

- народознавства НАН України, 2000. – 397 с.
- Откович В. П. Народна течія в українському живописі XVII-XVIII ст. / Откович В.П. – К.: Наукова думка, 1990. – 96 с.
 - Романів-Тріска О. Західноукраїнське малярство на склі XIX - початку XX століття / Романів-Тріска О. // Народна ікона на склі : альбом. – К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. – С. 13-33.
 - Сколотдра І. М. Живопис на склі / Сколотдра І. М. – Київ, 1990. – 120 с.
 - Станкевич М. Є. Феномен ікони на склі / Станкевич М. // Народна ікона на склі : альбом. – К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. – С. 9-12.
 - Степовик Д. В. Історія української ікони X-XX століть / Степовик Д.В. – К.: Либідь, 2004. – 442 с.
 - Українське народне малярство XIII-XX століть: Світ очима народних митців : альбом / авт. упоряд. Свенціцька В.І., Откович В.П. – К. : Мистецтво, 1991. – 302 с.

Віталій Ханко
(Полтава, Україна)

ІКОНОГРАФІЯ НАРОДНИХ КОБЗАРІВ У ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ ХІХ-ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

На тлі широких науково-популяризаційних заходів, що їх проводили патріотично налаштовані українські вчені-музикознавці у XIX-XX ст., свою визначну роль відіграли й мистці. Серед них пальму першості потрібно віддати О. Сластьону, котрий зумів вибудувати етнопрограму з вичення культури рідного народу і передусім створенні рідкісної іконографічної галереї кобзарів.

Ключові слова: кобзар, народний музичний епос, музична фольклористика, композиція, аркуш паперу, портрет, зображення народних музик, мистецьке узагальнення.

XIX століття для української народної музики минуло як період призбирування і поступового введення у науковий обіг взірців народних дум, історичних пісень. Першим це здійснив грузинський князь Микола Цертелєв, котрий мешкав на Полтавщині. Запис дум датується 1814 роком, вихід збірника – 1819 роком. У вступі він подав таку патріотичну характеристику: «Якщо ці вірші не можуть служити поясненням української історії, то принаймні в них видно поетичний геній народу, його дух, звичаї старих часів і, нарешті, ту чисту моральність, якою завжди відзначалися українці і яку вони старанно зберігають, як єдину спадщину по предках, яка врятувалась від жадоби сусідніх народів» [1]. Публікація М. Цертелєва була продовжена українськими вченими М. Максимовичем, П. Лукашевичем, О. Бодянським, І. Срезневським, А. Метлинським, М. Костомаровим, Я. Головацьким, П. Кулішем. У другій половині XIX - на початку XX ст. тексти вивчали історики, фольклористи, етнографи М. Маркевич, О. Русов, М. Драгоманов, В. Антонович, В. Горленко, П. Мартинович, О. Потєбня, П. Житецький, М. Сумцов, І. Франко, Хв. Вовк, В. Гнатюк, М. Сперанський, В. Перетц, М. Грушевський, К. Квітка.

Віддавна зображення народних музик були дуже популярні в народі, їх створювали безіменні малярі, перш усього в композиціях «Козак Мамай» і «Козак-бандурист», або у сценах із відтворенням українських ярмарків, народних гулянь, зібрань коло шинку тощо. З мистецької спадщини нам відомо, що ще у XVIII ст., точніше в 1778-1782 роках, Тиміш Калинський з Чернігівщини створив композицію із зображенням козака, який награв на кобзі, а його товариш жваво танцює. Репродукція її була вміщена більш, ніж через півстоліття у виданні «Летописное повествование о Малой России и ее народе и козаках вообще» (1847 р.). Ближче до середини XIX ст. народних співців починають малювати мистці з академічною освітою. Зокрема, їх

відтворювали В. Штернберг (фронтиспис до першого видання «Кобзаря» Т. Шевченка за 1840 р.) і Л. Жемчужников (картина «Кобзар на шляху» за 1854 р.). На цей період припадає і створення Т. Шевченком автоілюстрацій до поеми «Сліпий» /»Невільник»/ (спочатку ескіз олівцем, а згодом двічі виконані у техніці сепії, 1843 р.). У ранній роботі графіка композиція вдало розподілена загальною пропорційністю мас, чітко акцентуються виділені постаті народного музики з поводитирем, обабіч біля перелазу стоїть задумлива дівчина, а вдалині – темний силует літнього чоловіка. Тут наявна добре пройдена школа академічного малювання. У верхній частині композиції над високим парканом – гра темних і світлих плям стовбура дерева з листям і небом. Мистець свідомо акцентує на хвилястій чорній плямі оселедця над головою героя, що підсилює романтичне сприйняття всієї сцени. Від початкового етапу натурного світовідтворення молодий академіст швидко перейшов до мистецького образного узагальнення.

В таких загальних рисах малювали й інші артисти-малярі та графіки в середині XIX - першій чверті XX ст. Достатнього тут назвати твори Д. Безперчого («Бандурист», 1860 р.), К. Трутовського (картини «Сліпий бандурист», 1859 р., 1862 р., «Т. Шевченко з кобзою над Дніпром», 1875 р., «Український бандурист у хаті», 1890 р., ілюстрації до повістей М. Гоголя «Загублена грамота» і «Страшна помста», 1870-і рр.), М. Мурашка (автолітографія «Кобзар», 1873 р.), В. Маковського (рисунок «Сліпий кобзар з поводитирем», 1885 р.), а за ними – Г. Ладиженського, І. Їжакевича, М. Зінов'єва, С. Васильківського, Ф. Красицького тощо.

Прихильниками таланту Т. Шевченка були його сучасники П. Куліш і Л. Жемчужников. Вони, на відміну перерахованих вище художників, займалися портретуванням конкретних народних музик. П. Куліш як художник-аматор з натури відтворив кобзаря А. Шута і лірника Д. Погорілого. Ці рисунки, як і композиції інших графіків, послужили основою для переведення їх у складну техніку офорту, якою Л. Жемчужников оволодів у Парижі. Вони склали основу унікального альбому «Живописная Украина» (1861-1862 рр.), тематика якого навіяна поезією Т. Шевченка. Власне П. Куліш і Л. Жемчужников подали приклад українським мистцям, що передусім потрібно створювати повноцінні портрети кобзарів і лірників, а їх створення передбачає знання психології та способу життя музик. Найколеритніші свої враження від спілкування з носіями народного музичного епосу залишив Л. Жемчужников, нащадок козацько-старшинського роду. Він подав про них такий колоритний літературний опис: «Кому не відомі українські бандуристи, кобзарі? Хто не бачив їх, живучи в Україні? Ці поетичні особистості, що бурлакують по світу, – прямі нащадки Боянів і Гомерів, це втілена дума – пісня й історія народу. Найповажніше й найпоетичніше місце в народному українському житті належить бандуристам. Вони оживляють своєю грою громаду, весілля, ярмарок, розганяють тугу зажуреного діда, вчать молоде покоління старовині і навівають любов до тих могутніх руїн, що заростають мохом і пшеницею. Мені траплялися бандуристи двох родів: в одних переважала журба, доброта, м'якість, в інших – я зустрічав тверду вдачу, жорстку і сувору мову. Ті, які думають, що пізнали кобзарів, спостерігаючи їх лише на вулиці, знають їх мало, але і більше тих, котрі інколи присилують співати бандуриста за гроші. Щоб мати поняття про бандуриста повніше, треба з ним познайомитися ближче, завоювати його довір'я, подружитися з ним. Спосіб життя має на них, як і на кожного, сильний вплив. Вплив не лише внутрішній, але й зовнішній: мова бандуриста не та, що у простого селянина; руки його можна відрізнити поміж сотень хліборобських; гра розвинула їх, і вони делікатні, тоді як плугатар натер мозолі. Часто під час співу вираз кобзаря буває натхненний, піднесений; йому знайоме трудове життя і вся поезія народу; він знає ціну поезії, вона його годує, вона йому мила і прибуткова» [2].

Про психологію творчості кобзарів, їхню високу духовну місію, культурницьку справу найкраще мовив етномузиколог Філарет Колеса на початку XX ст.: «Кобзарі –

се не прошаки, що своєю бідністю або каліцтвом зворушують і спонукують людей до милости: се професійні співаки, звання яких вимагає вродженого таланту й музикальності, довгої й тяжкої, з трудом здобуваної, а часом й коштовної науки. Бідну лепту вони не беруть дарма, а відплачують за неї щедро піснею, думою і грою, що часто-густо носить на собі прикмети справжнього артизму. Кобзарі мають високе розуміння про своє співацьке призначення, як носителі ідей, що відривають людей від життєвої суєти, а підносять до Бога, вказують на правду і неправду у людських відносинах, нагадують про смерть і суд і вічність, а з другої сторони удержують пам'ять про історичну минувшину народу, про його страждання й героїчні подвиги» [3].

На середину XIX ст. І. Лизогуб і Л. Жемчужников зробили першу спробу записати мелодії дум, що не збереглися до нашого часу. Згодом кобзарські рецитації записують і досліджують музичні діячі О. Рубець з Петербурга, М. Лисенко з Києва, потім – П. Сокальський, О. Роздольський, Ф. Колесса, С. Людкевич зі Львова. Саме на мотиви, грані народними музикантами, пильну увагу звернув великий український композитор Микола Лисенко. На різдвяні свята 1875 року доля звела студентів молодших курсів Петербурзької академії художеств П. Мартиновича і О. Сластьона з М. Лисенком. Композитор прибув до Петербурга зі своїм добре вишколеним хором і знаменитістю того часу – кобзарем Остапом Вересаєм. Кобзаря з його дружиною-красунею Приською скрізь по місту супроводжували молоді академісти. Він виступав на концертах у «Соляному городку», на візитах у представників вищої титулованої знаті, в царському Зимовому палаці. Як зазначає у своїх спогадах О. Сластьон, спочатку О. Вересай виступив на засіданні Російського географічного товариства перед вченими, де свого реферату зачитав професор О. Міллер. «Спів, чудовий високий тенор, зробив велике вражіння на присутніх, мене в деяких місцях прямо таки морозом обсіпало. Кобзар був у добром гуморі і, підбадьорений М.В. Лисенком, чудово проспівав думу «Про трьох братів Озівських». Після співу вдячне громадянство накидало йому цілу тацю грошей» [4].

Друзі стали свідками тріумфу української музики, а їхній патріотичний запал скерував до думки поглибленого вивчення життя рідного народу, його звичаїв, обрядів та культури. Тобто молоді мистці дійшли до переконання вибудувати етнопрограму, пов'язану з вивченням культури і побуту. Вона базувалася на патріотизмі, любові до неповторності власного цивілізаційного ходу серед інших народів. Молоді українці «сміливо зважувались боронити свої переконання, що вже самі почали будувати чарівний світ майбутнього і отой безмежний кришталевий палац у йому – «Українського відродження» [5]. Це виводило О. Сластьона і його приятеля до розуміння того, що потрібно творити своє національне мистецтво, зовсім відмінного від мистецтва сусідніх народів.

Починаючи з 1875 р. П. Мартинович і О. Сластьон починають у літні місяці їздити в Україну. Їх найбільше приваблювала північно-східна частина Полтавщини, зокрема Лохвицький і Золотоніський повіти, а також Київ. Вони змальовували види поселень, народний побут, зображували традиційне вбрання, хатній посуд, дерев'яні храми й хати, колоритні типи козаків, молодичь, знали й учились один від одного сили пісень, приказок. Поряд з цим на аркушах паперу постають носії народної музики. Інтерпретації образів кобзарів у П. Мартиновича та О. Сластьона була відмінна. Якщо у першого з олівцевих штрихів постає натурна штудія погрудних портретів, як, наприклад, у Івана Кравченка (Крюковського) та Трихона Магадина, то у другого ми бачимо складний комплекс художніх прийомів, що творять вельми оригінальну композицію. Постає сидячого кобзаря Петра Неховайзуба з музичним інструментом розміщена на тлі дерев з листям; вгорі й внизу на аркуші наведені написи, що несуть інформацію про людину, в якому селі вона живе, які народні думи виконує, поставлена дата виконання тощо.

Влітку 1875 року О. Сластьон прибув на Полтавщину. Тут він започаткував велику портретну галерею кобзарів, яку ніхто з українських графіків XIX і XX ст. не спромігся створити. Виконані більш як за півстоліття, портрети мають не лише мистецьке звучання, а й несуть цінні для музичної фольклористики дані: про місце проживання кобзаря, його вік, репертуар (перелік дум, їх кількість). Всі портрети підписані й датовані мистцем. Першим майстер виконав портрет свого вчителя-кобзаря Петра Неховайзуба із с. Бондарі Лохвицького повіту, котрий навчив грати на музичному інструменті. Наступного року, 1876, на Лохвиччині молодий академіст створив кілька портретів народних музик: Дмитра Скорика з с. Нехристівки, Трихона Магадина з с. Бубни і хлопця-кобзаря Петра, учня І. Крюковського з Лохвиці. Потім наступила довга перерва і через 10 років О. Сластьон відновив малювання кобзарів.

Частина портретних зображень народних музик-співців із поводириями активно доповнена темним тлом (Семен Зезуля, 1886 р., Петро Сіроштан, 1887 р., Остап Калний, 1901 р., Микола Дубина, 1901 р., Самійло Яшний, 1903 р., Опанас Говтван, 1909 р., Михайло Кравченко, 1903, 1908 і 1910 рр., Хведір Кушнерик, 1928 р.), частина – на світлому тлі (Опанас Савченко /Бар/, 1902 і 1904 рр., Михайло Кравченко, 1902 р., П. Гащенко, 1905 р., Іван Жовнянський, 1906 р., Степан Пасюга, 1910 р.). Мистець фахово й достовірно змалював вбрання, нечисленні пожитки й речі народних музик, різні за формою й пропорціями кобзи. Не всі вони рівнозначні за мистецьким рівнем: ескізна манера у портретах Тр. Магадина, О. Калного та М. Дубини не дали змоги виявити ні складностей психології зображуваних, ні продуманої структури образотворення. Найкращий портрет дев'яносторічного С. Яшного з Миргорода сприймається як узагальнений романтичний образ народного кобзаря. Правдивість, художнє осмислення і графічна культура характерні для портретів П. Сіроштана, М. Кравченка, П. Гащенка, О. Говтваня, С. Пасюги й Хв. Кушнерика.

Першою моделлю графіка у 1875 році був П. Неховайзуб із с. Бондарі Лохвицького повіту. Внизу праворуч на аркуші паперу мистець полишив такий напис: «Мій «пан-отець», що навчив мене співати думи». Бондарівський кобзар-навчитель знав чотири класичні думи: «Плач невільників», «Три брати Озівські», «Вдова і три сини», «Конівченко». Образ незрячого, зажуреного кобзаря, котрий сидить на табуреті й тримає горизонтально свою кобзу, передано любовно й проникливо академістом. Психологічно виразне обличчя, добре промодельоване його високе чоло, ніс із горбинкою, козацькі вуса і підборіддя. Композиційні засади, світло-тіньове вирішення, обрамлення з пагінців із листям добре узгоджене з шрифтовим написом козацького скоропису, що несе наукову інформацію. У портреті П. Неховайзуба помітні анатомічні похибки (замаленькі руки з пальцями), певна жорсткуватість контурів, абрисів і ліній, але все це перебивається теплим відношення молодого двадцятилітнього учня до свого «пан-отця».

Наступного, 1876 року О. Сластьон разом з П. Мартиновичем через Київ, Ромен, Лохвицю відвідали Чорнухи, Вороньки, Бондарі, Білоцерківці, Бубни, Нехристівку. В останньому названому селі змалював кобзаря Д. Скорика із дівчинкою-поводатаркою. Їхні стоячі фігури виділяються на темному тлі; вони одягнені в характерний для того часу народний одяг. У кобзаря попереду через плече на ремені тримається кобза з п'ятьма струнами і дванадцятьма приструнками. Ліворуч від нього дівчинка з жвавими очима, що дивляться на нас, в руках вона тримає два ціпка.

Від нехристівського музики Д. Скорика молоді мистці поспішали до Лохвиці, «на щорічний здвиг під час ярмарку всіх кобзарів у славетного кобзаря Івана Крюка» [6]. Народні співці-кобзарі перебували під орудою глави кобзарсько-лірницької корпорації, свого роду старечого короля, яким був тоді І. Крюковський. Кобзарі Лівобережної України називали його великим кобзарем.

Сластьон О. і його друг Мартинович П. були у довірливих і щирих стосунках з кобзарями, і ті багато чого їм розповідали з того, про що не звідомляли стороннім

людям. Приміром, чого варта оповідь про кобзаря Ф. Гриценка-Холодного. «Всі ті, що чули й знали його кобзарі, лірники й приватні особи говорять, що за експресією співу і за красою гри не було йому рівного, це був справжній артист і глибоко нещаслива людина, котра не мала ніякого притулку, проводила ночі під тином, то де-небудь у хліві, чи просто у канаві і бур'янах. На днях бувший у мене кобзар Опанас Бар, давній мій знайомий, з яким я вперше зустрівся у Крюковського в 1876 році, описуючи мені життя бурлаки Холодного, говорив про його гру, що нічого подібного за своє життя не чув – «було як сяде, як зашкряба, як затужить, то й сам плаче, і всі за ним, а мідяки то як той горох у коновочку тільки тр... тр...тр...» [7]. Безумовно, кобзарі І. Крюковський і Ф. Холодного були талантами незрівнянно вищими, аніж популярний О. Вересай, про якого так розголосили кияни у Петербурзі. О. Сластьон, як сам кобзар і дослідник кобзарства в одній особі, це добре розумів.

Невідомо, чи заходжувався О. Сластьон «спорудити» портрет знаменитого «пан-майстра» І. Крюковського з Лохвиці, а от його учня Петра він відтворив на папері. На відміну від портретів П. Неховайзуба, Тр. Магадина і Д. Скорика з їхніми переважаючими темними тлами, у зображенні Петрика панує ідилія у природі й артистизм у виконанні. Поблизу придорожного стовпа з іконкою під дашком і верхівкою з давньою формою хреста – корсунською й дерев'яною огорожі з буйною зеленню на передньому плані сидить симпатичний юний кобзарик. Довкола нього – кожушина, солом'яний бриль, палиця і посудина. Юний музикант сидить на землі, нахиливши голову до грифа, рукою обняв двадцятидвострунну кобзу і перебирає пальцями правої руки. Внизу праворуч аркуша видніється підпис, дата і напис: «А. Сластьон, 1876 р. Лохвиця – Приліпка. Петро, учень І. Крюковського». Образ малого кобзарика немов опромінений милосердям і батьківським теплом зі сторони творця аркуша і немов перегукується із зображенням дітей в ілюстраціях до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки». Названий портрет належить до числа найкращих у творчому доробку О. Сластьона раннього періоду.

Наступні за часом створення О. Сластьоном портрети кобзарів припадають на 1886 і 1887 роки, коли він по закінченню академічного курсу щоліта проживав у с. Красилівці на Чернігівщині. Для портретованих С. Зезулі з Сосницького повіту й П. Сіроштана з с. Ладинка Козелецького повіту (обидва з Чернігівщини) використано композиційний прийом характерний для першого портрета Сластьонового «пан-отця». Подвійні портрети відтворюють сидячих народних співців, біля них стоять: біля першого – хлопчик, біля другого – дівчинка у головному уборі. С. Зезуля із кобзою за плечима сидить дещо нахилившись вперед, вся поза й вираз обличчя мають елегантний, навіть мінорний характер. Поза П. Сіроштана — це поза людини, яка енергійно грає на вертикально поставленій кобзі на колінах. На ньому свита, штани і постолі, характерні для чернігівського краю. Волосся голови співця стрижено «під макітру», на спокійному за виразом обличчя пропорційні брови, очі й ніс, виділяються розкішні козацькі вуса. Праворуч за овальним абрисом інструменту сховалася постать маленької поводитарки, внизу – торбина і палка, ліворуч – намічено тин, з якого немов виростає вінок із зеленого листя. За своїм композиційним ладом зображені з їхніми атрибутами і декоративною зеленню вписуються в овал, проте в портреті С. Зезулі натомість панує вертикальна побудова.

У ранній миргородський період (1900-1908 рр.), власне до часу приїзду вченого-музикознавця Ф. Колесси до Миргорода, О. Сластьон створив 12 портретів. Одні з них погрудні, як-от О. Калний і М. Дубина, решта повторюють композиційні засади портрета П. Неховайзуба за 1875 р. Деякі з них немов перегукуються із поширеним у народі «Козаком-Мамаєм». До останніх належать: портрети М. Кравченка за 1903 р. і П. Гащенко за 1905 р. Побутове трактування характерне для портретів О. Савченка /Баря/ за 1904 р., Івана Жовнянського за 1906 р., Петра Ткаченка (в інтер'єрі хати) за 1906 р. Трикутна побудова композиції, як один з головних принципів академічної

науки, типова для портретів М. Кравченка за 1902 і 1908 рр., П. Гащенко за 1905 р. Серед подвійних портретів народних музик з поводириями виділяється постать С. Яшного за 1903 р.

У наступний миргородський період життя створені решта п'ять портретів. У деяких домінує складна композиційна будова і навіть постановочність, як-от у портреті кобзаря О. Говтваня з хлопчиком-поводирем за 1909 р., М. Кравченка за 1910 р. Серію завершує укрупнене портретне зображення Хв. Кушнерика з містечка Багачка за 1928 р.

Кобзарські портрети О. Сластьона за 1901-1928 рр. різноманітні за характером, мистецьким рівнем, формальними графічними засобами. Так, М. Кравченка з містечка Сорочинці на Миргородщині майстер змалював п'ять разів, О. Савченка /Баря/ з с. Черевки Миргородського повіту Полтавської губернії й С. Пасюгу з с. Велика Писарівка Богодухівського повіту Харківської губернії – по двічі. Іноді рисами підкресленої етнографічної достовірності позначені портрети О. Савченка /Баря/ з с. Черевки Миргородського повіту, П. Ткаченка з містечка Сенявка Сосницького повіту Чернігівської губернії, яким художник свідомо в деталях вималював їхнє вбрання, чоботи, бандури.

Навпаки, фронтальністю й поважністю відзначається образ П. Гащенко з Костянтиноградського повіту Полтавської губернії. Постать з поводитирем немов вписана у трикутник, котра «підтримується» загальними масами, складками вбрання і речами, необхідними для мандрівного життя. У верхній частині малюнка виділено овал кобзи, на ній – тонкі пальці музиканта, що перебирають струни й приструнки. Голову прикрашає чуприна, традиційно підстрижена «під макітру», зосереджені очі, прямий ніс і округла борода княжого типу.

Двічі 1910 року О. Сластьон малював відомого кобзаря С. Пасюгу. Очевидно, як артист за натурою і залюблений у світ музичних звуків, його фігура на аркуші немов зливається воедино з бандурою, що він її ніжно притискує до своїх грудей. Схилена голова народного музики з високим чолом підноситься над видовженим овалом кобзи. Округлені, пластичні лінії, складки підпорядковані формальному й образному ладу.

У звичному селянському оточенні, на лаві сидить О. Говтвань, поряд постать хлопця-поводиря, який відвернувся від нас; на лаві – глечик для молока, шапка, на землі – торбина, ціпок, а тлом служить розкішна літня зелень. На білому тлі немов викарбовані постаті кобзаря І. Жовнянського й дівчини із Золотоніського повіту. Висока й схилена постать музики у свиті й чоботях, однією рукою він спирається на ціпок, другу поклав на кобзу. Інструмент виділяється діагонально світлим овалом на тлі постаті. На дівчинці – вив'язана «в кінці» хусточка, вишивана сорочечка, картата плахта, підперезана крайкою, дві торби навперехрест, у руках – довгі палиці. Позаду постатей ледь намічено стеблини з листям.

Серед життєво правдивих портретних зображень відомого й вельми талановитого кобзаря з Сорочинців М. Кравченка є дещо незвичний за образним трактуванням. Музика натхненно награв на інструменті, його фігура й жести рук природні. Створено романтизований образ носія народної музики з чітким графічним розподілом мас, його постать оточена декоративно трактованою зеленню. Портрет створено 1903 року, він дуже різниться від «заземлених» і достовірно реальних образів 1902, 1908 і 1910 років.

Названого 1903 року О. Сластьон змалював образ і дев'яностолітнього гречного «пан-отця», народного співця С. Яшного з Миргорода. З довгими й кучерявими козацькими вусами і, як вихор, чуприни, у свитці, шароварах і постолах, він сидить на ослоні, натхненно оповідає про трьох братів Озівських. Його права рука торкає до струн кобзи, що перпендикулярно поставлена до грудей. Заслухалася і притулилася до любого дідуся його дівчинка-поводарка. Графік із замилюванням змалював її голівку з квітками і стрічкою, задумливим виразом обличчя і народним вбранням. М'яко й

пластично мистець промодельював обидві постаті, рельєфно й опукло вимальовані складки, графічно підкреслена округлість інструмента. Світло падає з лівої сторони, перспективно вирішена зелена маса немов огортає зображених на передньому плані.

Створений образ сприймається як узагальнений і синтетичний істинно народного співця. На аркуші паперу відтворена поважна, змонументалізована й водночас романтизована постать «пан-отця» кобзарського. Постать як пам'ятник тієї кобзарсько-лірницької організації, що з початком ХХ ст. вже стала історією, а С. Яшний постає перед нами немов і справді як «останній із могікан». Портрет миргородського кобзаря належить до класики національної графіки дореволюційної доби в Україні. Із 23 портретів, творених мистцем із 1875 по 1928 рік, цей портрет і досі сприймається як характеристичний і найліпший. Ніхто з українських графіків ХІХ та й ХХ ст. не зміг піднятися до такого високого мистецького звучання й подати національного повнокровного образу носія народного мелосу.

Завершуючи мистецтвознавчий огляд унікальної за характером портретної галереї народних музик, якої подібної не створили ні в Росії, ні в інших слов'янських народів, ми акцентуємо увагу на портреті Хв. Кушнерика за 1928 рік. Фронтальна композиція портрета із нахиленим вперед чолом, руками, які перебирають приструнки на верхній деці та струни на короткому грифі кобзи, асоціюється з любимою в народі композицію картини «Козак-Мамай» (згадаймо шедевр із зображенням козака-бандуриста початку ХVІІІ ст. квадратної форми зі зрізаними хвилястими кутами із зібрання Національного художнього музею в Києві). В обох композиціях присутнє гармонійне поєднання зображення людини й віршованого тексту, що так типове для нашої класичної народної картини. Талановитий О. Сластьон, використавши традицію, зумів створити запам'ятовуючий і мистецький образ народного музики-співця.

Як ми бачимо, майстер добре знав взірці старосвітських народних композицій «Козак-Мамай» і «Козак-бандурист», але він творив згідно нової естетичної програми ХХ ст. Програма реалізму набула поширення по всій Європі у другій половині ХІХ ст. Як людина свого часу, він у своїх мистецько-образних вирішеннях спирався на знання, отримані в Академії художеств. В плані реалістичного творення образу людини, що був типовий для розвитку української графіки ХІХ - першої чверті ХХ ст., і з етнографічним замилюванням створені більшість портретів. З мистецької точки зору виділяються три портрети: хлопця-кобзаря Петра за 1876 р., Самійла Яшного за 1903 р. і Хведора Кушнерика за 1928 р. Портретна галерея кобзарів О. Сластьона – явище унікальне, бо доносить до нас образи носіїв музичного епосу.

Крім розглянутої галереї портретів кобзарів, потрібно зауважити, що іконографія й образотворче трактування теми кобзарства О. Сластьона хвилювало все життя. Ми можемо назвати зображення кобзарів, виконане графічними техніками для журналів «Рідний край» («Бандурист», 1910, ч. 1-3), «Молода Україна» («Діти слухають бандуриста», 1912, ч. 2; «Бандурист із поводитирем», 1914, ч. 1), ілюстрації до поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка (1883-1885 рр.), поеми «Козаки і море» Д. Мордовця (1897 р.), до народної думи «Удова і три сини» (1905 р.), до народної пісні «Ой, зійшла зоря вечорова та над Вкраїною стала, наступило черкеське військо як та чорная хмара» (1908 р.), так і олійними фарбами – «Бандурист» (Симбірський художній музей). Мистець займався також фотосправою і його світлини із зображенням народних музик зберігаються у Миргородському краєзнавчому музеї. Йому ж належить і портрет О. Вересая із дружиною за 1875 рік (до речі, три світлини роботи майстра відтворені у І томі корпусу «Українські народні думи» К. Грушевської за 1927 р.).

Не лише іконографічне відтворення у вигляді графічних портретів, композицій та ілюстрацій, малярських робіт чи фіксацій кобзарів на фотоплівці хвилювало художника впродовж життя – його з молодих літ тягнуло до артистичного виконання кобзарських мелодій. З часу переїзду О. Сластьона на Полтавщину для нього головним завданням було прислужитися національному відродженню: «краще робитиму

розпочате корисне народне діло» [8] і справа зі збиранням матеріалів про кобзарів і кобзарство, збереженням думового епосу залишається провідною для мистця. В перші роки проживання у м. Миргороді він познайомився з місцевими кобзарями, мав зустрічі зі сліпими співцями Полтавщини та інших регіонів України.

Влітку 1908 року відбулася знаменна подія: до О. Сластьона у Миргород прибув відомий дослідник музичної фольклористики Ф. Колесса. Про це львівський вчений докладно писав значно пізніше: «Та найбільша заслуга Лесі Українки для української музичної етнографії лежить у тому, що вона в 1908 р., разом зі своїм чоловіком, заслуженим дослідником української народної пісні Климентом Васильовичем Квіткою, зайнялася організуванням етнографічної експедиції в Полтавщину для описування мелодій українських народних дум при допомозі фонографу, з власних засобів оплатила кошти цієї експедиції та придбала нові дуже цінні матеріали для видання дум із мелодіями» [9].

В українській етномузиці ХХ ст., здається, один лише музикознавець, фольклорист і літературознавець Д. Ревуцький, досліджуючи зв'язки Т. Шевченка з народною музикою і народною піснею, акцентує увагу на тому, як оцінював наш великий поет історичні думи. Для підтвердження своїх думок Д. Ревуцький наводить слова із повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали»: «Недавно кто-то печатно сравнивал наши, т. е. малорусские исторические думы с рапсодиями хиосского старца, праотца эпической поэзии. Я смеялся такому высокомерному сравнению, а теперь как разобрал да разжевал, так и чувствую, что сравнитель прав, и со своей стороны я готов даже увеличить его сравнение. Я читал, разумеется, в переводе Гнедича и вычитал, что у Гомера ничего нет похожего на наши исторические думы-эпопеи, как, например, дума «Иван Коновченко», «Сава Чалый», «Алексей Попович пирятинский» или «Побег трех братьев из Азова», или «Самойло Кишка», или, или, да их не перечтешь. И все они так возвышенно просты и прекрасны, что если бы воскрес слепец хиосский да прослушал хоть одну из них от такого же, как и сам он, слепца кобзаря или лирника, то разбил бы вдребезги свое лукошко, называемое лирой, и поступил бы в михоноши к самому бедному нашему лирнику, называвшему себя публично старым дурнем» [10].

Безумно, Україна вельми багата на розмаїття в царині культури, що ще до кінця не осмислено й ґрунтовно не досліджено. На нашу думку, одним з таких феноменів є кобзарство з його структурою, характером діяльності, репертуаром і нерозгаданою таємницею «Устиянських книг». У нашу добу високих інформаційних технологій і глобалізаційного «керованого хаосу» ми гостріше відчуваємо, що маємо глибинні коріння, що наше минуле позначене нищенням і фальсифікацією. Щодо образотворчої подачі носіїв народного музичного епосу, то тут повинні бути вдячні тим нашим графікам і артистам-малярам, котрі щиро працювали над їхнею іконографією.

ЛІТЕРАТУРА

1. Семчишин М. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1985. – С. 215.
2. Жемчужников Лев. Объяснение к рисункам «Живописной Украины» // Основа. – СПб., 1861. – Май. – С. 59.
3. Колесса Ф. Українські народні думи: Перше повне видання з розвідкою, поясненням, нотами і знімками кобзарів. – Львів: накладом товариства «Просвіта», 1920. – С. 61.
4. Сластіон О. Микола Віталійович Лисенко // Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України. – Ф. 24-7 / 123. – С. 238.
5. Там само. – С. 238.
6. Мартинович: Спогади О. Сластьона / Редакція і вступна стаття А. Березинського. [Харків]: Рух, [1931]. – С. 72.
7. Сластіонов А. Г. Кобзар Михайло Кравченко и его думы // Киевская Старина. – 1902. – Т. 77. – Апрель – С. 307 – 308.

8. Лист О. Слатьона до музикознавця Ф. Колесси від 20 березня 1913 р. // Відділ рукопису Інституту імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 721. – Арк. 2 зв.
9. Колесса Ф. Леся Українка і український музичний фольклор // Леся Українка. До 75-річчя з дня народження: Збірник. Львів: Видавництво Львівського державного університету, 1946. – С. 63–64.
10. Тарас Шевченко. Листування: Текст. Коментарій / Редакція і вступне слово акад. Сергія Єфремова. – [К.]: Державне видавництво України, 1929. – Т. 3. – С. 498.

*Ірина Удріс
(Кривий Ріг, Україна)*

ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ЕТНОДИЗАЙНУ УКРАЇНСЬКОЮ НАУКОЮ ПРО МИСТЕЦТВО КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ЧИННИКИ Й ОСЕРЕДКИ

У статті визначено сукупність наукових чинників і осередків, що сприяли процесу становлення української науки про мистецтво означеної доби й розвитку наукових уявлень про архітектуру та етнотдизайн як складових національного образотворчого мистецтва. Йдеться про роль тогочасної академічно-університетської науки, археологічних з'їздів та періодики фахового спрямування в означеному процесі. Увага акцентується також на характеристиці наукових товариств і установ та внеску їх співробітників у формування об'єктивних знань щодо названих видів національної художньої спадщини.

Ключові слова: мистецтвознавство, університетська наука, археологія, періодика, наукові товариства, музеї, етнотдизайн.

The article defines the set of scientific factors and centers that contributed to the process of formation of Ukrainian science of art of a specified period, and the development of scientific ideas about architecture and ethnodesign as a component of national fine art. It is about the role of the academic university science, archaeological congresses and periodical professional direction of that time in this process. Characterized by academic societies and institutions. Focuses on the contribution of staff to the formation of objective knowledge about these kinds of national artistic heritage.

Keywords: art history, university science, archeology, periodicals, scientific societies, museums, ethnodesign

Постановка проблеми. Мистецтвознавство є відносно молодого наукою: його самовизначення і формування національних наукових шкіл у багатьох європейських країнах проходить протягом ХІХ століття. В Україні період становлення мистецтвознавства як наукової дисципліни припадає на кінець ХІХ - початок ХХ століття. Цей час слід розглядати як процес кристалізації даної науки, виявлення кола явищ, яке підлягало її вивченню. За півстоліття в Україні закладаються основи фахового дослідження вітчизняного мистецтва – передусім, етнотдизайну й архітектури – і формується наукова концепція його еволюції. Публікації тих років несуть у собі численну кількість різноманітних відомостей, які не лише не втратили своєї актуальності, а й набувають особливої цінності через те, що лишаються іноді єдиним свідомством про знищені пам'ятки. Отже, дослідження різних аспектів становлення даної галузі вітчизняної науки не втрачає актуальності.

Аналіз досліджень та публікацій. В останні роки значно зросло зацікавлення зазначеною проблемою і різні її аспекти висвітлюються в працях С. Білокопя, М. Селівачова, С. Побожія, М. Криволапова, Р. Захарчук-Чугай, В. Ханка, О. Франко, В. Ульяновського, О. Мандебури-Ноги, Р. Яціва, Є. Шудрі. Проте, узагальнюючих