

## ВАСИЛЬ ВЕРХОВИНЕЦЬ – ЕТНОГРАФ

Ярослав Верховинець



На титульній сторінці “Українського весілля” є дарчий напис: “Дорогому учителю Данилу Щербаківському на пам’ять. В. Костів. Київ 7. 06. 1914”.

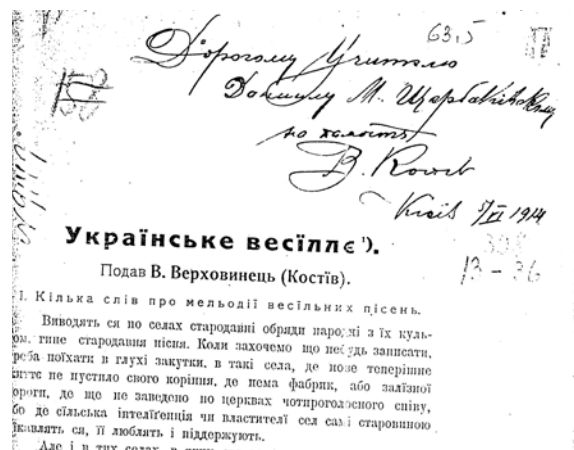
Що ж спонукало Василя Верховинця на ректи Данила Щербаківського “Дорогим учителем”, і яку роль відіграв останній у формуванні особистості автора як фахового дослідника українського фольклору?

Молодий В. Верховинець постійно прагнув до примноження й удосконалення своїх знань. Вищу педагогічну освіту він здобув в учительській семінарії міста Самбора (1899), спеціальну вокальну освіту у Краківській консерваторії та приватно в О. Мишуги — всесвітньо відомого українського співака (1900), блискучу школу сценічної майстерності — у М. Садовського, коли працював у його театрі як актор-співак лірико-драматичного амплуа, а затим на посаді хореографа, хормейстера і диригента.

Вищу музично-теоретичну освіту здобув у Київській музично-драматичній школі М. Лисенка під керівництвом професора Г. Любомирського, а також М. Лисенка, від якого одержав фундаментальні знання з основ музичної композиції та фольклору (1907–1910). Проте постійна жага до поглиблення своєї освіченості в суміжних галузях фольклористики привела В. Верховинця до Київського музею старожитностей міста. (Тепер — Національний художній музей України)<sup>1</sup>. Одним із засновників цього музею, а з 1902 по 1923 рік — його директором був археолог і етнограф, академік АН УРСР Микола Федорович Біляшівський.

Відділ народного мистецтва в музеї очолював з 1910 по 1927 рік мистецтвознавець Д. Щербаківський. На тлі безцінних експонатів свого відділу, він регулярно влаштовував різноматичні читання та наукові дискусії, активним учасником яких став і В. Верховинець.

Глибину сутність своїх лекцій та наукових дискусій Д. Щербаківський завжди спрямовував у практичну площину. Як вельми досвідчений і мудрий педагог, він розпізнав в особі В. Верховинця майбутнього вченого. Він побачив, як той щиро кохається і добре розуміється у фольклорі, особливо у хореографічному, а



тому запропонував йому реалізувати свої можливості у дослідженні обрядового фольклору.

Зцією метою Д. Щербаківський та його брат — археолог і етнограф Вадим Щербаківський і художник Василь Кричевський запросили В. Верховинця до с. Шпичинці<sup>2</sup>, де навесні 1912 року мало відбутися весілля. І при доброму сприянні сільського священика Михайла Щербаківського (батька Данила та Вадима Щербаківських), дослідник здійснив повний запис багатоденного весілля з музикою і текстом.

Про свої творчі здобутки в с. Шпичинці В. Верховинець повідомляє В. Гнатюку<sup>3</sup>.



“Шпичинські” весільні пісні у виконанні артисток “Жінхорансу”

Фрагмент “шпичинського” весільного обряду (сцена заручин у хаті молодої) увійшов до постановки кінофільму “Коліїщина”, де молоду грала видатна українська актриса П. Нятко (Оксана), матір молодої — Є. Доля-Верховинець, батька молодої грав В. Верховинець, а артистки “Жінхорансу” були друзками молодої і виконували весільні пісні<sup>6</sup>.

Востаннє фрагменти “українського весілля” використовувались у постановці опери М. Лисенка “Наталка Полтавка” на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, коли друзками Наталки, поряд з артистками опери, виступали і

В листі на його ім'я від 18 квітня 1912 року є такі рядки: “В Шпичинцях списав я 25 веснянок, ціле весілля з церемоніями і піснями. Пісень весільних списав 140, мелодій — до 70. Ціле весілля буде у нас у цьому сезоні так поставлене, як я бачив”<sup>4</sup>.

Ми не маємо достовірних даних про постановку у театрі М. Садовського цілого “шпичинського весілля”, але його фрагменти широко використовувались у побутових п'єсах, де мало місце розгорнуте весільне дійство. “Шпичинські” весільні пісні звучали, також, у виконанні артисток “Жінхорансу”<sup>5</sup>.

артистки “Жінхорансу”. (Театральний сезон 1935—1936)<sup>7</sup>.

У прем'єрному буклеті до згаданої вистави є допис диригента, композитора і музичного редактора цієї постановки В. Йориша під назвою “Музика опери Наталка Полтавка” [С. 16—20], де автор повідомляє: “... В цілому довелося дописати нових 35 номерів, так що зараз Наталка Полтавка нараховує 47 музичних номерів, куди входять хори, арії, тріо, секстети, ансамблі з хором і танки.

Танкові номери побудовані за матеріалами і консультацією майстра української етнографії, композитора В. Верховинця”.



Фрагмент “шпичинського” весільного обряду (заручин у хаті молодої)

На сторінках того ж буклету читаємо рядки і самого В. Верховинця. У своєму дописі “Про фольклор в опері Наталка Полтавка [С. 30—35] він пише: “... Моє завдання у Наталці Полтавці показати чотири моменти фольклору, зв’язаних безпосередньо з п’єсою за задумом авторів, режисера і композитора опери.

Перший момент — це хоровод Король. Його водять дівчата різноманітними візерунками під пісню Король по городу ходить. Другий момент — пісні передвесільні. Це ридання подруг Наталки-сироти, в якій нема батька, — Нема порадоньки бідній сироті. Третій момент — звичайний дівочий танок дружечок \*, простий, не надуманий, з приходом музик під кінець другої дії. Четвертий момент — це фінал третьої дії, в який входить радісний танок Плескач \*\*, що починає молода Наталка з дружечками і весільними гостями. Танок закінчується п’ятим моментом — Вільним козаком \*\*\*.

Перші чотири моменти ідуть за участю об’єднаних хорів і балету оперного театру, а Вільний козак — широкий, розмашистий — виконується виключно силами артистів балету”.

Одночасно з весіллям дослідник здійснив у с. Шпичинці ще й запис трьох народних танців: “Василиха”, “Рибка” і “Шевчик”. А в с. Криве, що знаходиться неподалік від рідної Максиму Рильському с. Романівки (теж по сусідству зі Шпичинцями), він занотував за допомогою братів поета ще й мальовничий танець “Роман” та “Гопак”, якому дав назву “Гопак з села Криве”. Останні два танці, за повідомленням самого В. Верховинця, постійно прикрашали хореографічні вечори, які він влаштовував на сцені театру М. Садовського та у заснованому М. Лисенком клубі “Родина”<sup>8</sup>.

Отже, “шпичинська” експедиція 1912 р. була для В. Верховинця вельми плідною і важливою, бо її багатий етнографічний здобуток у великій мірі дозволяв йому виношувати цікаві творчі плани на майбутнє — на здійснення теоретичних розробок, на практичне використання фольклорного матеріалу у театральній справі.

Першою науковою працею автора стала збірка “Українське весілля”. Тут варто зазначити, що це один з перших на Україні творів де, крім повного запису багатоденного весіль-

ного обряду, широко представлений музичний матеріал і здійснено цінні і цікаві теоретичні узагальнення.

Задля всеохоплюючого дослідження весільних пісень з різних районів України, В. Верховинець за порадою Д. Щербаківського, залучив до своєї роботи ще й ряд інших весільних збірок, укладених відомими українськими етнографами і фольклористами. А саме: запис весілля П. Чубинського (1877 р.) в с. Бориспіль Переяславського пов. Полтавської губ. (мелодії до тексту поклав на ноти М. Лисенко); запис весілля І. Демченка у містечку Монастирище Липовецького пов. Київської губ. (1896—1900 років), опубліковано 1905 р. в Одесі, а також неповна збірка М. Лисенка та Галицька збірка С. Людкевича.

І на основі такого об'ємного матеріалу дослідник у своїй роботі ретельно опрацьовує пісні українського весільного обряду.

Він розглядає їх ритмічну структуру: визначає її як непостійну і різноманітну, котра за його словами — “непомітна для слуху, а трудна тільки для виведення її на папір. Ритм мелодії цілком зв'язаний з поезією”. І ще: “Акценти музичні і пісенні відповідають собі взаємно”.

Цей органічний взаємозв'язок між музикою й словом добре відчутний там, де залежно від ритміки віршованого тексту, відповідно змінюються і довжини нот, тобто укрупнюються або подрібнюються певні доли такту. При цьому строго зберігаються усі музичні інтервали поміж звуками, тому й мелодичний рисунок пісні завжди залишається незмінним.

Аналізуючи ладо-тональну побудову весільних мелодій, В. Верховинець спостерігає за її видозмінами у піснях: “Благослови, Боже”, “Хміль лугами”, “Кісоньки мої”, “Та через сінечки”. Особливо зацікавили і схвилювали автора дві останні пісні, в яких, на його погляд, сучасне виконання затерло еолійський лад, і тепер вони співаються в мелодичному мінорі.

Поряд з тим, дослідник здійснює чітку класифікацію усіх весільних мелодій за спільними ознаками, розподіливши їх на три основні гру-

пи з відповідними нотними прикладами і дає вичерпну характеристику кожній з них.

Аналізуючи пісні з київських збірок, зокрема “Віночку мій перловий”, “Місяцю перекрою” та “Похилеє дерево” і порівнюючи їх з галицькими мелодіями, зібраними С. Людкевичем та Роздольним, В. Верховинець знаходить поміж ними багато схожих рис, які гарно простежується у мелодичному рисунку та в кінцевих каденційних тактах.

Така обставина дозволила автору зробити висновок, що “весільні мелодії з російської (Східної — Я. В.) України теж споріднені з мелодіями закордонної (Західної — Я. В.) України, яка зберегла не тільки цілі мелодії з їх рисунком, але задержала ще й дотепер орієнталізм в мелодіях весільних”.

Особливу увагу дослідник звертає на існуючу різницю між звичайними народними піснями і весільними мелодіями.

За словами автора відмінність останніх полягає в тому, що: “1) усі вони співаються в один голос; 2) вони вузькі по діапазону; 3) побудовані на строгім діатонізмі; 4) деякі з них побудовані на орієнтальній (мадярській) гамі”<sup>9</sup>. Визначаючи специфічні риси, притаманні побудові і форми весільних пісень, В. Верховинець констатує:

“Характерні ці прикмети свідчать про архаїзм весільних мелодій, про ту добу їх творення, коли у нашого народу не було ще й поняття про спів многоголосний. І не дивно, весілля — це обряд старовинний, сягаючий давніх предслав'янських часів, установлений самим громадським життям, самим народом”.

“Можливо, що з введенням християнства відбулися деякі зміни в весільних церемоніях, але той факт, що на усьому просторі України зустрічаємо ті самі мелодії, доводиться засвідчити, що зміни не торкались самих мелодій”.

“Наш народ, як відомо, під час виконання обрядових церемоній дуже консервативний, свої старинні обряди любить і оберігає, а особливо такі, де виступає багато дійових осіб, так як, приміром, на весіллі”.

Торкаючись ладової побудови весільних пісень, автор звертає увагу на музичне мислення наших далеких предків, а також простежує за генетичним розвитком ладової системи від давніх часів до сьогодення. Так він пише: "... Правда, мелодії іонійського і еолійського лада дуже ясно вказують на наш мажор і мінор, але ми про мінори і мажори згадувати не можемо, бо тоді їх музика не знала, бо як сказано було вище, це був час одноголосного самостійного стиля".

У той спосіб дослідник вкотре підкреслює тезу про давнє походження українського весільного обряду, адже відомо, що давньоруська ладова система зародилась у IX—X ст., тобто у дохристиянську добу.

Ще далі вглиб віків заглядає автор "Українського весілля", коли пише: "Особливої уваги заслуговують мелодії, котрі свідчать про споріднення їх з сербськими піснями. Про подібність українських пісень з піснями сербськими згадує М. Лисенко в своїй студії "Характеристика музыкальных особенностей малороссийских дум, исполняемых кобзарем О. Вересаем", а цю студію розширює Ф. Колесса<sup>10</sup> в своїй праці "Про мелодії українських дум", де він наводить кілька прикладів пісень турецьких, сербських, болгарських".

Виникає питання, яким чином могло відбутись споріднення сербських і болгарських пісень з українськими? Вірогідніше, це є відлуння Великого переселення народів, котре відбувалося впродовж V—VII ст.

Відомо, що у болгар, а особливо у сербів, є багато українських слів. Перебуваючи певний час на території України, болгарини та сербохорвати запозичили від українців певні мовні і музичні елементи і одночасно залишили у нашому фольклорі свій болгарський і сербський слід. А це означає, що в період Великого переселення народів існували і були сильними українська музика і мова.

Вельми розгорнутий теоретичний розділ "Українського весілля" разом із практичним, охоплює цілий спектр питань, який стосується обраної дослідником теми. Розширює перед

нами рамки інформаційного простору від сьогодення до найдавніших історичних часів нашої Батьківщини. Дає можливість зробити екскурс до витоків народної обрядовості, як складової частини української національної культури і простежити за її розвитком з часів родового суспільства до нашої епохи.

Подібної думки дотримується і видатний український композитор і науковець П. Козицький, який в рецензії на "Українське весілля" пише (*зберігаємо мову оригіналу*):

"В. Верховинець весь песенный материал весілля разбивает на три группы. Если принять во внимание, что песни первой группы встречаются во всех записях, т. е. исполняются по всей Украине, что они связаны с теми моментами свадебного обряда, который возник в родовом обществе, что народные массы с особой бережливостью сохранили ритуальную сторону свадьбы, пронесли ее без изменений через века — в условиях многовековой насильственной христианизации, — то станет возможным рассматривать эти песни (их текст и мелодию) как дошедшие до нас памятники музыкального языка эпохи родового общества"<sup>11</sup>.

В своїх спостереженнях і висновках щодо древніх витоків українського пісенного фольклору і архаїчності весільного обряду, дослідник не відчував себе самотнім. Підтримку своїм поглядам він знаходить у роботах, які належать професору М. Сумцову<sup>12</sup> і тому на сторінках "Українського весілля" повідомляє: "В статтях професора М. Сумцова Культурные переживания, друкованих свого часу в Київській старині, дуже гарно представлена архаїчність народного весілля".

Спробуємо навести декілька цитат із праць М. Сумцова, які напевно мав на увазі В. Верховинець, коли посилався на авторитет професора:

**К истории южно-русских свадебных обычаев** (*Тут і далі зберігаємо мову оригіналу*).

"Бурный поток народной жизни увлекал священно и церковнослужителей, ставил их даже против их воли и желания на крестьянскую точку зрения ... вносил в религиозно-

церковную сферу чисто народные элементы, как, собственно, украинские, так и сохранившиеся на украинской почве элементы старославянские, языческие”<sup>13</sup>.

#### **Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы.**

“Религиозно-мифические элементы свадьбы у одних славянских народов сохранились лучше, у других слабее. Юго-восточные славяне в этом отношении оказались более консервативными, чем западные”.

“Малороссийское вильце или гильце — большая ветвь, зимой всегда сосновая, летом яблуневая, грушевая, вишневая или черемуховая”.

“Обыкновение “вить вильце” встречается в Малороссии почти повсеместно. Свадебное вильце — символ жизни”.

“обхождение вокруг зеленого дерева входило в древнеславянский свадебный ритуал, и свадебное вильце служило заменой этого обычая в зимнее время”.

“Особенность малороссийской свадьбы состоит в том, что в ней встречаются в большей или меньшей степени все проявления религиозно-мифического мировоззрения, причем проявления торжественные и поэтические сохранились в замечательной чистоте и отчетливости”.

“Наибольшей архаичностью отличается свадьба в глубине Малороссии, в Полтавщине и Киевщине”.

“Жестоко ошибается тот, кто, судя по религиозно-мифической архаичности малорусской свадьбы, придет к мысли, что в нравственно-культурном отношении малороссийский народ отстал от других славянских народов. Архаичность его свадебных обрядов и песен стоит рядом с проявлением мягкости и нежности его семейных отношений, уважения к личности человека, женщины в частности. В нем, например, нет того резкого выражения подчиненности женщины, какое удержалось от времени дикости в великорусской свадебной обрядовости и выражается в том, что отец, в присутствии жениха и родственников, подходит к своей засватаной дочери и дает ей пощечину”.

“В малорусском свадебном ритуале, при всей его обрядовой архаичности, нет ни одной черты, оскорбляющей нравственное достоинство невесты”.

“Свадьба в целости, со всеми своими религиозно-мифическими, юридическими и житейски-бытовыми чертами, служит довольно полным и весьма ярким проявлением личности народа, как живого организма, выражением его материальной и социальной развитости и культуры”<sup>14</sup>.

#### **Палка сватов.**

“В сочинении О свадебных обычаях я высказал мнение, что в древности палка сватов служила символом солнечного луча или, может быть, деревом жизни”<sup>15</sup>.

Дослідження українського пісенного фольклору та весільної обрядовості В. Верховинця поєднує із студіюванням українського народного танцю. У нас немає точної дати започаткування цієї праці, проте, в “Українському весіллі” можна натрапити на такі рядки: “Сама найкраща музика не підтримує так веселості весільної, як танкова пісня ... але про танкові мелодії буде ширша розмова тоді, коли прийдеться сказати дещо про українські народні танки”. Ці рядки свідчать про те, що працюючи над “Українським весіллям”, дослідник уже мав у своєму розпорядженні необхідний для теоретичної обробки танцювальний матеріал, який дозволив йому, після опублікування “Українського весілля”, невдовзі сказати своє вагоме слово і в галузі хореографії.

Отже, другою науковою працею В. Верховинця стала “Теорія українського народного танцю”<sup>16</sup>, де автор ґрунтовно систематизував і узагальнив досягнення української нації на терені народно-танцювального мистецтва. Потім вийшла в світ і третя наукова праця автора під назвою “Весняночка”, яка є збіркою рухливих ігор з піснями й танцями для дітей дошкільного віку та молодших школярів.

Про започаткування і створення “Весняночки” автор повідомляє в передмові до її першого видання, коли пише<sup>17</sup>: “Складання цього підручника почато 1912 року в Києві на корот-

кострокових дошкільних курсах і у Фребелівському інституті”<sup>18</sup>.

Щирий прихильник С. Русової<sup>19</sup>, її діяльності на культурно-освітній ниві та з огляду на її науковий і практичний доробок в галузі педагогіки, В. Верховинець розробив і запропонував у “Весняночці” свій метод виховання дітей та юнацтва засобами мистецтва з використанням рухливих ігор і пісень, танців та забав. Цей метод широко використовується і в сучасних виховних та учбових закладах.

Звичайно “Українське весілля”, “Теорія українського народного танцю” і “Весняночка”, видавались в різні роки. Але, якщо простежити за конкретним періодом укладання кожної з них, то можна дійти висновку, що усі три наукові праці В. Верховинця були задумані ним одночасно, як комплексна розробка трьох галузей фольклористики — народної обрядовості, хореографії та педагогіки, які особливо цікавили його і хвилювали. І в цьому творчому процесі 1912 рік виявився етапним для В. Верховинця — фольклориста, оскільки поєднував два основні періоди його дослідницької роботи, якщо до 1912 року був період активного нагромадження практичного матеріалу, то далі настав період його теоретичного осмислення, період послідовної публікації упорядкованих і підготовлених до друку праць.

При детальному розгляді наукового доробку В. Верховинця, звертає на себе увагу та вельми важлива обставина, що автор, як етнограф, міцно стояв на позиціях збереження фольклорного матеріалу в його чистому, недоторканому вигляді. Адже фольклор у всіх його проявах — це колективна пам'ять народу, це своєрідний генофонд нації, в якому закована інформація про її менталітет, про її найголовніші, найхарактерніші риси та особливості, які передаються з покоління в покоління від етнічних витоків до сьогодення.

Зберегти в недоторканості цей етнофонд, цей інформаційний ланцюжок, що надійшов до нас із глибини віків, значить зберегти націю.

Отже, всяка свідомо чи несвідомо ревізія усталених канонів того чи іншого творчого процесу, який успадкувало народне мистецтво від предків, спотворює не тільки мистецтво, але й ту інформацію, яку воно несе в собі, подає у викривленому вигляді або нагло її розриває.

В. Верховинець — етнограф відчував у собі покликання стояти на захисті фольклорних надбань українського народу в галузі обрядовості, пісенності та хореографії, аби зберегти для нащадків їх глибинну внутрішню суть, їхню природну, незайману красу і тим самим оборонити від спотворення інформаційного зв'язку між минулим і сучасністю.

Боротьбу з руйнівними силами та негативними проявами фальсифікації, які проникали до народного мистецтва і завдавали йому великої шкоди, В. Верховинець провадив у двох площинах — теоретичній та практичній.

Як теоретик, він у своїх дослідженнях та публікаціях, перш за все, подавав вичерпуючі відомості про історичні витoki багатьох видів українського фольклору. Так, в передмові до першого видання “Теорії українського народного танцю”, автор повідомляє: “Коли приглянемось ближче до пісенного матеріалу, який до цього часу зібрали наші етнографи, то побачимо, що деякі пісні — особливо обрядові, веснянки, купальські та весільні, що початком своїм сягають давньої давнини — збереглися з іграми, танками та хороводами”<sup>20</sup>.

Про древні витoki українського фольклору йдеться і в другому виданні “Теорії українського народного танцю”<sup>21</sup>, де на С. 67, розділу IV під пунктом 61, В. Верховинець зазначає: “Питання, які відносяться до танка, треба ставити й до ігор з танками, що міцно зв'язані з народними обрядовими піснями, тобто веснянками, купальськими піснями, які є найвірніші початкові джерела народної хореографії”.

В тому ж ключі, опираючись на фольклорний матеріал, В. Верховинець викладає свої погляди на історію розвитку українського мистецтва, коли читає лекції студентам Полтавського інституту народної освіти<sup>22</sup>, в якому з

1920 по 1933 роки очолював кафедру мистецтвознавства.

Збереглися програми його лекцій, призначених для студентів II курсу, де він поділяє історію культури України на шість діб.

З тих шести діб звернімо пильну увагу на перші три доби, а саме:

“I доба — родового побуту (дохристиянські часи). Ця доба дала нам обрядові пісні, весільні, купальські, веснянкові, ловецькі, аграрні, похоронні, колискові.

II доба — раннього феодалізму. Доба колядок, билин, дум, дружинних та історичних пісень.

III доба — українське середньовіччя. З'явилися нові форми історичної пісні, кобзарська дума. Поширюється кобзарський рух”.

Таким чином, здійснивши музично-етнографічну розвідку нашого далекого минулого, В. Верховинець в своїх працях та на лекціях перед студентами переконливо довів, що український фольклор, а відтак і його творець — український етнос, має виключно древню тисячолітню історію, витоки якої знаходяться у конкретному періоді, а саме в добу дохристиянській.

Як бачимо, зібраний у працях дослідника вагомий етнографічний матеріал сконцентрував в собі найціннішу інформацію про етнічні корені української нації. Цей матеріал, упорядкований і осмислений, дає нам вичерпну відповідь на споконвічне запитання: хто ми і звідки ми?

Таке запитання не втратило актуальності і в наш час, бо ще не перевелися прихильники давно розвінчаної теорії російського вченого М. Погодіна <sup>23</sup>, згідно якої (*цитуюмо українського історика, професора Д. Дорошенка*): “ніби в Україні і взагалі на середній Наддніпрянщині до половини XIII століття жили великоруси, котрі після татарської руїни 1240 року вимандрували на північ, де сьогодні знаходиться осередок великоруського племені. Натомість на порожні місця на півдні прийшли вже в XIV столітті нові переселенці з Волині й Галичини, які й явилися предками сьогоднішніх українців” <sup>24</sup>.

Але якщо погодитись з цією теорією, яка заперечує факт існування українського етносу протягом багатьох віків — від дохристиянської доби до XIV ст., то правомірно виникає ще одне запитання: хто ж тоді створив численні народні обряди — весільні, купальські, свята Різдва — Зодіаку, Водохреща, Вербної неділі, щедрівки, колядки, культури Лади, Дани, Поля та інші, які зародились на території сучасної України ще за родового суспільства?

Тут відповідь може бути тільки одна: цей потужний фольклорний пласт, що формувався протягом багатьох віків, був створений саме українським народом, далекі предки якого одичили українську землю в незапам'ятні часи.

Отже, одні лише етнографічні дані, зібрані у працях В. Верховинця, особливо в “Українському весіллі”, навіть без посилання на інші джерела, дають усі підстави категорично стверджувати, що ми — українці, ніколи не були переселенцями з якихось інших країв, що український етнос здавна народився і розвивався на території, яка належить сучасній українській державі, що український народ є автохтоном на своїй, українській землі.

Ось так і інформаційний ланцюжок колективної пам'яті народу, віками мандруючи до нас, приніс нам відомості про те, що давньоукраїнська держава Київська Русь є колискою саме українського народу. З цього випливає, що усі інші сусідні народи самостійно розвивались поряд з українським. Вони, безумовно, взаємодіяли між собою, але кожен з них мав свою власну “колиску”, історію та культуру.

В. Верховинець — етнограф, своїми працями категорично відкидає зазіхання іноземних науковців на українські історико-культурні цінності. Його твори спростовують усі лже-теорії недружніх нам авторитетів стосовно українського етносу та фольклорних надбань української нації, бо, попри всілякі імперські забобони, В. Верховинець завжди мав власну, науково вивірену думку і міцно стояв на передових позиціях вітчизняної науки, саме на тих позиціях, які знайшли абсолютне підтвердження у наші часи.



\*\*\*

Такі думки навіяло студіювання “Українського весілля”, яке В. Верховинець з ініціативи Д. Щербаківського записав у с. Шпичинці, а далі, після ґрунтовного опрацювання зібраного матеріалу, опублікував його при допомозі знову ж таки Д. Щербаківського у книзі “Український етнографічний збірник” (К., 1914, — Т. 1. — С. 71–121). І тоді на титульній сторінці твору з’явився дарчий напис, в теплих словах якого відчувається щиросердна вдячність молодого автора видатному українському вченому за допомогу у здійсненні і оприлюдненні своєї першої наукової праці.

Тут слід зазначити, що феномен творчої співдружності двох вчених-етнографів Д. Щербаківського і В. Верховинця проявився не лише у створенні і публікації “Українського весілля”. Він сягнув далі, бо відіграв певну позитивну роль у духовному житті країни.

Як відомо, Данило Михайлович постійно дбав про збагачення колекції свого музейного відділу. З цією метою він закликав своїх слухачів і студентів, аби вони, повертаючись з канікул, привозили до музею хоча б один якийсь взірець місцевого образотворчого мистецтва.

Зподібною пропозицією Д. Щербаківський звернувся, також, до В. Верховинця і попросив його привезти із свого рідного села Старий Мізунь, Станіславської губ.<sup>25</sup>, декілька образів (ікон) роботи сільських іконописців.

\*\*\* “Вільний козак” занотований в “Українському весіллі” під № 162.

<sup>1</sup> Будівля в стилі неокласицизму, споруджена видатним українським архітектором В. Городецьким (1897–1900).

<sup>2</sup> Шпичинці – село Сквирського пов. на Київщині (тепер – Ружанського р-ну Житомирської обл.).

<sup>3</sup> Гнатюк Володимир Михайлович – український фольклорист, етнограф, академік АН УРСР, членкор. Петербурзької АН.

<sup>4</sup> Лист до В. Гнатюка. Рукописний відділ Львівської Державної наукової бібліотеки. – Фонд В. Гнатюка, од. зб. 284.

<sup>5</sup> “Жінхоранс” – жіночий хоровий театралізований ансамбль, створений В. Верховинцем та його дружиною Є. Верховинець-Костівою (Долею)

За допомогою односельчан, В. Верховинець зібрав чималу кількість образів, заповнив ними велику різьблену і інкрустовану материну скриню, привіз увесь цей скарб до Києва і подарував його музею.

Д. Щербаківський безмежно радів дарунку, розмістивши витвори народних умільців Прикарпаття в музейній експозиції.

Переживши лихоліття більшовицького панування, ці ікони і досі викликають щире захоплення у відвідувачів музею, а велика ікона Божої Матері, котра намальована на дощці розміром 70x40 см, знаходиться на реставрації.

Вельми показова і важлива та істина, що іконам із Старого Мізуня вклоняються і прихожани Києво-Печерської Лаври.

Чотири ікони із колекції В. Верховинця, які ми публікуємо нижче, увійшли до ювілейного альбому “Від Різдва до Вознесіння”, створеного і виданого Національним художнім музеєм України до 2000-ліття Різдва Христового.

Завдяки турботам співробітників музею, копії майже усіх ікон, вивезених в свій час дослідником з Прикарпаття, повернулись до Старого Мізуня і експонуються в шкільному музеї “Старожитності села” імені Василя Верховинця.

\* Це – “Полька”, яка занотована в “Українському весіллі” під № 164.

\*\* “Плескач” занотований в “українському весіллі” під № 163.

у Полтаві (1930–1938). Ансамбль виконував пісні у театралізованому плані.

<sup>6</sup> “Коліїщина” – кінофільм. Режисер-постановник І. Кавалерідзе – видатний український скульптор, кінорежисер, драматург. Композитори: В. Верховинець та П. Толстяков. Кіностудія ім. О. Довженка, м. Одеса, 1931–1933 рр.

<sup>7</sup> “Наталка Полтавка”. Композитор М. Лисенко. Режисер-постановник і сценарист В. Манзій. Диригент і муз. редактор В. Йориш. Художник І. Курочка-Армашевський. Літ. редактор М. Рильський. Консультант з питань фольклористики та постановник обрядових сцен В. Верховинець.

<sup>8</sup> *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю. – К., 1990. – С. 126.

<sup>9</sup> Венгерська гама – умовна назва ладу з двома збільшеними секундами: підвищені IV і VII щаблі (мінорний лад), а також підвищені II і VI

шаблі (двічі гармонічний лад). Венгерський лад, відомий з X століття н. е., є свідком древніх зв'язків венгерської і слов'янських культур.

<sup>10</sup> Колесса Філарет Михайлович – український фольклорист-музикознавець, композитор, академік Всеукраїнської АН, професор.

<sup>11</sup> *Козицький П.* Украинская народная песня. – М., 1936. – № 8. – С. 23.<sup>12</sup> Сумцов Микола Федорович – український фольклорист, етнограф, літературознавець, член-кор. Петербурзької АН, академік АН УРСР.

<sup>13</sup> *Сумцов М.* Культурные переживания // Киевская старина. – 1883. – Т. 7. – Ноябрь-декабрь. – № 11. – С. 514.

<sup>14</sup> *Сумцов М.* Культурные переживания // Киевская старина. – 1885. – Т. 11. – Март-апрель. – № 3. – С. 417–436. Вибіркові цитати із статті, в котрих йдеться про консерватизм та архаїчність українського весільного обряду.

<sup>15</sup> *Сумцов М.* Культурные переживания // Киевская старина. – 1889. – Т. 27. – Октябрь-декабрь. – С. 281.

<sup>16</sup> *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю. – К., 1919.

<sup>17</sup> *Верховинець В.* Весняночка. – Х., 1925. – С. 5.

<sup>18</sup> Фребелівський інститут – вищий жіночий педагогічний навчальний заклад у Києві для підготовки виховательок дітей дошкільного віку (1908–1920).

<sup>19</sup> Русова Софія Федорівна – українська культурно-громадська діячка, педагог, автор праць з питань мистецтва, автор шкільних підручників та досліджень в галузі педагогіки.

<sup>20</sup> *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю. – К., 1919. – С. 11.

<sup>21</sup> *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю. – Полтава, 1920.

<sup>22</sup> Тепер – Полтавський державний педагогічний університет ім. В. Короленка.

<sup>23</sup> Погодін Михайло Петрович – російський історик, письменник, публіцист, академік Петербурзької АН, професор. Один з знатхненників “москвофілів”.

<sup>24</sup> *Дорошенко Д.* Нарис історії України. Критичне бачення теорії М. Погодіна. – Мюнхен, 1966. – С. 64, 65.

<sup>25</sup> Тепер – Івано-Франківська область.

**The article is dedicated to unknown pages of ethnographic activity of outstanding cultural worker Vasyl Verkhovynets. Much attention is paid to**