

ГАРМОНІКА В УКРАЇНІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)

Визначається специфіка функціонування виконавства на гармоніці в різних сферах вітчизняної музичної культури другої половини ХІХ — початку ХХ ст.

Ключові слова: музична культура, гармоніка, народно-інструментальне виконавство, традиційне музикування.

Определяется специфика функционирования исполнительства на гармонике в различных сферах отечественной музыкальной культуры второй половины ХІХ — начала ХХ в.

Ключевые слова: музыкальная культура, гармоника, народно-инструментальное исполнительство, традиционное музицирование.

Author of the article define the specific character of functioning of playing the harmonica in different spheres of national musical culture of the second half of ХІХ — beginning of ХХ century.

Key words: musical culture, harmonica, folk instrumental performance, traditional music.

Актуальним завданням вітчизняної науки в історико-культурному контексті є виявлення й осмислення характерних ознак процесу становлення, розвитку та функціонування різновидів музичного виконавства, на основі чого вможливлений пошук оптимальних шляхів подальшого розвитку вітчизняної музичної культури. Протягом ХХ ст. увагу українських науковців привертала специфіка функціонування народно-інструментального виконавства, яке в процесі становлення еволюціонувало з різновиду традиційної народної творчості до складової професійного музичного мистецтва європейського типу. Водночас нині майже немає досліджень функціонування гармоніки та її різновидів в культурних центрах України (окрім Харкова) в дореволюційні часи. Так, В. Євдокимов, розглядаючи проблему функціонування одеської академічної школи народно-інструментального мистецтва, наголошував: в Одесі та на півдні України на початку ХХ ст. існували домрово-балалаєчні оркестри й оркестри баяністів, але більше ніякої інформації не наводив [2, с. 10]. Отже, залишається невизначеною специфіка функціонування виконавства на гармоніці в різних сферах вітчизняної музичної культури другої половини ХІХ — початку ХХ ст.

Нині джерельну базу складає значна кількість публікацій, які так чи інакше висвітлюють проблеми функціонування народно-інструментального виконавства. Так, проблема культивування гармоніки в музичній культурі України розглядалася в контексті: побутування традиційного інструментального виконавства в публікаціях І. Мацієвського, М. Хая, В. Осадчої, Л. Новикової та ін.; осмислення

феномену вітчизняного академічного народно-інструментального виконавства у фундаментальних розробках М. Давидова, специфіки функціонування гармоніки в працях М. Імханицького, Є. Іванова тощо. Аналіз зазначених праць дозволяє виявити загальні та характерні ознаки функціонування народно-інструментального виконавства в Україні в певні історичні періоди. Проте специфіка культивування різновидів гармоніки у вітчизняній музичній культурі другої половини XIX — початку XX ст. розглядалася фрагментарно. Таким чином, недостатня розробленість означеного питання та усвідомлення цього факту як проблеми й зумовили мету цієї статті.

Інструментознавці вважають, що музичний інструмент з двома частинами корпусу, з'єднаними одним міхом, виник у 1820-ті рр. і напрочуд скоро набув поширення. Зокрема, А. Мірек писав, що вже в 1850-60-х рр. гармоніку можна почути на сільських святах, ярмарках як у центральних районах Росії, так і в Україні, Білорусі, Прибалтиці й навіть на Уралі [11, с. 40].

Утім, гармоніка в українській традиційній народній культурі не мала такого значного поширення, як у Росії. Вітчизняний дослідник Є. Іванов, аналізуючи цю ситуацію, ґрунтувався на гіпотезі, що поширення музичних інструментів у побуті щільно пов'язане з відповідними естетичними ідеалами народу та виразними можливостями музичного інструментарію, котрі дозволяють відтворювати національні особливості його музики. Він висловлював думку про те, що відома українцям уже в 50-60-х рр. XIX ст. гармоніка у своєму примітивному на той час вигляді була нездатна задовольняти музичні запити українського народу, оскільки він, на відміну від російського, мав достатньо різноманітний та більше вдосконалений музичний інструментарій, як-то: скрипка, ліра, кобза, цимбали, бандура, розмаїття духових та ударних інструментів тощо [5, с. 19].

Стосовно ж виникнення гармоніки в Росії О. Новосельський писав, що на той час музичний інструментарій російського народу складався лише з примітивної семиладової балалайки та декількох типів духових дерев'яних ріжків і свирілей. Такі народні інструменти, як гудок, домра, гусла та інші, що використовувалися в народному побуті в більш ранні часи, були майже всюди забуті [14, с. 75].

Отже, виконавські переваги гармоніки сприяли поступовому її закріпленню в традиційному побуті. За твердженням мистецтвознавця В. Осадчої, котра досліджує традиційну культуру Слобожанщини, саме модою на гармоніку в цьому регіоні пояснюється її долучення до складу так званих «троїстих музик» або «свайбових оркестрів». При цьому науковець підкреслювала професійний рівень виконавців, відзначаючи, що на той час загальновідомою була майстерність гармоністів та балалаечників — виконавців частівок, «страданій», котрі мали безмежний репертуар, опанували особливу манеру гри, застосовували під час виконання танцювальних і пластичних елементів [16].

Інша фольклористка Л. Новикова вказує на те, що вже на початку ХХ ст. на Харківщині традиційна троїста музика відходить на другий план, а сільські мешканці надають перевагу таким нетрадиційним для українців інструментам, як мандоліна, гармоніка, балалайка, гітара [13]. Особливо цікавим є факт адаптації гармоніки до суто української народної вокально-інструментальної традиції — виконання пісень, дум та духовних віршів-псалмів, про що згадує у своїх дослідженнях В. Полл. Він пише, що на початку ХХ ст. до подорожуючих музикантів і співаків, котрих у народі називали «старцями», долучилися сліпі виконавці на гармошці. Крім того, деякі лірники замінили ліру на гармоніку, продовжуючи при цьому «традицію старих сільських музично-виконавських практик, включаючи спів речитативом та інструментальну монотонну гру» [15].

У другому десятилітті ХХ ст. гармоніка поширюється в Західній Україні. Так, Б. Водяной відзначає, що в народну культуру Галичини, зокрема Західного Поділля, гармоніка була занесена російськими військами після захвату цих територій у 1914-1917 рр. та мала найбільший вплив на міський фольклор, після чого швидко поширювалася в сільській місцевості, привносячи із собою «чужі та вульгарні мотиви» [17, с. 58]. Зокрема, гармоніку стали використовувати в оформленні української різдвяної драми (тобто відбулася адаптація в календарно-обрядовому циклі). Мистецтвознавець М. Хай вважає, що саме «використання дитячих гармонік та гітар, як атрибутів «нечистої сили», колоритно підкреслювало пагубність персонажів». При цьому автор має на увазі неорганічність долучення гармоніки до сфери традиційного інструментарію Західної України [18]. Про застосування гармоніки в різдвяно-новорічному календарі Південної Берестейщини свідчать зібрані Л. Лукашенко спогади старожилів, котрі стверджували, що «музичний інструментарій колядницьких гуртів найчастіше обмежувався гармошкою, втім, могли бути й скрипка, і навіть ціла капела» [8].

Подібні факти надали змоги дослідниці Л. Понікаровій дійти висновку: адаптація гармоніки в складі традиційних інструментальних колективів у межах весільного обряду та найважливіших календарно-обрядових дій закріпила її місце серед українських традиційних народних фольклорних музичних інструментів та, відповідно, в українському національному менталітеті [17, с. 58].

Є. Іванов наголошував, що в літературі не збереглося жодної згадки про музикантів, які в другій половині ХІХ ст. використовували б гармоніку в народному музичному побуті України [5, с. 21]. К. Квітка з цього приводу писав: «Оскільки відомо, що в Україні не існувало особливих осередків виробництва гармонік, де виготовлялися б її різновиди, та немає необхідності виробництва для України особливого типу гармоніки (така потреба існує, наприклад, для кавказьких районів), можна підсумувати, що суттєвих відмінностей

музики, яку виконували російські й українські гармоністи, немає і саме тому в літературі поки що не містяться записи музики українських гармоністів» [6].

Після скасування царським урядом кріпацтва в 1861 р. бурхливими темпами починають розвиватися міста, що зумовлено збільшенням численних фабрик і заводів та величезною міграцією населення із сіл у міста. В той період виникають російські поселення на території сучасної Чернігівської, Сумської та Харківської областей, на Донбасі, в Криму, Приазов'ї, на території сучасної Буковини. Російські переселенці везли свої улюблені музичні інструменти, зокрема гармоніки, які за своїми акустичними характеристиками та звукояром відповідали характерним ознакам російської пісні тих регіонів, де вони побутували. Головним жанром у репертуарі гармоністів була частівка, яка, за визначенням російського музикознавця Г. Благодатова, гнучко й різносторонньо відбивала життя та прагнення трудящих [1, с. 84]. Отже, у 1870-80-ті рр. в Україні набувають поширення різновиди російських гармонік, які були незмінним атрибутом побуту робітників. Так, з північних районів Росії в Україну потрапили в'ятські гармоніки, з центральних — тульські, саратовські, а з південних — лівенки та елецькі; в поодиноких випадках інші різновиди російських національних гармонік — черепашки, вологодські, смоленські тощо [5, с. 24]. Окрім того, завдяки представництвом відомих торговельних фірм Ю. Ціммермана, І. Мюллера, Л. Ідзіковського та ін. в українських містах реалізовувалися різновиди гармонік, що виготовлялися в Австрії, Франції, Бельгії, Англії та, особливо в Німеччині.

Популярності гармоніки, зокрема, сприяли виступи виконавців з Петербурга та Москви в розважальних закладах міст України. Такі виступи сприяли поширенню на естрадах міських садів, кафе, ресторанів, а подекуди й на респектабельних підмостках концертних залів різноманітних «кабацьких та ухарських» пісень, що негативно впливало на художньо-естетичні смаки населення. Поряд із виступами різноманітних «балалаечних капел», діяльність столичних гармоністів негативно оцінила академічна спільнота. Зокрема, відомий харківський композитор та критик М. Сокальський у ті часи наголошував: «...Есть «музыка», а есть «с позволения сказать — музыка». «Музыка»... язык Гайдна, Моцарта, Бетховена... И тут же рядом «с позволения сказать — музыка». Сколько ее развелось теперь (прости, Господи), этой дряни! Все эти ... рестораны и кафе с певичами, балалайками... а в садах и на площадях: «артисты», «наяривающие» на «гнусавых гармошках»...» [7, с. 8]. Авторитетний наприкінці XIX — початку XX століття музикант, автор праць з історії музики І. Ліпаєв, описуючи музичні експонати на XIV Всеросійській виставці 1896 р. у Нижньому Новгороді, де були широко представлені тульські та в'ятські однорядні гармоніки, писав: «Ми не

доводитимемо антимузичність цього інструмента — вона добре відома будь-кому. Чим скоріше зникне він у Росії, тим краще. Поки що ж на це слід зважати і не можна не говорити про нього» [10, с. 94].

Такі вислови були на той час природними, оскільки недосконалість конструкції гармоніки під час виконання спричиняла суттєву невідповідність оригіналу багатьох пісень. Так, в Енциклопедичному словнику Брокгауза та Ефрона (1892) зазначалося, що гармоніка своїм поширенням витіснила майже всі народні музичні інструменти та, завдяки обмеженій кількості звуків, які можна на ній добути, призвела до спотворення народних пісень. І пізніше в Енциклопедичному словнику Російського бібліографічного інституту «Гранат» (1912) підкреслювалося, що гармоніка «має шкідливий вплив на розвиток музичного смаку народу», оскільки «зводить увесь багатий матеріал народної музики до кількох неминучих для гармоніки рутинних формул».

Утім, думки представників музичної еліти не збігалися з уподобаннями міщанської публіки, яка в розважальних закладах із задоволенням вітала доморощених віртуозів і гастролерів. Зокрема, значну популярність як у Росії, так і в Україні мали виступи відомого гармоніста П. Є. Ємельянова (1848–1916) (псевдонім Петро Омелянович Невський). Традиційно для гармоністів тих часів, він був самоуком та грав по слуху. Невський здійснював широку концертну діяльність, не відмовляючись від виступів навіть у трактирах, балаганах, на відкритих сценах ярмарків та народних гулянь [9, с. 85]. Репертуар гармоніста був різноманітним: російські народні пісні, попури та фантазії на народні теми, декілька класичних п'єс, а також особисті твори [10, с. 52].

У Харкові П. Невський часто гастролював на початку ХХ ст. Так, у грудні 1900 р. його виступи відбувалися під акомпанемент піаніста й органіста М. Калініна. Реклама пропонувала харківській публіці ознайомитися з новим музичним інструментом — кола-кола-клавикордом, придбаним Невським на виставці в Парижі [23]. У 1906 р. у газеті зазначалося, що «гармоніст-куплетист» Петро Невський виступатиме в цирку братів Нікітіних з новим репертуаром під акомпанемент піаніно. Тоді ж він брав участь у благодійному заході, «виконавши куплети "пісень-скоромовок" під артистичний акомпанемент простої гармоніки» [25].

У той же період у харківських розважальних закладах виступав і столичний колектив гармоністів Петра Варшавського. Ці виступи здійснювалися також із заробітчанською метою, а, отже, були суто розважальними. Так, газетна реклама 1909 р. повідомляла про виступи з 6 січня в готелі «Александровська» «капели гармоністів відомого віртуоза Петра Варшавського на акардеон-гармоніках від п'ятиклапанних до трирядних, під акомпанемент відомого гармоніста В. Заволгіна під керівництвом любимця харківської публіки

А. А. Титова-Проходимця». Зазначалося, що виконавці будуть одягнені в розкішні боярські та малоросійські костюми [29].

У газетах Харкова того часу містяться відомості про виступи трупи балалаєчниць і балалаєчників під керівництвом В. Е. Тьомкіна-Бульби в замському ресторані «Чикаго». Як зазначав А. Мірек, майстер гри на народних інструментах (балалайка, мандоліна, гармоніка) В. Ю. Тьомкін (1870 — приблизно 1930) (псевдонім Тьомкін-Бульба) був першим виконавцем на баяні класичного репертуару, зокрема увертюру «Егмонт» Л. ван Бетховена, «Іспанського капріччіо» М. А. Римського-Корсакова, Другої рапсодії Ф. Ліста й інших творів. Подібний репертуар артист був вимушений виконувати в розважальних закладах і це було закономірним: класична музика на баяні зазвичай сприймалася ще як певний музично-ексцентричний номер. Суспільний статус інструмента як виразника серйозних та змістовних музичних образів був ще вкрай невисоким. Це також зумовлено тим, що баяніст вивчав свій репертуар по слуху, і це була своєрідна спрощена обробка або стилізація відомих класичних творів [10, с. 73].

Якщо в текстах деяких анонсів можна визначити, звідки приїхали виконавці (наприклад, реклама 1906 р. анонсувала виступ у цирку братів Нікітіних «московських любимців, концертних гармоністів-автомобілістів Боброва та Курашова» [24]), в більшості випадків такої інформації не було, відтак можна припустити місцеве походження гармоністів. Зокрема, в харківській газеті «Южный край» останніх років XIX ст. містилася реклама виступів: «віртуоза на гармоніці й танцюра російських плясок» М. Полянського в саду «Ельдорадо» [19], «віртуозів на гармоніці» Пермька та Ленського, відповідно в замських ресторанах «Стрельна» [22] і «Мавританія» [21], «віртуоза-гармоніста, який грає на всіх музичних інструментах, любимця харківської публіки» Афанасія Івановича Мініна [26].

Популярність гармоніки стимулювала формування структури, покликаній забезпечувати попит. Якщо в 1898 р. в Харкові лише пропонували придбати різноманітні гармоніки в Москві (реклама московського складу І. Ф. Мюллера сповіщала про наявність ручних гармонік «Кремона-Акордеон»: звичайних (1-рядних) за ціною 8, 10 та 14 крб.; 10-клавішних — 8, 10, 12 крб.; дворядних — 20, 30 крб.; трирядних — 40 крб., а також дамських «Прелесть-акордеонів» [19], то наступного року власник місцевого музичного магазину А. М. Берман уже мав у наявності різновиди гармонік: «фісгармонії американські, французькі оркестріони-автомати, концертні патентовані з мотором та без, мелодіони, симфоніони» [20].

Якщо А. Мірек у своєму довідникові тлумачить специфіку деяких з наведених різновидів (наприклад, оркестріон — це фісгармонія органного типу з педальєром, а мелодіон — інструмент з рояльною клавіатурою з мундштуком; хоча мистецтвознавець уточнював про вивчення такого інструмента у ФРН та Італії на початку 1960-х рр.

[12, с. 31], що свідчить про конструктивно іншу гармоніку під назвою «мелодіон», функціонуючу на межі XIX-XX ст.), то принцип дії інших (концертини з мотором, симфоніони) можна нині тільки уявляти.

У перші роки XX ст. прагнення міської молоді в українських культурних центрах до набуття навичок гри на гармоніці зумовлює появу музикантів, котрі започатковували приватні навчальні курси. Так, у Харкові в 1908 р. Іван Клімов пропонував свої послуги навчати гри на віденській та хроматичній гармоніках за нотною системою та без нот [28]. Роком раніше свої послуги через місцеві газети пропонував учитель музики з Варшави Р. М. Ліпсон. Він наголошував, що, крім мандоліни, гітари, скрипки та балалайки, з успіхом навчає будь-кого грати на дво-, трирядній та хроматичній гармоніках протягом одного місяця завдяки «найлегшій методиці викладання» [27]. Свою методіку Ліпсон виклав у надрукованому в Харкові в 1912 р. «Самовчителі для віденської дворянної гармоніки». Автор посібника, апелюючи до слухового досвіду учня, наводив відому мелодію, цифрою позначаючи клавішу, яку необхідно натиснути [3, с. 126].

Виробництво гармонік на теренах України розпочалося в другій половині XIX ст. Так, наприкінці 1880-х рр. у Одесі вітчизняне виробництво англійського різновиду ручної гармоніки — концертино — організували майстри Благін та Ніколаєв, котрі стали виготовляти невеличкі за розмірами інструменти, але не шестигранної, а прямокутної форми, які називалися «мелогармоніка» (винайдена інспектором народних училищ Л. П. Шпановським), на кшталт гармонік. На виносних грифах з обох сторін розміщалися кнопки в хроматичній послідовності, за принципом фортепіанної клавіатури. Ліва сторона мала діапазон від соль малої октави до соль першої, а права була її продовженням: від соль дієз першої до ля другої. Ці інструменти дістали назву російського концертино та були вдвічі дешевше англійських. Застосовували їх зазвичай у роботі з хором (гнали на цих гармоніках професійні вчителі співу та регенти) [10, с. 44]. Отже, подібне виробництво виникло як результат значного попиту на такий інструмент серед міської інтелігенції, яка використовувала їх у професійній діяльності в навчальних та культових закладах.

Поширення німецьких ручних гармонік із системою «готових» басо-акордових сполучень зумовило й появу численних майстрів переважно у великих промислових центрах України, які ремонтували, а інколи й виготовляли такі інструменти. Так, у Харкові тривалий час працював відомий майстер по виготовленню гармонік, а надалі й баянів К. О. Міщенко (1869-1946). Починаючи приблизно з 1890 р. він розгорнув виробництво віденських гармонік з німецьким строєм. За відгуками сучасників, інструменти Міщенка були значно кращими порівняно з німецькими й австрійськими. Специфіка виробництва

полягала в тому, що майстер збирав гармоніки з частин закордонного виробництва. Завдяки регулярним економічним зв'язкам з німецькими підприємствами виробництво гармонік збільшилося настільки, що майстерня К. Міщенка перетворилася на невеличку фабрику, на якій працювали до 15 осіб [5, с. 28].

До 1905 р. К. Міщенко, використовуючи систему німецького майстра Мірвальда (у 1891 р. Мірвальд сконструював трирядну хроматичну гармоніку), створив, за твердженням Є. Іванова, «пробораз сучасного баяна» [5, с. 28]. Тривалий час вважали, що перший «баян» — хроматичну гармоніку з повним набором хроматичного басо-акордового акомпанементу — сконструював талановитий петербурзький майстер П. Є. Стерлігов (1872-1959) за заказом відомого петербурзького гармоніста Я. Ф. Орланського-Титаренка (1877-1941) в 1907 р. Утім, М. Імханицький наголошував, що першу конструкцію такого інструмента П. Стерлігов виготовив у 1904 р. для петербурзького виконавця на гармоніці Миколи Олександровича Бавріна (1879-1962) [4, с. 127]. Це свідчить, принаймні, про передові позиції харківського майстра в цьому процесі.

Отже, визначаючи другу половину XIX — 1910-ті рр. періодом генези та становлення виконавства на гармоніці в Україні, наведемо його характерні особливості:

- культивування двома способами — імпорт іноземних зразків гармоніки та міграція російського населення в Україну;
- поступова адаптація в традиційній сільській та міській культурі на рівні побутового музикування;
- використання гармоніки як засобу матеріального забезпечення в розважальних закладах;
- негативна оцінка представниками академічної спільноти ролі гармоніки у формуванні культури населення.

Останнє зумовлене тим, що ручна гармоніка в українських містах залишалася переважно розважальним інструментом. Така ситуація внеможливілювала використання гармоніки в просвітньому русі. На відміну від України, в Росії це стало можливим завдяки формуванню колективного виконавства на гармоніці. Так, загальновідомими є факти функціонування в Москві, Тулі, Петербурзі оркестрів гармонік під керівництвом М. Белобородова, В. Хегстрема, І. Трофимова, В. Варшавського, С. Коломенського, деякі з них навіть гастролювали. Але, за висновком М. Імханицького, подібні колективи в дореволюційні роки і в Росії не мали популярності, оскільки їх керівники не пропагували цієї форми музикування [4, с. 141].

Список літератури

1. Благодатов Г. Русская гармоника / Г. Благодатов. — Л. : Музыка, 1960. — 180 с.
2. Евдокимов В. Одесская академическая школа народно-инструментального искусства / В. Евдокимов. — Одеса : «Астро-принт», 1999. — 88 с.

3. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства : учеб. пособие. / М. Имханицкий. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. — 520 с.
4. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах / М. Имханицкий. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. — 351 с.
5. Иванов Е. Гармоніки, баяни, акордеони. Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX-XX століття / Є. Иванов. — Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. — 70 с.
6. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки / К. Квитка // Избранные труды в 2-х томах. — М. : Сов. композитор, 1973. — С. 251–278.
7. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко : монографія / Ю. Лошков. — Харків : ХДАК, 2002. — 113 с.
8. Лукашенко Л. Зимові музичні обряди Південної Берестейщини / Л. Лукашенко // Музика та дія в традиційному фольклорі. — Львів, 2001. — С. 31–44.
9. Максимов Е. Российские музыканты-самородки / Е. Максимов. — М. : Сов. композитор, 1967. — 200 с.
10. Мирек А. «...и звучит гармоника» / А. Мирек. — М. : Сов. композитор, 1979. — 176 с.
11. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / А. Мирек. — М. : Музыка, 1967. — 165 с.
12. Мирек А. Справочник по гармоникам / А. Мирек. — М. : Музыка, 1968. — 130 с.
13. Новикова Л. Народнопісенна культура Слобідської України в динаміці історичної ситуації XX століття / Л. Новикова // Аспекти історичного музикознавства. Дослідження і матеріали. — Харків, 1998. — С. 175–182.
14. Новосельский А. Книга о гармонике / А. Новосельский. — М. : Гос. муз. издат., 1936. — 90 с.
15. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні / В. Нолл // Родовід. Наукові записки до історії культури України: дослідження. Архівні матеріали, публіцистика. — Київ, 1993. — № 6. — С. 16–26.
16. Осадча В. Гнат Хоткевич і форми побутування традиційного інструментального виконавства на Харківщині / В. Осадча // Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини : матеріали наук.-практ. конф. «Творча спадщина Г. Хоткевича». — Харків, 1997. — С. 133–140.
17. Поникарова Л. Баян в народно-інструментальному жанрі України / Л. Поникарова. — Харків : «Торнадо», 2003. — 104 с.
18. Хай М. Бойківський «Вертеп» у с. Вовче / М. Хай // Музика та дія в традиційному фольклорі. — Львів, 2001. — С. 17–30.
19. Южный край. — 1898. — 1 янв.
20. Южный край. — 1899. — 12 октяб.
21. Южный край. — 1899. — 23 нояб.
22. Южный край. — 1899. — 29 октяб.
23. Южный край. — 1900. — 7 декаб.
24. Южный край. — 1906. — 15 нояб.
25. Южный край. — 1906. — 5 декаб.
26. Южный край. — 1907. — 22 июл.
27. Южный край. — 1907. — 5 авг.
28. Южный край. — 1908. — 2 март.
29. Южный край. — 1909. — 8 янв.