комітет також не захотів знімати відповідальності з І. Труша за колегіальне проведення цього етапу конкурсу і просив через нього передати запрошення згаданим скульпторам.

І. Труш планував привезти великий проект пам'ятника в масштабі 1:10. Оскільки висота монумента, за Трушевими розрахунками, становила 12 метрів, макет мав би бути заввишки 1 м 20 см. Однак через вказані причини він не встиг його зробити,

а підготував ескізний макет, заввишки 60 см. Митець планував дістатися до Києва (разом з дружиною і дітьми) 11 квітня, повідомивши завчасно журі, що мусить після оцінки забрати макет до Львова через технічні причини. Характеризуючи свою роботу, художник наголосив, що проект великий, хоча й простий. Він дуже шкодував, що не встиг зробити великий макет, який збирався опрацювати настільки детально, що можна було б вважати це за половину роботи над пам'ятником.

Розгляд проекту призначили на 12 квітня у приміщенні Київської міської управи (вхід зі сторони скверу) о 19:30. Запрошення на засідання Об'єднаного комітету з цією датою і порядком денним, у якому вказаний проект художника І. Труша "(*из Галиции*)", надійшло всім членам. Тема засідання викликала жваве зацікавлення в журі. Відомий архітектор В. Городецький 10 квітня 1913 року з жалем повідомив оргкомітет, що має відбути до Петербурга й у розгляді проекту І. Труша взяти участь не зможе.

Проекти Войтовича, Терещука і Левандовського у зв'язку з тим, що так і не надійшли до Комітету, не розглядали. Ескізний варіант Левандовського був представлений у травні, і його відхилили. До речі, на засіданні цього дня заслухали листа від майбутнього "умовного" переможця конкурсу, італійського скульптора Антоніо Шіортіно, і дали на нього відповідь.

Окрім Трушевого доробку, мали розглядати також проект Сергія Жука. За умовами конкурсу, учасники повинні були представити свої пропозиції на восьми аркушах (фасове положення, два положення поздовжні, чотири положення у три чверті). С. Жук встигав зробити лише чотири незавершені ескізи і мав великі сумніви, чи варто їх узагалі надсилати: *"Прочитавши в «Раді» звістку про те, що 12 числа на засіданні Комітету будуть розглядатись малюнки артиста-маляра І. Труша, я хотів зовсім не посилати своїх, бо надсилати нескінчені шкіци, намальовані хворим або в перервах між хворобою, малюнки фантазії, а не натури, коли уява працює зовсім погано, та ще к призначеному строкові, це гірше іноді, ніж нічого. Що в такому разі вони варті в порівнянні з малюнками відомого художника?"* [4, с. 180].

Проект І. Труша відхилили. На багатомісячній натхненній і водночас виснажливій (і психічно, і фізично) праці був поставлений хрест. Для здійснення проекту художник позичив дві тисячі крон. Можна лише здогадуватися, що переживав художник. Він був переконаний, що переможе, і не раз підкреслював це в листах до І. Щітківського. Ця самовпевненість свідчила про великі амбіції, і що більшими вони були у митця, то хворобливіше відчувалася поразка. Як художник і теоретик мистецтва І. Труш набув значного досвіду за час роботи в журі конкурсу. Він знав усі зауваження до проектів своїх попередників і мав би їх врахувати. Як патріотично налаштований митець він починав відчувати велич постаті Кобзаря, розуміти його творчість, але планка, яку намагалися подолати найкращі скульптори Європи, виявилася для нього занадто високою.

**IV тур.** 20 травня 1913 року Об'єднаний комітет оголосив четвертий і, як виявилося, останній іменний конкурс. Визначені комітетом скульптори Леонід Шервуд, Сергій Волнухін, Микола Андрєєв, Михайло Гаврилко та Антоніо Шіортіно отримують замовлення на проекти і по тисячі карбованців гонорару. Встановлено термін до 1 лютого 1914 року. Конкурс залишався відкритим, і в ньому могли брати участь усі охочі. Журі під головуванням Андрія Лизогуба визнало переможцем проект Леоніда Шервуда. Однак Об'єднаний комітет, ігноруючи компетентний

вердикт, віддав перевагу варіанту Антоніо Шіортіно. Це рішення викликало негативну реакцію громадськості, проект італійця гостро критикували, його не затвердила Імператорська академія мистецтв. Незважаючи на протести, А. Шіортіно отримав замовлення на виготовлення пам'ятника, в якому скульптурну частину мали виконувати з темної бронзи, а постамент із сірого апеннінського граніту. Виконати роботи планували в Римі, термін до півтора року.

Про участь і реакцію на конкурсні події Івана Труша відомо мало. Ймовірно, що після поразки він міг втратити інтерес до скульптурних змагань. Почалася Перша світова війна, яка роз'єднала країни і багатьох персонажів описаної епопеї. Спорудження пам'ятника Т. Шевченкові в Києві відклалося на роки. Однак українська громадськість намагалася встановити пам'ятник Кобзареві в Галичині, тож І. Труша ця справа не оминула. Художник працював над пам'ятником Т. Шевченкові у Львові, і це майже невідома сторінка його творчості. У листі до свого свояка Івана Шишманова від 7 грудня 1913 року Іван Труш підтвердив цей факт: *"Між іншим, я працюю тепер над двома проектами на пам'ятник Шевченка. Маю надію, що може хоть оден буде викінчений коли як монумент – можливо, що у Львові. З цих проектів пришлю тобі за два місяці фотографічні знимки"* [3, с. 103].

Дмитро Степовик, який свого часу досліджував кореспонденцію І. Труша до родини Шишманових, що зберігалася в архіві Болгарської академії наук, інших відомостей про проекти художника не виявив.

Список використаної літератури

1. Лист І. Ю. Репіна до Об'єднаного комітету від 11 квітня 1911 р. // ІР НБУ. – Ф. ІІ. – Спр. 28665. – Арк. 352.

2. *Островський Г.* Іван Труш про Тараса Шевченка. / Г. С. Островський // Українське мистецтвознавство. – К.: Наукова думка, 1974. Вип. 6. – 126 с.

3. *Степовик Д.* Чутливе слово художника / Д. Степовик // Всесвіт. 1989. № 4. – С. 101–104.

4. Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів. // Упорядники А. Г. Адаменко, М. П. Візир (керівник), І. Д. Лисоченко, Й. В. Шубинський. – К., 1966. – 492 с.

5. *Труш І.* Портрет Шевченка. / І. Труш // Діло. 1911. – 16 березня. – № 59. – С. 6.

6. Труш І. Проєкти на пам'ятник Тараса Шевченка. / І. Труш // Діло. – 11 березня 1911 р. – Ч 55. – С. 2–4.

7. *Труш І.* Справа памятника Шевченка у Києві / І. Труш // Діло. – 1913. – 18 січня. – С. 2–3.

8. *Труш І.* Шевченко в пластичнім світлі. // І. Труш / Неділя. – № 35. – 1919. – С. 4–5.

9. *Шевченко Т. Г.* Кобзар. / Т. Г. Шевченко. – К.: Всеукраїнське товариство "Просвіта", 1993. – 512 с., іл.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

# SCULPTURES IN TRUSZ'S SHEVCHENKIANA

**Yury YAMASH**

*Theatre Studies and actor crafismanship*
*Lviv Ivan Franko National*
*str. Universytetska, 1/215, Lviv, Ukraine, 79000*
*tel.: 8 0322 79 41 97, e-mail: kafedra@franko.lviv.ua*

The article is dedicated to the Trusz's participation in the design competition for Taras Shevchenko monument in Kyiv (1909-1914). The contest was held in four rounds. As a member of the jury, the Galician artist was actively involved in discussions and decision making process at the competition. Trusz had also become an active promoter of the contest both among general public and among his colleagues, reviewed the incoming projects, published articles on the subject. After the third round of the contest, Trusz created his own version of the monument to the poet. Inspired by the contest, he developed his own theory of monumental sculpture. Ivan Trusz's participation in the contest opened a new page in his Shevchenkiana.

*Key words*: Ivan Trusz, competition, design, monument, sculpture, Taras Shevchenko, Kyiv.

# СКУЛЬПТУРНАЯ ГРАНЬ ШЕВЧЕНКИАНЫ ИВАНА ТРУША

**Юрий ЯМАШ**

*Кафедра театроведения и акторского майстерства*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франка,*
*ул. Университетская, 1/215, Львов, Украина, 79000*
*тел.: 8 0322 79 41 97, e-mail: kafedra@franko.lviv.ua*

Статья посвящена участию Ивана Труша в конкурсt на проект памятника Тарасу Шевченко в Киеве (1909-1914). Конкурс состоялся в четыре тура и галицкий художник берет не только участие в обсуждении и оценке проектных решений как член жюри, но и становится активным пропагандистом акции, резензирует проекты, печатает критические статьи, привлекает коллег к художественному соревнованию. После третьего тура И. Труш создает свою скульптурную версию монумента поэту та разрабатывает собственную теорию монументальной скульптуры. Участие в конкурсе раскрывает одну из граней Шевченкианы Ивана Труша.

*Ключевые слова*: Иван Труш, конкурс, проект, памятник, скульптура, Тарас Шевченко, Киев.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 202–210
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 201–210

## Б І Б Л І О Г Р А Ф І Я

УДК 002.2(477.83/.86)»1914»:[821.161.2Шевч7 + 821.161.2-1.09

# ВИДАННЯ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І ПРАЦЬ ПРО НЬОГО У ГАЛИЧИНІ 1914 р.

**Лілія СИРОТА**

*Кафедра бібліотекознавства і бібліографії*
*Львівський національний університет імені Івана Франка*
*вул. Валова, 18, к. 22, Львів, Україна, 71008*
*e-mail: liljasyrota@ayhoo.com*

Актуальними сьогодні є вивчення видань творів Тараса Шевченка і праць про його життя і творчість вченими України. Тому стаття присячена видавничій Шашкевичіані, особливості якої дослідники досі належним чином не висвітлили. Особливу увагу звернено на 1914 рік, коли було видано чималу кількість книг, що розкривали специфіку життя і творчості Т. Шевченка. Зокрема 1914 року у Галичині "Кобзар" Т. Шевченка видали Українське педагогічне товариство, віденський Союз Визволення України, Наукове товариство ім. Шевченка, Український Січовий Союз та ін. Серед дослідників життя і творчості Т. Шевченка – Іван Франко (розвіднка "Темне царство"), Степан Смаль-Стоцький (нарис "Діди, батьки і внуки у Шевченка"), Богдан Лепкий (нарис "Про Шевченків "Кобзар"), Дмитро Николишин (розвідка "Історичні поеми Тараса Шевченка") та ін. Науковці і культурні діячі Галичини робили усе для зміцення образу Т. Шевченка як борця і виразника народних сподівань.

*Ключові слова*: твори Т. Шевченка, дослідження про життя і творчість Т. Шевченка, І. Франко, С. Смаль-Стоцький, Д. Николишин, Б. Лепкий, Д. Лукіянович, Галичина, 1914 р.

У літературі кожного народу є поети, імена яких оповиті любов'ю і славою. Таким поетом для українського народу є Тарас Шевченко, адже в українській історії його літературна і мистецька спадщина займає особливе місце і є однією із найцінніших національних надбань. Актуальними нині, в час святкування 200-річчя з дня народження поета, є вивчення видань його творів та досліджень про його творчість вченими, які упродовж довгих десятиліть, аж до здобуття Україною незалежності, робили усе для вільного вивчення творчої спадщини цього митця. Шевченкознавство, за словами Юрія Шевельова, було започатковане над труною Т. Шевченка, зокрема промовою відомого письменника і видавця Пантелеймона Куліша, пройшло довгу й складну історію. На думку цього вченого, ставлення до життя і творчості Т. Шевченка – "частина ширшої проблеми… загальноісторичного процесу" [8, с. 97]. Його твори розглядають "механічно, без глибокої аналізи й вичерпного зіставлення фактів", "чимало непорозумінь випливає з тенденції надавати особливого значення одним періодам, водночас нехтуючи іншими. Лише після того, як учені чітко розроблять кожен період поезії Т. Шевченка і зведуть їх

© Лілія Сирота, 2014

відмінність та суперечності до спільного знаменника, можна буде скласти повне уявлення про Т. Шевченка як поета" [9, с. 58].

Видавнича шевченкіана є одним із духовних скарбів нашої друкованої спадщини. Вона допомагає пізнати картину зародження і розвитку шевченкознавства на всіх територіях, де проживали українці – в діаспорі, у Галичині і на Буковині, на Слобожанщині чи на інших землях. Не губиться в історії і така подія, як відзначення 100-річчя від дня народження Т. Шевченка у Галичині.

Святкування цієї річниці відбувалося надзвичайно урочисто. Пройшли святкові наукові академії чи не у всіх містечках Галичини. Крім того, готувалося цілий ряд спеціальних видань, які вийшли в пам'ятнім 1914 році. Порівняно з попередніми роками, їх було набагато більше. За нашими підрахунками, того року з'явилося творів і праць про життя і творчість Тараса Шевченка у Львові й Коломиї понад 15 [1–4; 6; 10–18].

Як відомо, за життя Тараса Шевченка його художні твори окремими збірками виходили вісім разів: "Кобзар" (1840), "Гайдамаки" (1841), "Тризна" (1844), "Гамалія" (1844), "Живописная Украина" (1844), "Чигиринський Кобзар і Гайдамаки" (1844), "Кобзар" (1860), "Букварь южнорусский" (1861). Готуючись до святкування 100-річчя від дня народження митця, відомі галицькі діячі – видавці, науковці, письменники, – найбільшу увагу звернули на тексти "Кобзаря", що принесли поетові прижиттєве визнання.

1914 року накладом Українського педагогічного товариства у Львові було видано святкове видання "Кобзаря" для дітей. Обкладинка, на відміну від інших тогочасних видань, виконана у двох яскравих кольорах: синьому і червоному. Вона обрамлена рамкою-вишивкою, а назва книжки – квітковим орнаментом. Окрім портрета Т. Шевченка (автор – відомий український живописець, сценограф, письменник Іван Косинин (1883 – 1959)), розміщеного на 3-й сторінці, збірка не уміщувала інших ілюстрацій. У дитячому "Кобзарі" була подана невелика передмова (автор – анонім), у якій коротко і доступно висвітлено життєвий шлях поета, а також акцентовано на його любові до дітей та популярності після його смерті. Зокрема читаємо: "Шевченка знали люди не лише з єго пісень, але і з єго доброго серця, з яким він обертав ся до бідних та дїтий…" [12, с. 8]. Переднє слово закінчувалося закликом уважно читати твори Т. Шевченка – "ті гарні запахучі рожі-цьвіти", вивчати їх напам'ять і любити мову, як її любив Тарас. "Тим сплетете єму красний вінок з незабудьок та звеличите пам'ять найбільшого і найславнійшого Кобзаря на нашій Україні" [12, с. 8]. У цьому виданні було уміщено 44 твори поета, серед них вірші "Думи мої, думи мої", "Сонце заходить, гори чорніють", "Мені тринадцятий минало", "Пісня русалок", "На вічну пам'ять К-ому", "Над Аралом", "Весна", "Село", поеми "Іван Підкова", "Вибір гетьмана", "Гамалія" та ін. До кожного твору додано підрядковий коментар незнайомих слів (історизмів, фразеологізмів, маловідомих прізвищ, назв місцевостей тощо), які зустрічаються у Шевченкових текстах. Кожен твір відокремлено елементом орнаменту: квіткою, листочком, оздоблювальними лініями тощо.

1914 року стараннями віденського Союзу Визволення України у Львові вийшов "Кобзар" Т. Шевченка, який відкривало фото поета останніх років життя. Це зібрання творів можна умовно поділити на дві частини: перша з яких – листи Т. Шевченка до редактора ж "Народнє Чтєніє" 1860 року, у яких поет подав автобіографічну інформацію про себе, а також стаття відомого українського

письменника і літературознавця Дениса Лукіяновича під назвою "Про Шевченкові Твори", у якій розкрито змістову особливість "Кобзаря", подано коротку характеристику творчості Т. Шевченка загалом. Д. Лукіянович глибше зупинився на історичних творах митця і на еволюції світогляду поета. Друга частина вибраних творів Т. Шевченка уміщувала 86 творів – віршів і поем. Під кожним твором була подана дата написання. Коментарів малознайомої лексики збірка не містила.

У пам'ятний рік також вийшла фототипія видання 1840 року "Кобзаря" Т. Шевченка накладом Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Окрім того, що це була перша збірка поета, вона з усіх його прижиттєвих видань мала найбільш привабливий вигляд. Книжка була надрукована на якісному папері, чіткими шрифтами, мала офорт, де зображено старого кобзаря із хлопчиком-поводирем, виконаний художником В. Штернбергом. Видання уміщувало 8 творів та 6 присвят, кожна назва і присвята надруковані на окремому аркуші. Твори збірки починалися з нової сторінки. Також був продуманий розподіл тексту на частини. Кожен твір розпочинався зі спуску на непарній сторінці. Назва кожного твору з присвятою була надрукована на окремому шмуцтитулі. Шрифти шмуцтитулів гармонійно підібрано до основного шрифту книжки, що свідчило про високу культуру видання 1840 року.

"Ця маленька книжечка, – як образно висловився Іван Франко, – відразу відкрила немов новий світ поезії, вибухла мов жерело чистої, холодної води, зайснїла невідомою досі в українськім письменстві ясністю, простою і поетичною ґрацією вислову" [5, с. 107]. Нащадки Т. Шевченка у Галичині, природно, одразу збагнули всю силу і велич "Кобзаря". Заперечуючи скептичне, а то й просто вороже ставлення до української літератури, вони захоплено зустріли перевидання першої збірки Т. Шевченка, розуміли ту виняткову роль, яку вона була покликана відіграти в історії не лише української, а й світової літератури. Виходячи з розуміння, що "Кобзар" не був звичайною подією, а змусив широкі кола громадськості заговорити про себе, галицька інтелігенція вирішила перевидати перший Шевченків "Кобзар".

Загальний обсяг першого "Кобзаря" – 114 сторінок. Друкувався "Кобзар" в приватній друкарні Є. Ф. Фішера в Санкт-Петербурзі, тираж складав приблизно 1000 примірників. Заборона і вилучення "Кобзаря" з бібліотек, книгарень та в окремих громадян після арешту Т. Шевченка в 1847 р. зробило видання рідкісним ще за життя автора. Тому напередодні 1914 року в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові було вирішено перевидати першу збірку поета.

Січові стрільці також відгукнулися на ювілей великого поета. Накладом Українського Січового Союза у Львові 1914 р. була видана брошурою поема "Невольник" Т. Шевченка з підназвою "Памятка зі здвигу у Львові в пам'ять столїтних роковин його уродин". Вона уміщувала портрет Т. Шевченка, створений відомим російським художником Іваном Крамським 1871 року, зробленого з фото 1859 року. Новим у цій книзі було розташування ілюстрацій: малюнки були розміщені на окремих сторінках, взяті у рамки і підписи до них: "Тарас з сестрою", "Пан застає Шевченка при рисованю", "Шевченко в Петропавловській кріпости", "Шевченко – солдат", фото "Тарасова могила над Днїпром коло Канева а на право хата сторожа з сьвітлицею". Обкладинка поеми "Невольник" доволі просто виконана: рамка з орнаментом у кутиках обрамляла наступні відомості про книжку – прізвище автора, назву твору, ціну, рік і місце видання, накладом, назву друкарні. Текст "Невольника" був надрукований без коментарів до незнайомої галичанам лексики.

1914 року у Львові латинською транскрипцією вийшов "Кобзар", упорядником і видавцем якого був відомий український громадсько-політичний діяч, вчений і журналіст Володимир Охримович. За задумом упорядника, це мала бути добірка найкращих поезій Т. Шевченка для тих, що володіють лише польською мовою. Вийшла вона у друкарні "Діла". Була зроблена на якісному папері, дорожча, від інших пожиттєвих Шевченкових видань (коштувала 60 сотиків). Цей "Кобзар" відкривався передмовою без підпису "Хто був Тарас Шевченко? ", у якій зокрема читаємо: "Він – наша слава і гордість, наш пророк і учитель! І не тільки ми, Українці, так глибоко шануємо свого Кобзаря, а й скрізь по всьому світу його мають за одного з найславнійших поетів" [18, с. VI]. Після вступного слова уміщено портрет Т. Шевченка, автором якого був живописець, що підписувався "TAULIZ S. E|C", і 18 творів українського поета. Серед текстів: поеми "Іван Підкова", "Наймичка", "Катерина", "Невольник", поезії "До Основ'яненка", "Тополя", "Хустина", "Розрита могила", "Заповіт", "Вечір", "Думка" ("Сонце заходить"), "Покинена дівчина", та ін.

1914 року було видано кілька відомих ду шевченкознавстві досліджень про життя і творчість поета. Більшість з них, як правило, супроводжувалися текстами творів поета, та були присвячені окремим збіркам його творів. Цей рік показав, що в українському шевченкознавстві домінують тексти історико-біографічного та літературознавчого характеру. Історико-біографічні есе були двох різновидів – науково-біографічні та художньо-життєписні. У них домінувало осмислення різних фактів життя і творчості Т. Шевченка, інколи зустрічалися певні припущення, здогадки, гіпотетичні концепції, не кажучи вже про основне – індивідуальне тлумачення біографічних фактів і творів. Додатки до них були популяризаторського характеру, тому включали найбільш знані тексти поета.

Серед таких праць – розвідка відомого у Галичині мовознавця і літературознавця Степана Смаль-Стоцького "Дїди, батьки і внуки у Шевченка", у якій вчений зупинився на образах предків і нащадків у творах поета. Він проаналізував ранні тексти, у яких оспівувалося минуле народу: козаччина. Його увагу привернули такі Шевченкові образи минулого, як Іван Підкова, Іван Котляревський та Григорій Квітка-Основ'яненко. Він робить висновок, що з ними пов'язані мотиви суму, самотності у творчості Кобзаря. Аналізуючи поему "Гайдамаки", С. Смаль-Стоцький показував, якою бачив минулу славу своїх дідів поет, як він пробуджував у сучасників повагу до них. Вчений говорить, що сум великого поета також пов'язаний із втратою зв'язків нащадків із своєю історіює. Після славних козаків їх сини – правнуки погані – не знають, "що вони таке, чиї сини, яких батьків, ким, за що закуті" [4, с. 10] . Він доводить, що Т. Шевченко ніколи не змінював свої погляди на козаччину, "завжди добре відріжняв живу славу дїдів і лукавство батьків", а що думав про "правнуків поганих, про своїх сучасників, те говорив їм зовсім ясно в очи" [4, с. 13]. Козацьких нащадків, дітей України, на думку С. Смаль-Стоцького, Кобзар порівнював із квітами молодими, замученими. Вони перетворилися, як говорив Т. Шевченко, у перевертнів, недолюдків [4, с. 14]. Тому він просить: "Обніміте, брати мої, // Найменшого брата, // Нехай мати усміхнеться, // Заплакана мати!" [4, с. 16].

Ґрунтовно досліджуючи тексти Т. Шевченка, С. Смаль-Стоцький користувався філологічним методом, зокрема розбирав значення слів, аналізував вислови та намагався зрозуміти, які саме ідеї поет хотів втілити у своїх образах, описах, символах. Зіставляючи який-небудь твір Кобзаря з іншими, написаними на цю тему чи в цей же час, він прагнув виявити основи світогляду Т. Шевченка. Опрацьовуючи

творчі надбання цієї людини, С. Смаль-Стоцький намагався довести патріотизм і глибоку релігійність та щиру віру у майбутнє Т. Шевченка.

Інший галицький діяч – відомий письменник Богдан Лепкий упорядкував, підготував до друку і видав у різних видавництвах цілу низку творів Тараса Шевченка, до багатьох із них написав передмови і післямови, зробив коментарі і примітки, навів різні варіанти поетових творів та подавав доповнення. Серед численних літературознавчих праць Б. Лепкого не губиться його розвідка "Про Шевченків "Кобзар", що вийшла друком 1914 року у видавництві львівського товариства "Просвіта". Це видання було тоненькою брошурою, виконане на сірому газетному папері. На обкладинці традиційно подано назву видавництва, автора і назву книги, вказано число 373, оскільки книжку видано у серії "Руська письменність" за ред. професора Юліана Романчука та ін. дані. Новим в оформленні було те, що подано майже на усю обкладинку портрет Т. Шевченка і зазначено мету видання: В сотні роковини уродин Поета. Перед текстом уміщено наступні ілюстрації: репродукцію автопортрету молодого Т. Шевченка зі свічкою (з офорту, написаного поетом біля 1860 року), фото знарядь для писання, які він мав. У літературознавчій праці Б. Лепкого також уміщено 10 ілюстрацій – репродукцій малюнків під назвами "Мені тринадцятий минало…", "Чернець", "Косар", "Вечір", "Невольник: пращанє Степана з Яриною", "Гамалія", "Б'ють пороги", "Місяць сходить", "Катерина чіпляєть ся стремен Москаля". Текстова частина містить багато риторичних окликів, художніх характеристик Т. Шевченка, коли мова йде про роль поета у духовному зміцненні народу. Б. Лепкий інформував сучасників про те, як жилося в Україні у першій половині XIX ст. і чому кожен українець має знати про життя і творчість Тараса Григоровича. Його нарис присвячений відомим творам Т. Шевченка. Особлива увага зверенена на відображення біографічних моментів, наведено цитати.

Перед початком Першої світової війни у коломийській друкарні Вільгельма Браунера з'являється вагома книжечка відомого галицького письменника Дмитра Николишина "Історичні поеми Тараса Шевченка" з маловідомим портретом поета. Ця книжка започаткувала відому серію "Загальна книгозбірня". Вона була надзвичайно важливою у зміцненні націозорієнтованості галичан у передвоєнний час. Видання було добре поліграфічно оформлене і детально структуроване. На обкладинці кожна з вихідних даних займала своє традиційне місце: вгорі – прізвище автора, назва книги, нище – місце і рік видання, ціна тощо. Книга Д. Николишина була виконана на якісному папері, зокрема форзац, на якому чітко відбитий портрет Т. Шевченка, – на крейдовому папері. Окрім того на першій сторінці також розміщено логотип серії "Загальна книгозбірня", у якій вийшла праця Д. Николишина. Епіграфом до книги були рядки з поеми "І мертвим і живим" із закликом знову згадати козацьку славу. Книга мала великий вступ, який складається із розділів: "Коли і які історичні поеми написав Шевченко", "З яких жерел черпав Шевченко свої історичні відомости", "Як уявляв собі Шевченко козаччину", "Історична основа поем", "Замітки до поодиноких поем", зокрема до поем "Іван Підкова", "Гамаліїя", "Тарасова ніч", "Вибір гетьмана", "Здача Дорошенка", "Іржавець", "Чернець", "Швачка" та ін. Вступ був написаний на 56 сторінок і уміщував підрядковий коментар. На інших сторінках цього видання (с. 1–26) було надруковано художні твори поета. У своїй праці Д. Николишин говорить про історичні, фольклорні та літературні джерела поем Т. Шевченка. Він обстоює думку про зв'язок теми про морський похід Івана Підкови з думою "Татарський похід Серпяги" (опублікована 1833 р. у збірнику "Запорожская Старина"). Як пише Д. Николишин, Серпягу також називали Підковою.

Проаналізувавши різні джерела, письменник зазначив: його попередник зробив чимало фактичних помилок у своїх творах, оскільки помилки були у джерелах, якими він користувався. Але поет не повинен бути істориком і враховувати всі факти. "Його хист показує йому иньшу стежку дїяльности: виводячи побитову історію народу … виводити живий і суцїльний образ епохи…" [11, с. LV]. "Ми старали ся виказати, що се йому вдало ся: характер кождої епохи вгадав поет наскрізь вірно. В сьому й лежить велика вага його історичних поем…" [11, с. LVI]. До кожної поеми, відібраної Д. Николишином для друку, подано коментарі. Наприклад, лаконічно тлумачаться маловідомі прізвища, назви міст (Синоп, Царград, Босфор), такі поняття, як: китайка, поставець, яничари, гарем, хурдига, шахлик та ін. Тексти поем умовно поділено на чотирирядкові строфи, кожна з яких нумерується за порядком. Якщо відоме місце і дата написання поеми, то така інформація подається вкінці поеми.

Іван Франко у час відзначення 100-річчя від дня народження Кобзаря також відгукнувся ґрунтовною розвідкою "Темне царство", виданої у серії "Міжнародня бібліїотека" (число 14). За підрахунками вчених, І. Франко опублікував понад 70 праць про свого великого попередника. "Темне царство" – одна з найбільш знаних його праць. Це студія про Шевченкові поеми "Сон" і "Кавказ". Написана вона була у с. Нагуєвичах 10 – 25 жовтня 1881 року. 1914 року до неї було додано передмову, у якій І. Франко розповів про історію цієї розвідки. Зокрема довідуємося, що вона була написана як друга частина до "Причинків до оцїнення поезій Тараса Шевченка" (І частина – дослідження про поему "Гайдамаки"). Обидві частини були опубліковані у львівському журналі "Світ" 1881 року. 1914 року І. Франко, як писав у "Передньому слові", другу частину своєї розвідки вирішив ще раз опублікувати «як річ на мою думку досить заокруглену та непередавнену, і випускаю її в світ для вшанованя памяти великого українського поета… Непередавненою вважаю свою студію тому, що «темне царство» змальоване в ній у своїй сути не змінило ся й доси не вважаючи на немногі світлїйші роки, і як раз тепер іще раз виявило свою силу та снагу забороною врочистого святкованя памяти великого українського поета в головнім місті України" [6, с. 3]. Далі він писав: "Передруковуючи сю студію по 33 роках, я поробив у текстї деякі, не дуже значні язикові, стилїстичні та річеві поправки та пододавав нотки. В основі вона лишила ся незміненою" [6, с. 4].

Ця розвідка-есе складається з п'яти невеличких розділів та епіграфа, в основі якого рядки з вірша Т. Шевченка "І небо невмите, і заспані хмари", написаного 1848 року. Появу Т. Шевченка в українській літературі І.Франко розглядає в контексті творчості вітчизняних і зарубіжних письменників. Це дало йому можливість штрихами розкрити не лише витоки й обставини формування поетичного таланту Кобзаря, а й показати динаміку утвердження його ідей в українському та світовому літературному процесах. На думку І. Франка, за цих обставин український пророк "основується свідомо та твердо на любові до всіх людей, на бажанні загальнолюдського братерства, на прихильності до всіх пригноблених і покривджених, між которими перша і найближча серцю поета його рідна Україна" [6, с. 14].

Аналізуючи поеми Т. Шевченка "Сон" ("У всякого своя доля") і "Кавказ", І. Франко обґрунтував свою увагу до саме цих, а не інших текстів. "Статті, присвячені розборові "Сну" та "Кавказу", – наголошує він, – я дав наголовок "Темне царство". Сей наголовок випливає з самої суті діла. Бо й справді в тих двох поемах списав поет картину великого царства – російського, того царства тьми, що давить

Україну, що абсолютизмом і самоволею царства та чиновників давить і путає не тільки діла, але навіть думки та змагання кожної вільної одиниці" [6, с. 14–15]. І.Франко звернув значну увагу на засоби поетики, за допомогою яких Т. Шевченко розкрив образ "темного царства". На його думку, Кобзар у пафосній формі виразив свою любов до понівеченої України, до знедолених народів, у формі гнівної сатири засудив безчинства царизму. І. Франко переконаний: в оцінці "темного царства" Т. Шевченко досягнув історичної й естетичної правди.

Окрім гідного пошанування постаті Тараса Григоровича Шевченка в Австро-Угорщині, 1914 рік міг "похвалитися" україножобними оцінками його творів і критичних розвідок про нього. На Наддніпрянщині вище названі видання були заборонені [7, с. 12–13].

Незважаючи на численні утиски, українські видавці і літературознавці прагнули всебічно представити життя і творчість Кобзаря. Перш за все вони намагалися охарактеризувати основні твори поета, які увійшли до його "Кобзарів", визначити їх ідейно-художню специфіку. У їх виданнях акцентується на тому, що поезії Т. Шевченка пройняті щирими переживаннями, овіяні любов'ю до рідного краю, його історії і скривдженого народу. Ці думки підкріплювалися аналізом таких творів, як "Кавказ", "Перебендя", "Гайдамаки", "Сон" ("У всякого своя доля…") та ін. Всі тексти, – як зазначали галицькі діячі, – носять сумний відбиток наболілого серця, вражають своєю простотою, глибокими знаннями життя селян і поміщиків.

Постать Тараса Шевченка у 1914 р. широко привернула увагу всієї громадськості Галичини, викликала не тільки ряд нових друкованих відзивів-есе, а й спонукала до повного видання його творів. Друкуючи і популяризуючи різні рецепції життя і творчості поета, видавці тим самим відображали реальне зацікавлення феноменом Кобзаря.

Творчість Т. Шевченка з її виразним україноцентризмом, визвольними ідеями, державницьким духом і антиімперським спрямуванням буде привертати до себе увагу не лише в Україні, а й поза її межами. Незаперечне те, що Т. Шевченка не можна оминути, не помітити, замовчати його незвичайний поетичний талант і великий вклад в українську культуру. Науковці і громадські діячі в Галичині 1914 року доклали максимум зусиль, щоб традиція вшанування пам'яті Тараса Шевченка зміцніла і поширилася серед українців та інших народів.

Список використаної літератури

1. *Лепкий Б.* Про Шевченків "Кобзар". В 100-ті роковини уродин Поета / Богдан Лепкий. – Львів : Видало тов. "Просьвіта" у Львові, 1914. – 64 с. – (Видавництво Т-ва "Просьвіта" ; ч. 373).

2. Не вмре, не загине. 1814 – 1914 : В сотні роковини уродин Шевченка. – Львів : Накладом "Жіночої Громади", 1914. – [8] с.

3. Памятка від Батька нашого Тараса Шевченка зі здвигу у Львові в пам'ять столїтних роковин його уродин : (Збірка поезій Шевченка з портретом). – Львів : Накладом V Секциї Шевченкового Ювілейного Комітету тов-а «Просьвіта», 1914. – 32 с. : іл., портр.

4. *Смаль-Стоцький С.* Дїди, батьки і внуки у Шевченка / Др Степан Смаль-Стоцький. – Львів : Накладом автора ; З друкарнї "Дїла", 1914. – 18 с.

5. *Франко І*. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Іван Франко. – У Львові : Накладом Українсько-Руської видавничої спілки, 1910. – 444 + [1] с. : портр. – (Писаня Івана Франка ; І).

6. *Франко І*. Темне царство : Студія з приводу Шевченкових поем "Сон" і "Кавказ" : Видана для вшанованя сотих роковин уродин Тараса Шевченка / Іван Франко. – Львів : Загальна Друкарня, 1914. – 47 + [2] с. – (Міжнародня бібліотека ; ч. 14).

7. Центральний державний історичний архів України у м. Києві. – Ф. 295. – Оп. 1. – Спр. 534. – Арк. 12 – 13.

8. *Шевельов Ю*. Критика поетичним словом : Молодий Шевченко визначає своє місце в історії літератури та дещо про "білі плями" // Його ж. Вибрані праці : у 2 кн. – Кн. ІІ : Літературознавство / Юрій Шевельов ; упоряд. І. Дзюба – 2-ге вид. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2009. – С. 85 – 109.

9. *Шевельов Ю*. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // Його ж. Вибрані праці : у 2 кн. Кн. ІІ : Літературознавство / Юрій Шевельов ; упоряд. І. Дзюба. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2009. – С. 58 – 84.

10. *Шевченко Т*. Вибір поезій : В столїтні роковини уродин Поета видала Видавнича Комісія Українського Студентського Союза / Тарас Шевченко.– Львів : [б. в.], 1914. – 20 с : портр. – (Дешева бібліотека ; ч. 13). – [На с. 3 – 8 : А. Жила : Тарас Шевченко].

11. *Шевченко Т*. Історичні поеми. Зі вступом і примітками Дмитра Николишина / Тарас Шевченко. – Коломия : [б. в.], 1914.– 26 + [LVI] с. : портр. – (Загальна Книгозбірня ; ч. 1).

12. *Шевченко Т*. Кобзар : Вибір для дїтий. Ювилейне виданє [3-е] в соті роковини уродин Поета / Тарас Шевченко. – Львів : Накладом Українського Педагогічного Тов-ва, 1914. – 63 + [1] с. : портр. – (Ч. 13в). – [На окладцї: Кобзар для малих дїтий].

13. *Шевченко Т*. Кобзар : Вибір поезий з життєписом, ілюстраціями і поясненнями / Тарас Шевченко. – У Львові : Виданя товариства учителїв висших шкіл "Учительська Громада", 1914. 367 + [1] с. : портр. – (Учительська Громада ; І).

14. *Шевченко Т*. Кобзарь : Фототипія першого виданя з 1840 р. / Тарас Шевченко. – Львів : Накладом Наукового Тов-а ім. Шевченка, 1914. – 114 + [1] с. – [Сей заголовок на окремій окладинцї. На заголов. картцї: "Кобзарь… Санктпетербургъ, 1840. Въ типографіи Е. Фішера"].

15. *Шевченко Т*. Невольник : Поема / Тарас Шевченко. – Львів : Накладом Українського Сїчового Союза, 1914. – 32 с.

16. *Шевченко* Т. Сон : Ювилейне популярне виданє / Тарас Шевченко. – Львів : Накладом Просвітного Кружка при 3 Секциї Українського Студентського Союза, 1914. – 24 с. – (Дешева Бібліотека ; ч. 12).

17. *Щурат В*. З житя і творчости Тараса Шевченка / Василь Щурат. – У Львові : Накладом автора, 1914. – 68 с.

18. *Szewczenko T*. Kobzar : Wybir dejakych najkraszczych poezij Tarasa Szewczenka, najbilszoho ukrajińskoho poeta, dla tych szczo znajut' lysze po polsky czytaty, w soti rokowyny urodyn poeta / Taras Szewczenko ; zladyw i wydaw Wolodymyr Ochrymowycz. – U Lwowi : [б. в.], 1914. – 93 + [VII] s.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

# THE PUBLICATION OF T. SHEVCHENKO'S WRITINGS AND STUDIES ABOUT HIM IN THE GALICIA OF 1914

**Lilija SYROTA**

*The Chair of Library Science and Bibliography,*
*Lviv Ivan Franko National University,*
*str. Valova, 18/22, Lviv, Ukraine, 71008*
*e-mail: liljasyrota@ayhoo.com*

The article deals with the publications of Taras Shevchenko's writings which are still inadequately studied by scholars. Special attention is paid to the year of 1914 when a lot of books throwing light upon the life and creative work of Taras Shevchenko were published. In particular, the Ukrainian Pedagogical Society, the Viennese "Union of the Liberation of Ukraine", the Shevchenko Scientific Society, the Ukrainian Sich Union and others published T. Shevchenko's "Kobzar" in Galicia" this year. Among the researchers of life and creative work of T. Shevchenko were Ivan Franko (the paper "Temne Tsarstvo"), Stepan Smal'-Stots'ky (the essay "Didy, bat'ky i vnuky u Shevchenka"), Bohdan Lepky (the essay "Pro Shevchenkiv 'Kobzar'"), Dmytro Nykolyshyn (the paper "Istorychni poemy Tarasa Shevchenka") and others. Galician scholars and cultural workers did their best to strengthen the image of T. Shevchenko as a supporter and spokesman of people's expectations.

*Key words*: Taras Shevchenko's writings, studies about the life and creative work of Taras Shevchenko, Ivan Franko, Stepan Smal'-Stots'ky, Bohdan Lepky, Dmytro Nykolyshyn, Denys Lukijanovych, Galicia, 1914.

# ИЗДАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО И ИССЛЕДОВАНИЙ О НЁМ В ГАЛИЧИНЕ 1914 года

**Лилия СИРОТА**

*Кафедра библиотековедения и библиографии,*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франка,*
*ул. Валовая, 18, к. 22, Львов, Украина, 71008*
*e-mail: liljasyrota@ayhoo.com*

Своевременное сегодня изучение изданий произведений Тараса Шевченка и исследований его жизни и творчества учёными Украины. Поэтому статья посвящена издательской Шевченкиане, которую пока еще надлежащим образом ученые не изучили. Особенное внимание обращено на 1914 год, в котором было издано много книг о жизни и творчестве этого поэта. В 1914 году в Галичине "Кобзарь" Т. Шевченка издали Украинское педагогическое общество, виденский Союз Освобождения Украины, Научное общество им. Шевченка, Украинский Сечевой Союз и др. Среди исследователей Т. Шевченка – Иван Франко (монография "Темное царство"), Степан Смаль-Стоцкий (очерк "Деды, отцы и внуки у Шевченка"), Богдан Лепкий (очерк "О Шевченковском "Кобзаре"), Дмитрий Николишин (статья "Исторические поэмы Тараса Шевченка") и др. Учёные и культурные деятели Галичины делали все возможное для формирования образа Т. Шевченка как борца и выразителя народных ожиданий.

*Ключевые слова*: произведения Т. Шевченка, исследования жизни и творчества Т. Шевченка, И. Франко, С. Смаль-Стоцкий, Д. Николишин, Б. Лепкий, Д. Лукиянович, Галичина, 1914 р.

ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 211–220
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 15. P. 211–220

УДК 016:929Т.Шевченко:7.04”19/195”

# МИСТЕЦЬКИЙ СЕГМЕНТ БІБЛІОГРАФІЧНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Галина БІЛОВУС**

*Кафедра бібліотекознавства і бібліографії*
*Львівський національний університет імені Івана Франка*
*вул. Валова, 18, к. 22, Львів, Україна, 71008*
*тел. (032) 239-43-78, e-mail: bilovushalyna@gmail.com*

Подано огляд шевченкознавчих матеріалів мистецького спрямування, зафіксованих в бібліографічних покажчиках першої половини ХХ століття. Коротко окреслено становлення і розвиток мистецької спадщини Тараса Шевченка в її бібліографічному вимірі, тематичний спектр шевченкознавчих студій – важливого джерела мистецької шевченкіани. Розглянуто принципи бібліографування документів, особливості бібліографічного опису, науково-довідковий апарат видань тощо Наголошується на ролі й значенні бібліографічних шевченкознавчих праць першої половини ХХ століття для подальшого розвитку шевченківської бібліографії в царині мистецтвознавства.

*Ключові слова*: Т. Г. Шевченко, шевченкознавство, мистецька спадщина, бібліографія, бібліографічні посібники.

Наукові дослідження найрізноманітніших питань, пов’язаних з вивченням творчості Тараса Шевченка, займають вагоме місце в історії української й світової культури. Важливу роль у популяризації багатовекторних шевченкознавчих студій відіграють бібліографічні посібники, що є яскравими репрезентантами шевченківських матеріалів.

Серед шевченкознавчих бібліографічних видань, які розглядаються у статті, подаються бібліографічні напрацювання першої половини ХХ століття, що становлять інтерес для наукової роботи в галузі мистецького шевченкознавства. Бібліографічний огляд видань здійснюється в хронологічній послідовності їх виходу. Поза об’єктом дослідження залишаються внутрішньокнижкові, внутрішньожурнальні та пристатейні бібліографічні списки шевченкових творів і матеріалів про його діяльність, опубліковані у монографічних працях, авторефератах дисертацій, брошурах, хрестоматіях, навчальних посібниках, методичних семінаріях, альбомах, серіальних виданнях, матеріалах конференцій тощо.

Метою статті є висвітлення мистецької бібліографічної шевченкіани в часі її становлення – першій половині ХХ століття – та її вплив на розвиток академічного шевченкознавства.

В історіографії бібліографічних видань, присвячених Т. Г. Шевченку, особливе місце належить покажчику “Т. Шевченко въ литературѣ и искусствѣ. Библіографическій указатель матеріаловъ для изученія жизни и произведеній

© Галина Біловус, 2014

Т. Шевченка” [20] відомого українського бібліографа Михайла Комарова – одного із фундаторів шевченківської бібліографії, 170-річчя від дня народження якого світова спільнота святкувала у 2014 р.

Окреслюючи становлення й розвиток бібліографічної Шевченкіани, науковці слушно наголошують, що покажчик “Т. Шевченко въ литературѣ и искусствѣ” був підсумком багаторічної праці М. Комарова у бібліографуванні творів Кобзаря і літератури про нього [15, с. 45; 16, с. 15] й заклав “основи наукової шевченківської бібліографії” [12, т .1, с. 313].

Бібліографічна праця М. Комарова вийшла в Одесі 1903 р. окремим виданням. Бібліографічний масив зазначеного покажчика (1277 записів) хронологічно охоплює 1840–1903 рр. Серед поданих у покажчику рубрик зареєстрований матеріал відображає і мистецьку спадщину Т. Шевченка, як-от: малюнки Т. Шевченка (27 записів), твори композиторів (33 записи), художників (59 записів) і драматургів (8 записів), написані на пошану Шевченка або за мотивами його творчості; хронікальний матеріал. У межах кожного з розділів М. Комаров упорядкував матеріал за хронологією, а в межах року – за абеткою. В кожному із розділів подано окрему пагінацію зібраного матеріалу. В передмові до покажчика укладач творчої спадщини Т. Шевченка констатував, що не всі видання творів Т. Шевченка були йому доступні, особливо галицькі, тому в окремих випадках М. Комаров вимушений був задовольнятися даними з бібліографічних праць Володимира Межова та інших, з каталогів, рецензій, змістів, бібліографічних даних у періодичних виданнях тощо [20, с. 4]. Це, певним чином, позначилось на точності бібліографічних записів, про що згадується й у праці Ієремії Айзенштока: “деякі анотації Комарова не відповідають дійсності: на стор. 66 покажчика, наприклад, некрологічна замітка О[лександра] Чужбинського “Землякам. Над могилою Т. Г. Шевченка”, яка містить цікаві відомості про останні дні поета, названа «віршем»” [1, с. 175–176]. У бібліографії було чимало прогалин, не зовсім задовільною виявилася й методика її складання [16, с. 15]. Дещо ускладнює користування покажчиком і різнобій у відтворенні правопису назв книг і статей, опублікованих українською мовою; помилки та недогляди в описах, як-наприклад, відсутність області фізичної характеристики в окремих описах; непропорційність задекларованих розділів, недоладність використання бібліографічних відсилок до окремих розділів покажчика тощо.

У ґрунтовній рецензії на покажчик М. Комарова, вперше опублікованій у “Записках НТШ” (1904) і поданій у п’ятдесятитомному зібранні творів Івана Франка, письменник зазначає: “Висловлюючи повне признання шан[овному] авторові за багатство зібраного ним матеріалу і за його впорядкування.., ми не можемо сказати того самого ані про спосіб збирання того матеріалу, ані про його повноту, ані про докладність даних” [21, т. 35, с. 160]. Акцентуючи на побажаннях щодо упорядкування матеріалу у певних розділах, І. Франко пропонує виокремити розділ, який “міг мати також загальніший титул: Шевченко і його життя в творах штуки (поезії, малярства, скульптури)” [21, т. 35, с. 168]. Підсумовуючи, письменник все ж наголошує на вагомості видання “Т. Шевченко въ литературѣ и искусствѣ. Библіографическій указатель матеріаловъ для изученія жизни и произведеній Т. Шевченка” М. Комарова, який одним із перших спричинився до виявлення й добору бібліографічних праць Т. Шевченка й про нього, підкреслює необхідність опрацювання доробку письменника в повному обсязі [21, т. 35, с. 171], що,

загалом, й було одним із завдань М. Комарова, – зібрати і видати детальну і повну бібліографію праць Т. Шевченка, яка містила б і мистецький бібліографічний масив документів (важливо зазначити, що першопочаткові бібліографічні згадки про малюнки та музику до Кобзаря зустрічаємо в раніше виданій бібліографічній праці М. Комарова "Библіографичний покажчикъ новоі украінськоі літератури (1798–1883)" [4]).

Особливо актуальною стала підготовка такої праці напередодні святкування шевченкового ювілею у 1914 р. Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові започаткувала роботу над укладанням низки бібліографічних видань, одним із яких була персональна бібліографія Т. Шевченка [18, с. 39] за редакцією Володимира Дорошенка. Основою цієї праці мав стати покажчик М. Комарова, доповнений новими матеріалами, зібраними як самим М. Комаровим (помер у 1913 р.), так і доданих Бібліографічною комісією. Однак наукові задуми бібліографів призупинила Перша світова війна.

За таких обставин у 1921 р. Центральний Бібліографічний Відділ при Всеукраїнському Державному Видавництві прийняв ухвалу видати покажчик "Т. Шевченко : Матеріяли до бібліографії (рр. 1903 1921)" Миколи Яшека [22], що є продовженням праці М. Комарова. І хоч вийшов лише перший випуск заанонсованого видання (у передмові до покажчика йшлося про два випуски!), загалом вона викликала великий резонанс наукової громадськості [3, 14]. Незважаючи на значимість цього видання, воно десятиліттями "зберігалося" у спецфондах бібліотек і на сьогодні є бібліографічною рідкістю [13, с. 76].

Систематичний покажчик М. Яшека складається з 14 підрозділів, у межах кожного з яких дотримано алфавітного розташування матеріалу. Укладач намагався відтворити мову й правопис, якими було надруковано оригінальні видання. Покажчик містить вітчизняні джерела, що вийшли на території Бесарабії, Буковини, Закарпаття, Росії, СРСР в тогочасних адміністративно-територіальних межах, атакож зарубіжні видання, опубліковані у Варшаві, Кракові, Лейпцігу та ін.

Мистецький спектр бібліографічної шевченкіани представлений самостійним розділом про Шевченка-художника: це публікації про окремі малюнки, картини митця, його творчу майстерність ілюстратора, гравера. Критично оцінюючи забібліографований матеріал, М. Яшек у післямові "Кілька слів від впорядчика" зазначає: "Цей перший випуск дуже не повний. Багато залишилося у мене не обробленого матеріялу. Деякі відділи я свідомо не вніс, напр. Шевченко в мистецтві, в музиці" [22]. Однак, не зважаючи на доволі обмежений обсяг бібліографічного матеріалу мистецького спрямування, слід наголосити на вагомості наукових студій визначних українських діячів як Богдана Барвінського "До питання про Шевченкові малюнки", Івана Крип'якевича "Про Шевченка маляра", Павла Зайцева "Шевченко как художник", Івана Труша "Альбом малюнків Т. Шевченка", Костянтина Широцького "Шевченко як ілюстратор", "Деякі портрети роблені Т. Шевченком", "Релігійні мотиви в картинах Т. Шевченка", "Туреччина в картинах Т. Шевченка", а також публікацій, присвячених шевченківським виставкам у Києві, Москві тощо.

Окреслення жанру бібліографічного видання М. Яшека – матеріали до бібліографії – свідчить про те, що праця не є вичерпною (на момент її виходу українські видання, опубліковані за кордоном, були недоступними вітчизняному читачеві), і, відповідно, потребувала суттєвого доопрацювання. Це ж стосується й повноти бібліографічного опису окремих книг і журнальних статей, в яких

відсутня область фізичної характеристики публікації, натомість зафіксовано вартість видання; надмірного використання бібліографічних скорочень та ін. На думку В. Дорошенка, "слід би було також при окремих виданнях скрізь зазначити формат, чого Яшек не додержується" [11, с. 8].

Критичне ставлення бібліографів-шевченкознавців до праць М. Комарова і М. Яшека не применшує їх значення для всіх, хто вивчає Шевченкову спадщину. Численні недоліки зазначених видань переконували в необхідності створення грунтовної шевченківської бібліографії. Над таким проектом в двадцятих-тридцятих роках ХХ ст. почали працювати у Києві, Ленінграді, Львові, Москві, Харкові. Та майже всі покажчики через значний обсяг шевченківських матеріалів і їх розпорошеність залишились незавершеними [2, с. 143].

До нереалізованих проектів бібліографічної шевченкіани окреслених хронологічних меж належить і проект Наркомату освіти УСРР й Інституту Т. Шевченка про підготовку і видання десятитомного "Повного зібрання творів Тараса Шевченка", сьомий том якого маб бути присвячений пластичній спадщині Т. Шевченка, але у 1934 р. матеріали до сьомого тому "Малярські твори" було знищено [15, с. 47].

До опублікованих у цей час видань слід віднести "Бібліографічний покащик статтей по музейництву і мистецтву, поміщених у "Ділі" в річниках І.–XLV (1882–1927. р.)", упорядкований Євгеном-Юлієм Пеленським [6], що у 1928 р. вийшов у Львові. Переважна більшість публікацій заанонсованого видання присвячена музейництву, образотворчому мистецтву, археології, етнографії. Ймовірно, це пояснюється тим, що укладачі бібліографічного покажчика були стипендіатами Національного музею і виходили із власних зацікавлень у доборі матеріалу. Степан Костюк у передмові до передруку покажчика з машинописного варіанту, здійсненого у 1995 р. у Львові, пише про недосвідченість молодих стипендіатів у систематизації матеріалу: "Розділи і підрозділи бібліографічного покажчика різні за наповненням і тому можна думати, що укладач створював їх відповідно до наявності матеріалу. У розділі "Етнографія" матеріал розташований за місцевостями, в підрозділі "Малярство", де йдеться про життя і творчість художників, – за прізвищами художників, в інших підрозділах і рубриках – за хронологічним принципом" [5, с. 4–5].

Задекларований покажчик, крім іншого, висвітлював питання теорії та історії розвитку українського і зарубіжного мистецтва, тогочасних напрямів і стилів у мистецтві, перспектив їх розвитку, мистецьких виставок, доробку окремих митців, й Т. Шевченка зокрема.

Структурно бібліографічний покажчик поділяється на одинадцять пронумерованих розділів, із яких п'ять присвячено мистецтву: мистецтво і культура (розділ 3), малярство (розділ 4), різьбарство (розділ 5), архітектура (розділ 6) і церковне мистецтво (розділ 7). У зазначених розділах в основному дотримано предметно-тематичного групування матеріалу, однак у межах згаданих розділів зустрічаються й підрозділи, як-наприклад, "Нові українські маляри" у підрозділі "Малярство", де спостерігається алфавітний розподіл представлених у цьому підрозділі прізвищ малярів. Основним є розділ "Мистецтво і культура", що поділяється на дрібніші підрозділи. В окремих підрозділах, як у підрозділі "Малярство", подаються ще й рубрики, як-от: "Про українське малярство", "Портрети гетьманів", "Нові українські маляри". Попри п'яти мистецьких розділів, бібліографічні матеріали з різних видів образотворчого мистецтва трапляються й у інших розділах покажчика.

Для оптимального пошуку бібліографічних праць використано систему відсилок. Науково-довідковий апарат покажчика містить слово від упорядника, список скорочень й алфавітний покажчик авторів.

Серед вміщених у покажчику 1300 бібліографічних записів лише незначний відсоток статей (понад тридцять публікацій), присвячених творчому доробку Т. Шевченка. Однак публікації Миколи Голубця "Нові матеріали до артистичної творчості Т. Г. Шевченка", "Різьбар Шевченко", Олекси Новицького "Тарас Шевченко як маляр", Опанаса Сластьона "Шевченкові малюнки", Івана Труша "Портрети Шевченка", "Шевченко в пластичнім світі" значно доповнюють шевченкознавчу літературу і є вагомими для дослідників-шевченкознавців. У зазначеному бібліографічному виданні подано також інформацію про виставку картин і рисунків Т. Шевченка в Києві, невідомі малюнки і фотографії митця, нові ілюстрації до творів Т. Шевченка, встановлення пам'ятників Т. Шевченку тощо.

Шевченкознавчі матеріали, зареєстровані у покажчику Є.-Ю. Пеленського, не втратили своєї актуальності і до сьогодні.

Надійною базою шевченкознавства першої половини XX століття є "Покажчик видань Шевченкових творів та спис бібліографічних праць про Шевченка", який зібрав і впорядкував В. Дорошенко [10]. Це видання вийшло у 1939 р. окремим шістнадцятим томом у "Повному виданні творів Тараса Шевченка" (публікувалось під егідою Українського Наукового Інституту у Варшаві) й містило першу частину бібліографічного покажчика – праці Т. Шевченка за 99 років – від 1840 р. до 1938 р. Бібліографу вдалось зібрати так багато матеріалу, що "для публікації його слід було б видати ще два томи" [13, с. 120], але через об'єктивні причини (Другу світову війну) друга частина бібліографії – література про Т. Шевченка – не вийшла (лише в 1959 р. видавництво Миколи Денисюка в Чікаго завершило справу і підготувало нове, друге видання Шевченкових творів, в яких окремим томом є "Покажчик видань Шевченкових творів: першодруки й окремі видання та спис літератури про них" [9]).

З цієї ж причини не з'явився і бібліографічний покажчик "Шевченко – майстер образотворчого мистецтва" (1830–1938), який В. Дорошенко опрацював для дванадцятого тому видання "Пластична творчість Т. Шевченка" [17]. Редактори "Повного видання творів Тараса Шевченка" планували подати його у тринадцятому томі, але Друга світова війна перешкодила виходові цього тому [8, с. 35–36].

"Покажчик видань Шевченкових творів: першодруки й окремі видання та спис літератури про них" В. Дорошенка складається з 4 розділів: "Шевченкові твори", "Фототипічні знімки з Шевченкових рукописів", "Фальсифікатори Шевченкових творів", "Чужі твори, приписувані Шевченкові". У ньому подано повний і докладний опис усіх окремих видань Шевченкових творів, що відображає поширення їх серед населення України в різні історичні періоди. З цього приводу Нінель Королевич констатує: "Бібліографія видань Шевченкових творів, укладена В. Дорошенком, принесла чимало нового матеріалу. Тут виправлено помилки попередніх бібліографічних покажчиків, …були включені закордонні видання Шевченкових творів, широко представлені відгуки і рецензії на них у пресі української діаспори, яку замовчувала радянська літературознавча наука" [13, с. 120–121].

Незважаючи на те, що у бібліографічному покажчику не фіксувались образотворчі праці митця, музичні твори на слова Т. Шевченка тощо, "Покажчик видань Шевченкових творів: першодруки й окремі видання та спис літератури про них" В. Дорошенка суттєво збагатив бібліографічну шевченкіану.

Вагоме місце мистецька тематика посідала в бібліографічному покажчику "Т. Г. Шевченко", виданому в Москві 1941 р. [19] напередодні 125-річчя від дня народження Т. Шевченка. Це був чи не найповніший у довоєнній бібліографічній Шевченкіані покажчик, в якому були зібрані майже всі важливі друковані матеріали про життя і творчість Шевченка. Покажчик, на жаль, не дійшов до читачів – майже весь тираж загинув під час бомбардувань у роки війни, збереглися лише поодинокі примірники у найбільших бібліотеках країни [2, с. 143; 7, с. 125] (один із примірників знаходиться у відділі рідкісної книги Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника).

Використавши бібліографічні праці попередників – М. Комарова, М. Яшека, В. Дорошенка та ін., укладачі, крім фондів тогочасних академічних бібліотек і книжкових палат, ретельно опрацювали видання, що зберігались і в спеціалізованих інституціях (галереях мистецтв, консерваторіях, музеях, нотосховищах тощо). Зібраний у покажчику мистецький матеріал (укладач – А. К. Гудзій) класифіковано відповідно до тематичного групування документів. У межах розділу "Шевченко і мистецтво" подано 11 дрібніших підрозділів: "Шевченко-художник", "Про образотворче мистецтво Шевченка", "Шевченко в образотворчому мистецтві", "Картинна галерея Шевченка. Виставки", "Памятники Т. Г. Шевченку", "Шевченко і театр", "Шевченко і музика", "Опери, оперетти, музичні драми на сюжети творів Шевченка", "Музика на слова Шевченка (пісні, романси)", "Музичні твори, присвячені Т. Г. Шевченку", "Шевченко і кіно", у яких дотримано алфавітного представлення бібліографічних документів.

Так, у підрозділі "Шевченко-художник" подано матеріали про акварелі митця, його малюнки олівцем, тушшю, офорти Т. Шевченка в колекції Василя Тарновського (видані в Києві 1891 р.), серед яких "Вірсавія"з картини Карла Брюлова, "У Києві", "Старости", "Видубецький монастир", "Дари в Чигирині 1649 року", "Судна рада"; картини і портрети сучасників і друзів Т. Шевченка, виконані масляними фарбами, а також автопортрети, живописні картини-сепії з киргизького життя, замальовки із експедицій тощо.

Статті, замітки із збірників, журналів і газет, зареєстровані у підрозділі "Про образотворче мистецтво Шевченка", висвітлюють питання історії чи часу написання окремих картин художника, їх вплив на західноєвропейську та східну культури. Найчисленнішими у цьому підрозділі є дослідження О. Новицького, О. Сластіона, К. Широцького, опубліковані в періодичних виданнях "Сяйво", "Літературно-науковий вістник", "Записки НТШ". У цьому ж підрозділі подано перелік книг, присвячених життєвому і творчому шляху Т. Шевченка, характеристиці його творчості на різних етапах становлення, зіставленню її з мистецькою манерою європейських майстрів, значенню творчості митця для розвитку українського мистецтва. У межах зазначеного підрозділу окремо представлені незначні за наповненням рубрики "Шевченко і Брюлов", "Шевченко як ілюстратор і портретист".

У підрозділі "Шевченко в образотворчому мистецтві" подано матеріали про альбоми, присвячені Т. Шевченку, а також студії про портрети і погруддя Т. Шевченка, ілюстрації до його творів.

Значне місце за обсягом матеріалу займає підрозділ "Картинна галерея Шевченка. Виставки". Тут, зокрема, йдеться про виставку в Харкові з нагоди 125-літнього ювілею митця: подано огляд експонатів і характеристику експозицій; виставку в Київському міському музеї, в Одеській науковій бібліотеці та ін. Серед наявного матеріалу виокремлено фотовиставки, подано інформацію про каталоги

виставок і путівники по виставках. Окремо йдеться про спеціальну колекцію малюнків та рисунків, які Т. Шевченко презентував В. Тарнавському для його Музею Української Старовини, що знаходився в Чернігові.

Доволі численний бібліографічний масив підрозділу "Пам'ятники Т. Г. Шевченку" містить інформацію про конкурси щодо спорудження пам'ятників Т. Шевченку, історію їх відкриття, пізнавальні матеріали про проекти відомих архітекторів і скульпторів Євгена Левінсона, Матвія Манізера, Антоніо Шортіно.

Мистецька театральна палітра представлена у підрозділі "Шевченко і театр". Зібраний тут бібліографічний масив є віддзеркаленням публікацій як про постановки драматичних творів "Назар Стодоля", "Наймичка", "Гайдамаки" Т. Шевченка на сценах Петербурзького, Полтавського, Чернігівського та інших театрів за участю Марії Заньковецької, Марка Кропивницького, Антоніни Нежданової, Миколи Садовського, Панаса Саксаганського, так і про постановки, в яких наскрізним є образ Т. Шевченка, зокрема п'єси Сави Голованівського "Доля поета", Петра Дорошка "Невольник", Юрія Костюка "Тарас Шевченко", Володимира Суходольського "Юність Тараса". У цьому ж підрозділі вміщено розвідки про значення творчості Т. Шевченка для розвитку українського театру, його погляди на акторську майстерність, театральні вислови митця, митців сценічної культури, їх театральні надбання, а також хронікальні матеріали про шевченківські заходи з нагоди ювілейних дат тощо.

У межах підрозділу "Шевченко і театр" спостерігається також окремий розподіл матеріалу на додаткі рубрики "Т. Г. Шевченко і М. С. Щепкін" та "Т. Г. Шевченко і Айра Олдрідж", дослідження в яких присвячені дружбі Т. Шевченка з відомим українським і російським актором XIX століття Михайлом Щепкіним та з африканським трагіком, одним із найвизначніших інтерпретаторів творчості Вільяма Шекспіра Айрою Олдріджем.

Широкий спектр питань музичного мистецтва розглядається у шевченківських матеріалах, згрупованих у найчисленніших за наповненням підрозділах "Шевченко і музика", "Опери, оперетти, музичні драми на сюжети творів Шевченка", "Музика на слова Шевченка (пісні, романси)", "Музичні твори, присвячені Т. Г. Шевченку". Йдеться, зокрема, про музичні твори на слова Т. Шевченка, пісні, романси, про непересічні музичні постаті та їх внесок у музичне мистецтво: "Музика М. В. Лисенка до "Кобзаря"", "Нові музичні обробки "Заповіту" Т. Г. Шевченка" тощо. Зібрані тут публікації висвітлюють також питання проведення шевченківських концертів, вечорів, ювілейних академій.

На основі зареєстрованого в розділі "Шевченко і кіно" матеріалу можна дійти висновку про роботу над фільмом "Тарас Шевченко", його успішний показ в Україні, Канаді, США, а також демонстрацію фільму "Назар Стодоля", написання музики до нього, обговорення фільму в тогочасних критичних заувагах, рецензіях і відгуках.

Сукупність зібраних документів відображена в допоміжному апараті до бібліографічного покажчика "Т. Г. Шевченко". Зокрема, одним із допоміжних покажчиків, що допомагає пришвидшити пошук необхідної для користувача інформації, є покажчик імен авторів, художників, композиторів, публікації яких присвячені вивченню життя і творчості Т. Шевченка.

Відтак, художньо-мистецька творчість Т. Шевченка, ретрансляція його новаторських досягнень в ракурсі українського графічного портрета, живописних образів, гравіюванні, оригінальність театральних постановок і багатовекторність

музичних опрацювань творів Т. Шевченка, знайшли відображення в працях мистецтвознавців, шевченкознавців, бібліографів, що, відповідно, й позначилось на подальшому розвитку бібліографічної шевченкіани.

Так, у повоєнні роки над бібліографуванням матеріалів, присвячених Т. Шевченку, активно працювали колективи Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Книжкової палати УРСР, Центральної наукової бібліотеки АН УРСР (нині – Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського) та інші провідні установи країни, але результати цих напрацювань були опубліковані вже у другій половині XX століття.

Отже, бібліографічний огляд мистецьких шевченкознавчих матеріалів, зафіксованих у покажчиках першої половини XX століття, засвідчує позитивну динаміку становлення й розвитку бібліографічної шевченкіани, урізноманітнення тематичного спектру шевченкознавчих студій, удосконалення принципів бібліографування документів, методики укладання бібліографічних посібників, уніфікації правил бібліографічного опису документів, незважаючи на непослідовність відображення шевченкової спадщини у бібліографічних виданнях початку XX століття. Широкий спектр репрезентованих мистецьких розвідок у царині шевченкознавства займає належне місце в бібліографічній шевченкіані, що назавжди залишиться часткою світової культури.

Список використаної літератури

1. *Айзеншток І. Я.* Невідомі та призабуті спогади про Т. Г. Шевченка / Ієремія Айзеншток // Вітчизна. – 1961. – № 3. – С. 170–176.

2. *Айзеншток І. Я.* Про бібліографію шевченківської бібліографії / І. Я. Айзеншток // Рад. літературознавство. – 1963. – № 3. – С. 142–147.

3. *Багрий А.* К библиографии Т. Г. Шевченко / А. Багрий // Известия Горского института народного образования. – Владикавказ, 1923. – Т. 1. – С. 48–58.

4. Библіографичний покажчикъ новоі украінськоі літератури (1798–1883) / зібравъ М. Комаровъ. – Кіевъ : Типографія Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, 1883. – 74 с. – Изъ збірника “Рада”.

5. Бібліографічний покажчик статей по музейництву і мистецтву, поміщених у “Ділі” в річниках I-XLV (1882–1927 рр.) / зібрали: Василь Волицький, Богдан Кравців, Степан Охримович та Євген Пеленський, стипендисти У. Н. Музея у Львові ; упоряд. Є. Ю. Пеленський; підготовка до публікації, додатковий список, іменний, географічний покажчики та передмова С. П. Костюка. – Львів, 1995. – 128 с.

6. Бібліографічний покащик статтей по музейництву і мистецтву, поміщених у “Ділі” в річниках I.–XLV (1882–1927. р.) / зібрали: Василь Волицький, Богдан Кравців, Степан Охримович та Евген Ю. Пеленський, стипендисти У. Н. Музея у Львові ; упоряд. Е. Ю. Пеленський ; Укр. Нац. Музей у Львові. – Львів : [б. в.], 1928. – 181 с.

7. *Гольденберг Л.* Бібліографічні джерела українського літературознавства : путівник / Л. І. Гольденберг. – Київ : Вища школа, 1977. – 199 с.

8. *Дорошенко В.* Мої шевченкознавчі праці / Володимир Дорошенко // Шевченко. – Нью-Йорк, 1955. – Річник 4. – С. 33–40.

9. *Дорошенко В.* Покажчик видань Шевченкових творів : першодруки й окремі видання та спис літератури про них / зібрав і впорядкував Володимир Дорошенко //

Повне видання творів / Т. Шевченко. – Друге переглянене й значно доповнене видання. – Чікаго : вид-во Миколи Денисюка, 1961. – Т. XIV. – 506 с.

10. *Дорошенко В*. Покажчик видань Шевченкових творів та спис бібліографічних праць про Шевченка. Т. 16 : Бібліографія / зібрав і впорядкував Володимир Дорошенко. – Варшава : Львів : Укр. наук. ін-т, 1939. – 352 с. – (Повне видання творів Тараса Шевченка).

11. *Дорошенко В*. Шевченкознавство за останнє десятиліття (1914–1924): короткий інформативний огляд / подав В. Дорошенко. – У Львові : [З друкарні НТШ], 1925. – 8 с. – Окр. відб.

12. Комаров Михайло Федорович // Шевченківський словник : у 2 т. / АН УРСР, Ін-т літ. – Київ : [УРЕ], 1978. – Т. 1 : А–Мол / Є. П. Кирилюк (відп. ред.) [та ін.]. – 416 с.

13. *Королевич Н.* Українські бібліографи XX століття : навч. посіб. для інститутів культури України / Н. Ф. Королевич. – Київ : Книжк. палата України, 1998. – 327 с.

14. *Меженко Ю*. Матеріяли до "Шевченкіяни" за роки 1917–1929 / Юр Меженко // Життя й революція. – 1930. – Кн. 3. – С. 183–192.

15. *Омельчук В*. Бібліографічний літопис шевченкових видань / Володимир Омельчук, Лілія Бєляєва, Ірина Войченко, Лариса Новосьолова // Бібліотечний вісник. – 2014. – № 2. – С. 45–52.

16. *Патока В*. Формування ядра видань бібліографічної Шевченкіани (1860–2005) / Валентина Патока // Вісник Книжкової палати. – 2007. – № 1. – С. 14–18.

17. Пластична творчість Т. Шевченка. – Варшава : Львів : Укр. наук. ін-т, 1937. – Т. 12. – 451 с. – (Повне видання творів Тараса Шевченка).

18. *Рибчинська Н*. Бібліографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка (1909–1939): структура, організаційні засади, напрями діяльності, зв'язки з науковими установами Києва / Наталія Рибчинська // Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті : збірник наук. праць / НАН України, ЛННБ України імені В. Стефаника ; упорядкув. і заг. ред. текстів Л. І. Ільницької ; відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2010. – С. 27–57.

19. Т. Г. Шевченко : библиогр. указ. / сост.: О. М. Клеменова, А. К. Гудзий [и др.] ; ред. Н. Ф. Бельчикова ; Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. – Москва : Госполитиздат, 1941. – 265 с.

20. Т. Шевченко въ литературѣ и искусствѣ. Библіографическій указатель матеріаловъ для изученія жизни и произведеній Т. Шевченка / составилъ М. Комаровъ. – Одеса : Типографія Е. И. Фесенко, 1903. – 143 с.

21. *Франко І.* [Рецензія] / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / АН УРСР, Ін-т літ. ; редкол.: Є. П. Кирилюк (гол.) [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1982. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903–1905) / упоряд. та комент. Н. О. Вишневської, М. С. Грицюти ; ред. тому П. Й. Колесник. – С. 159–171.

22. *Яшек М*. Т. Шевченко : матеріяли до бібліографії (рр. 1903–1921) / Микола Яшек ; Центральний Бібліографічний Відділ. – Харьків : Всеукраїнське Державне Видавництво, 1921. – Вип. 1. – 108 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.2014
Прийнята до друку 22.05.2014

# ART-RELATED SEGMENT IN BIBLIOGRAPHIC SHEVCHENKIANA OF THE FIRST HALF OF THE XX CEN.

**Halyna BILOVUS**

*The Chair of Library Science and Bibliography,*
*Lviv Ivan Franko National University,*
*str. Valova, 18/22, Lviv, Ukraine, 71008*
*tel. (032) 239-43-78, e-mail: bilovushalyna@gmail.com*

Shevchenko studies resources related to the field of fine art that were marked in the bibliographic guides of the first half of the XX century are viewed here. Within the scope of the article is a brief presentation of the development of Taras Shevchenko's art heritage in the bibliographic dimension as well as its thematic variety – an important source of art shevchenkiana. The principles of bibliographic presentation of the documents, the peculiaritiets of the bibliographic description, the relevant scope of academic and reference publications etc are looked into. A great emphasis is made on the role and importance of bibliographic shevchenko studies works of the first half of the XX century for further development of Shevchenko bibliography in the domain of art studies.

*Key words*: T. H. Shevchenko, shevchenko studies, art heritage, bibliography, bibliographic reference books.

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СЕГМЕНТ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ШЕВЧЕНКИНИАНЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

**Галина БИЛОВУС**

*Кафедра библиотековедения и библиографии,*
*Львовский национальный университет имени Ивана Франка,*
*ул. Валовая, 18, к. 22, Львов, Украина, 71008*
*тел. (032) 239-43-78,* e-mail: bilovushalyna@gmail.com

Представлен обзор материалов о Т. Шевченко художественной направленности, зафиксированнных в библиографических указателях первой половины XX века. Кратко обозначены становление и развитие творческого наследия Тараса Шевченко в его библиографическом измерении, тематический спектр шевченковедческих исследований – важного источника художественной шевченкинианы. Рассмотрены принципы библиографирования документов, особенности библиографического описания, научно-справочный аппарат издания и т. п. Подчеркивается роль и значение библиографических шевченковедческих работ первой половины XX века для дальнейшого развития шевченковской библиографии в области искусствоведения.

*Ключевые слова*: Т. Г. Шевченко, шевченковедение, творческое наследие, библиография, библиографические пособия.

**З М І С Т**

## ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

*Наталія ГУМНИЦЬКА*
Шевченко і Бйорнсон – національні генії світової культури, духовні лідери поневолених народів.....5
*Олена МАРКОВА*
Т. Шевченко и К. Данькевич: стилевые пересечения и альтернативы (на примере анализа оперы "Назар Стодоля").....12
*Олександр КОЗАРЕНКО*
Тарас Шевченко та Микола Лисенко: акмеологічний рівень спілкування особистостей.....20
*Людмила БЕЛІНСЬКА*
"Мала вітчизна" у житті Тараса Шевченка: ритуали повернення.....24
*Андрій СОДОМОРА*
"Садок вишневий…" античний контекст Шевченкового тексту.....31
*Мирослава ЦИГАНИК*
Тарас Шевченко у науково-літературній діяльності Якова Головацького.....48
*Ірина ПАТРОН*
Відкриття першого пам'ятника Тарасу Шевченку на західноукраїнських землях.....56

## МУЗИКОЗНАВСТВО

*Галина МЕДВЕДИК, Юрій МЕДВЕДИК*
Микола Маркевич – яскравий пропагандист надбань українського фольклору та шевченкової поезії.....65
*Оксана МЕЛЬНИЧУК*
Музична інтерпретація поезії Т. Шевченка у творчості композиторів XIX-початку XX століття.....81
*Оксана ГНАТИШИН*
Національне в теоретико-концептуальному осмисленні ІванаЛяшенка (соціальний та естетичний осяги).....89

## ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ

*Богдан ЛУКАНЮК*
Народні мелодії батьківщини Тараса Шевченка: мелотипологічна характеристика.....98
*Віталій ОХМАНЮК*
Пісенна семантика черкаської Звенигородщини у творчості Тараса Шевченка.....119
*Ольга КОЛОМИЄЦЬ*
Тарас Шевченко та Рабіндранат Таґор: музичний код геніїв як фактор національного визнання.....126

## ТЕАТРОЗНАВСТВО

*Олена БАША*
Образ Тараса Шевченка на сцені Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва (1945–2014 рр.).....137
*Майя ГАРБУЗЮК*
Дошевченківські "Гайдамаки…" на польській сцені у Львові (1819 р.): перший твір про Коліївщину в оцінці українських та польських учених.....152
*Інна ПАВЛЮК*
Рік Тараса Шевченка у Львові: імена, події, тенденції.....164

## ХОРЕОЛОГІЯ

*Олександр ПЛАХОТНЮК*
Творчість Тараса Шевченка на балетній сцені.....171
*Оксана ЛАНЬ*
Образ Шевченка-лірика в одноактному балеті "Музи генія".....177
*Дар'я ДЕГТЯР*
Ознаки національного у балеті Галини Березової "Лілея".....182

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

*Юрій ЯМАШ*
Скульптурна грань Шевченкіани Івана Труша.....187

## БІБЛІОГРАФІЯ

*Лілія СИРОТА*
Видання творів Тараса Шевченка і праць про нього у Галичині 1914 р.....202
*Галина БІЛОВУС*
Мистецький сегмент бібліографічної Шевченкіани першої половини XX століття.....211

## CONTENTS

### PHILOSOPHY OF ART

*Natalia HUMNYTSKA*
Shevchenko and Bjornson as a national geniuses of world culture, spiritual leaders of captive people....5
*Jelena MARKOVA*
Shevchenko and K. Dankevich: the style intersections and alternatives (on example of the analysis of the opera "Nazar Stodolya")....12
*Olexandr KOZARENKO*
Taras Shevchenko and Mykola Lysenko: acmeological level of the personalities' communication....20
*Ludmyla BELINSKA*
"Small homeland" in Taras Shevchenko's life: rituals of returning....24
*Andrij SODOMORA*
"Garden cherry..." Antique context Shevchenko text....31
*Myroslava TSYGANYK*
Taras Shevchenko in scientific activites Yakiv Holovats'kyy....48
*Iryna PATRON*
The first Taras Shevchenko monument opening at the territory of the west Ukraine....56

### MUSICOLOGY

*Halyna MEDVEDYK, Jurij MEDVEDYK*
Mykola Markevych as an original propogandist of the acquirements of ukrainian folklore....65
*Oksana MELNYCHUK*
The musical interpretation of Taras Shevchenko's poetry in works of the late 19 early 20th centuries composers....81
*Oxana GNATYSCHYN*
National in theoretical and conceptual understanding Ivan Lyashenko (social and aesthetic comprehending)....89

### ETHNOMUSICOLOGY

*Bohdan LUKANIUK*
Folk tunes from Taras Shevchenko's birthplace: an analysis of melodic typologies....98
*Vitaliy OHMANYUK*
Song semantics of Zvenigorodshchyna (Tcherkasy area) is in work of Taras Shevchenko....119
*Olha KOLOMYYETS*
Taras Shevchenko and Rabindranath Tagore: Geniuses' musical code as a factor of national recognition....126

## THEATER STUDIES

*Elena BASHA*
Image Taras Shevchenko on the stage of the first Ukrainian academic theatre for children and young (1945–2014).....137
*Mayja HARBUZJUK*
Pre-Shevchenko "Haydamaky..." on the polish stage in lviv (1819): the first work on koliyivshchyna in the evaluation of ukrainian and polish scholars.....152
*Inna PAVLIUK*
Shevchenko's year in Lviv: names, events, trends.....164

## HOREOLOGY

*Aleksandr PLAKHOTNYUK*
Creativity works Taras Shevchenko on the ballet stage.....171
*Oksana LAN*
The visual character of Shevchenko as a lyricist in one-act ballet "Muses of genius".....177
*Dar'ya DEGTYAR*
National signs in ballet by Galina Berezova "Lileya".....182

## FINE AND APPLIED ARTS STUDIES

*Yury YAMASH*
Sculptures in Trusz's Shevchenkiana.....187

## BIBLIOGRAPHY

*Lilija SYROTA*
The publication of T. Shevchenko's writings and studies about him in the Galicia of 1914.....202
*Halyna BILOVUS*
Art-related segment in bibliographic Shevchenkiana of the first half of the XX cen.....211

Для нотаток

Для нотаток

Для нотаток

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

# СЕРІЯ
# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 15

*Видається з 2001*

Підписано до друку 23. 06. 2014. Формат 70x100/16.
Папір офс. Умов.друк.арк. 18.53. Наклад 100 прим.

Видавничий центр
Львівського національного університету імені Івана Франка
79000 Львів, вул. Дорошенка, 41.

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ №14625-3596 Р від 30.10.2009 р.