

Original research paperReceived: 02.09.2018
Accepted: 14.12.2018**Мирослава Новакович**

Львовская национальная музыкальная академия имени Н.В. Лысенко
Львов (Украина)
golowersa63@gmail.com

**УКРАИНСКО-ПОЛЬСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОНТАКТЫ
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ МНОГОСОСТАВНОСТИ
АВСТРО-ВЕНГЕРСКОЙ МОНАРХИИ**

Ключевые слова: *музыкальная культура, национальная идентичность, «галицкий музыкальный диалект», культурная память*

Вопросы украинско-польских культурных контактов имеют продолжительную историю, поскольку впервые были подняты еще в начале XIX века в связи с существованием «украинской школы» в польской литературе романтической эпохи. По мнению американского литературоведа Григория (Джорджа) Грабовича, сложность этой темы заключается не только в необходимости осмысливать две разные культурные традиции и их контексты, но и сквозь вековые наслоения предрассудков, недоразумений, а также идеологизированных конъюнктурных соображений открывать настоящие структуры этих взаимоотношений¹. Одним из первых шагов в этом направлении, как утверждал музыковед и композитор Василий Витвицкий, должно быть избавление от бремени исторического прошлого, несмотря на рецидивы старых предубеждений, которые все еще обнаруживаются как с украинской, так и с польской сторон². Что касается научного осмысления задекларированной проблемы, то в украинском музыковедении польско-украинские контакты освещались в трудах Б. Кудрика, З. Лиська, С. Людкевича, С. Павлишин, М. Загайкевич, Л. Мазепы, Т. Мазепы, Л. Кияновской, У. Граб и многих других музыковедов старшей и младшей генерации. Предметом их внимания была деятельность польских образовательно-

¹ Григорій Грабович, “Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи”, в ідемі, *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка* (Київ: Основи, 1997), 138.

² Василь Витвицький, “До питання українсько-польських взаємин”, в ідемі, *Музикознавчі праці. Публіцистика*, ред. Любомир Лехник (Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича, 2003), 277.

-музыкальных институтов и культурных обществ в XIX-XX веках на территории Восточной Галиции, а также творчество польских композиторов, чей жизненный путь был связан с Украиной.

В предлагаемой статье частично рассматривается только один период истории украинско-польских музыкальных отношений, развитие которых происходило на территории Австро-Венгерской империи в XIX столетии. Речь идет об эпохе романтизма, которая, по мнению многих исследователей, отличалась наибольшей целостностью и наличием общего для обоих народов мировоззрения. В то же время надо отметить, что культурные измерения задекларированной проблемы сложно описать с помощью одного периода, потому что «их настоящие контуры будут просматриваться только с исторической перспективью»³.

Известный американский историк Роман Шпорлюк, исследуя национальные движения *Нового времени* в странах Центральной и Восточной Европы, выразил мнение, что «созидание одной нации означает пере-созидание другой нации»⁴. Таким примером может быть Австро-Венгерская монархия, которая за многовековую историю своего существования не смогла сформировать соответствующую нацию, потому что после 1772 года пыталась создать ее имперское подобие. Как утверждает исследователь, Австрия, получив после трех разделов Польши Галицию, состоявшую из разноэтнических польских и украинских земель, вынуждена была прежде всего иметь дело с поляками – народом, который, в отличие от немцев, в то время достиг большего успеха в национальном строительстве. Свидетельством этого являлись войны и восстания 1794, 1807, 1809 и 1830 годов. Поляки, как нация историческая, «стали идеальным образцом для всех вновь возникших наций, которым не хватало многих польских предпосылок, потому что они подкрепляли свою борьбу за государственность новой теорией национальностей, которой не признавала господствующая донационалистическая идеология старых режимов»⁵.

Полемизируя с Э. Гелнером и М. Грохом, Р. Шпорлюк не соглашается с тем, что экономические процессы занимают первичное место в создании гражданского общества, а культура, идеи и феномен нации рассматриваются как его производные. Известно, что в определенных случаях культура может «опережать» экономику и политику. Историк дает этому явлению название «общество-культура» или *Bildungsgesellschaft*⁶. В эпоху романтизма национальные деятели стали строителями национальных сообществ, основанных именно на культуре. Эти сообщества овладевали нациями, которые формировались под государственной эгидой, что касается и австрийской «Галиции», которая, по мнению многих современных украинских и польских историков, была искусственным конструктом, потому что интегрировала заселенную украинцами (русинами) историческую Галичину с исключительно польскими регионами. Такое сосуществование различных исторических культур сформировало образ Галичины (Восточной Гали-

³ Грабович, «Польсько-українські літературні взаємини», 138.

⁴ Роман Шпорлюк, *Формування модерних націй: Україна – Росія – Польща*, пер. Георгій Касьянов и др. (Київ: Дух і Літера, 2013), 9.

⁵ *Ibidem*, 99.

⁶ *Ibidem*, 31.

ции)⁷ как палимпсеста разных границ, имеющих религиозную, культурную и национальную природы.

Поэтому «изобретение Галиции в XVIII веке требовало изобретения самих «галичан» в XIX веке»⁸. По мнению канцлера Метерниха, «быть галичанином» – означало постепенно становиться немцем. «Галиция – это не край, где растут лимоны», – написал канцлер в одном из своих писем, путешествуя этими территориями в 20-х годах XIX века. Все усилия австрийских властей были направлены на реформирование «Галиции», как «отсталого» места жительства «полудиких» поляков, русинов и евреев – нецивилизованного населения, с которого надо было сделать «настоящих галичан»⁹.

Метаморфозы превращения Галичины очень хорошо видны на архитектуре галицких городов, в частности Львова. Город был основан галицко-волинским князем (впоследствии королем) Даниилом в середине XIII века и уже в 1272 году стал столицей Королевства Руси. В течение XIII-XIV, а также частично XV-XVI веков, Львов, как столица Русского воеводства в Королевстве Польском, еще сохранял свой русский характер. В XVII веке он приобретает более польские черты, а уже в XIX веке превращается во вполне габсбургский город, который австрийцы расстраивали, как «Вену Востока».

Но, возвращаясь к задекларированной мысли о том, как понимали «идею Галиции» не только немцы, но и другие нации, которые здесь жили (прежде всего поляки и украинцы), надо отметить, что объединение украинских земель с этническими польскими регионами под искусственным названием «Галиция» способствовало значительному усилению на этой территории польского доминирования. Писатель и культуролог Николай Рябчук утверждает, что включение остатков ликвидированной в 1795 году Речи Посполитой в Габсбургскую империю укрепило польский характер этой идентичности из-за того, что в ее пределах оказался королевский Краков – историческая столица и символ Польши. И «сам факт окончательного раздела Польши и передачи двух ее других частей под более репрессивную власть Романовых и Гогенцоллернов почти автоматически возлагал на Галицию особую (и почетную) обязанность сохранения польской культуры при отсутствии польского государства»¹⁰.

В марте 1849 года в Вене была обнародована Ольмюцкая конституция, которая предусматривала широкую автономию для Галиции. Она была отменена в декабре 1851 года и восстановлена в 1861 году с предоставлением Галиции автономии и собственных органов самоуправления. Н. Рябчук пишет о «польском успехе» в Галиции, то есть о фактической польской автономии с установлением

⁷ В статье вместо термина «Восточная Галиция» сознательно употребляется слово «Галичина», поскольку оно принято в исторической литературе и наиболее полно отражает понятие.

⁸ Larry Wolff, *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture* (Redwood: Stanford University Press, 2012), 80.

⁹ Daniel L. Unowsky, “Galician Fantasies. Review of Wolff, Larry, *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture*”, *Habsburg, H-Net Reviews*, February, 2011, <https://networks.h-net.org/node/19384/reviews/19920/unowsky-wolff-idea-galicia-history-and-fantasy-habsburg-political>, доступ 20.06.2018.

¹⁰ Микола Рябчук, “Перевинайдення Галичини: від імперської вигадки до постімперської міфотворчості”, *Збруч*, 31.03.2015, <https://zbruc.eu/node/34476>.

польской администрации, утверждением польского языка на всех уровнях тогдашнего образования (включая преподавание во Львовском университете), доминировании польской прессы. Как утверждает исследователь, это привело к исключению украинцев с галицко-польского этноцентрического проекта и их полного отчуждения. Поэтому именно они во второй половине XIX в. стали главными соперниками поляков в Галичине, а их национализм, отраженный в программах, требованиях и институтах, был зеркальной копией польского¹¹. Кроме того, упомянутая выше ситуация способствовала более быстрому психологическому отмежеванию украинцев прежде всего от поляков, что определяется формулой «мы – они» или «свой – чужой».

Господство в Галичине почти во всех сферах жизни польского языка и относительно более зрелой, по сравнению с тогдашней украинской, польской культуры, существование польского культурного пространства (*Grossraum*), открытость «нового польского сознания» для образованных слоев украинского населения – все это делало польскую национальную ориентацию более привлекательной для той части украинцев, которая подвергала ревизии культурное господство греко-католического духовенства и усвоила секуляризованное современное мировоззрение¹². Следует отметить, что эта тенденция берет свое начало еще со времен Речи Посполитой, универсальность культуры которой заключалась в том, что она была открытой для различных воздействий.

Выбирая между польской, немецкой и украинской моделями национальной ориентации, этническое украинское население Восточной Галиции отличалось еще одним типом сознания – провинциальным, которое было не менее важным, чем национальное. Ведь провинция, несмотря на свой пограничный статус с «пристально охраняемыми границами», вынуждена была быть, как утверждает Юрий Прохасько, «местом, обреченным на культивирование собственной локальной действительности»¹³. Таким образом, путь к сознательному возвращению украинского национального начала в музыкальной культуре Галиции был достаточно долгим и охватывал весь XIX век.

Мультикультурность этого региона частично препятствовала развитию собственного национального музыкального искусства, потому что смешение языков, культур и традиций не давало возможности слышать украинское, чтобы его затем четко артикулировать. Не случайно выдающийся украинский историк, этнический поляк Владимир Антонович в дискуссии с Михаилом Драгомановым утверждал, что украинской интеллигенции наносит вред ее воспитание исключительно на образцах русской литературы (это касалось интеллигенции в российской Украине)¹⁴. Что-то подобное можно заметить и в музыкальной культуре Галичины первой половины и середины XIX века, в частности в творчестве М. Вербицкого и И. Лавриковского, где для воплощения национального начала

¹¹ Ibidem.

¹² Шпорлюк, *Формування модерних націй*, 456.

¹³ Юрій Прохасько, «Можлива історія «галицької літератури», в *Історії літератури*, ред. Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська (Київ: Смолоскип, Львів: Літопис, 2010), 2.

¹⁴ Ігор Чорновол, «Між археологією та політикою. Володимир Антонович і польське суспільство», в іdem, *Нариси з історії Галичини* (Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2017), 105.

композиторы пользовались музыкальными знаками других культур, прежде всего польской.

Однако обращает на себя внимание тот факт, что определяющей чертой украинско-польских культурных отношений являются не профессиональные контакты между польской и украинской музыкой, а связь культуры с культурой и польской музыки с украинской культурой. На это обращает внимание Г. Грабович, исследуя польско-украинские литературные контакты. Связь Польши в XIX веке (перефразируя мысль исследователя) с украинской музыкальной культурой еще не была опосредованной украинской профессиональной музыкой, украинской версией этой культуры. Если музыка есть кодом, которым культура себя выражает и познает, тогда эта реальность не была найдена и усвоена. Г. Грабович постулирует модель такого обмена на уровне норм и форм с польской стороны и готового материала (фольклор) с украинской¹⁵. Так, писатель Ярослав Ивашкевич, обращая внимание на украинские влияния в творчестве Ф. Шопена, приводит в качестве доказательств письма композитора, где тот пишет, что «даже казачка прекрасно танцевал». Это, по большому счету, есть салонная украинская музыка, которая была популярна не только в Украине, но и за ее пределами. Как отмечает Я. Ивашкевич, украинские думки, коломыйки и казачки во времена юности Шопена были модными в высших кругах польской знати¹⁶.

Если посмотреть на историческую динамику этих контактов, то можно заметить, что первые образцы записи украинского фольклора восходят к началу XVII века и принадлежат именно полякам. Примером является *Песня о Козаке и Кулине* (1625), опубликованная в песенном сборнике Чарторыйских, а также рукописный сборник песен, который приписывали польскому поэту Доминику Рудницкому. С XVIII века до нашего времени дошли и сделанные поляками записи так называемого «дворацкого» фольклора. Писатель Иван Франко обращает внимание на то, что эти песни записывались на украинском языке, но их тематика была далека от народных, так как они исполнялись певцами и торбанистами при дворах польской аристократии. Некоторые из этих песен впоследствии вошли в сборник Вацлава Залеского. Однако именно дворацкий фольклор (его следует отличать от крестьянского) стал доминирующей основой первого этапа становления национальных композиторских школ в центрально-восточной Европе. Не случайно польский фольклорист и этнограф Зориан Доленга-Ходаковский, стоявший у истоков «украинской школы» в польской литературе романтической эпохи, отдавал предпочтение именно украинскому фольклору, считая его значительно более совершенным в художественном плане по сравнению с аналогичными достижениями остальных славянских народов¹⁷.

Активизация украинско-польских культурных контактов в Галичине происходит в первой половине XIX века. Это именно та «академическая» фаза национального «возрождения», которую И. Франко определяет, как период сознательного патриотизма русского. По мнению писателя, его основание было заложено

¹⁵ Грабович, «Польсько-українські літературні взаємини», 139.

¹⁶ Ярослав Ивашкевич, *Шопен*, пер. Йосип Брояк (Київ: Музична Україна, 1989), 73.

¹⁷ Stanisław Jedynek, ««Szkola ukraińska» w polskim romantyzmie», в *«Українська школа» в польському романтизмі*, ред. Сергій Ткачов (Тернопіль: Підручники і посібники, 2002), 13-22.

также поляками, среди которых Вацлав Залеский и Жеготой Паули, показавшими русско-украинской молодежи богатый клад украинских народных песен. Именно на них воспитывались первые галицко-русские писатели – М. Шашкевич, И. Вагилевич, Я. Головацкий, М. Устиянович, И. Лозинский. Не случайно Энтони Смит утверждает, что песня и танец, как главные составляющие устной народной культуры, воссоединяли интеллигенцию с другими слоями населения, демонстрируя творческий дух народа и его врожденный гений¹⁸. Речь идет об изданиях украинского и польского музыкального фольклора, сделанных Д. Зубрицким в альманахе *Pielgrzym Lwowski* (1822, 1823), К. Липинским в первом томе *Patnika Narodowego* (1827) и Вацлавом Залесским в сборнике *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* (1833). Американский историк Лари Вульф утверждает, что концепция Залеского была сугубо галицкой, а не польской¹⁹. Зато англо-немецкий славист Ян Феллерер пишет, что транскрибирование украинских песен латино-польским алфавитом является свидетельством того, что Залеский считал украинские песни польской народной поэзией. Из 1496 песен, которые составляют содержание сборника, украинскими являются примерно 580. Среди лирических песен преобладают украинские, а баллады – почти исключительно украинские. Известно также, что часть песен, включенных в этот сборник, записал и гармонизировал Кароль Липинский.

Эта книга, как утверждает И. Франко, создала целую эпоху в развитии духовной жизни Восточной Галиции, так как под ее воздействием началось возрождение украинско-русской литературы²⁰. Более того, труд В. Залеского и К. Липинского вызвал большой резонанс и за пределами этого региона, а его материалы перепечатывались и переводились в авторитетных европейских изданиях того времени. Так, одним из первых откликнулся на публикацию книги П. Шафарик, а тексты и мелодии песен использовали в своих произведениях А. Мицкевич, Н. Гоголь, А. Фредро, В. Ганка, М. Глинка и другие, не менее известные писатели и композиторы. В 1839-1840 годах во Львове вышел из печати еще один двухтомный сборник галицких, теперь уже только украинских песен (*Pieśni ludu ruskiego w Galicji*) поляка Жеготы Паули.

Это является примером польско-украинских контактов, демонстрирующих связь культуры с культурой, а не конкретные отношения между двумя профессиональными музыкальными культурами, где существовало несоответствие, обусловленное определенными историческими обстоятельствами. Так, в первой половине XIX века музыкальное искусство украинской Галичины ограничивалось обычно религиозной сферой, что является признаком диспропорции по сравнению с тогдашней польской музыкой. В связи с этим украинская музыкальная культура оказалась однородной в жанровом отношении и была недостаточно

¹⁸ Ентоні Сміт, *Нації та націоналізм у глобальну епоху*, пер. Микола Климчук, Тарас Цимбал (Київ: Ніка-Центр, 2006), 100.

¹⁹ Ян Феллерер, “Обговорення книжки Ларі Вулфа «Ідея Галичини: історія та фантазії в політичній культурі Габсбургів»”, *Україна модерна* 19 (2012): 167.

²⁰ Іван Франко, “Огляд праць над етнографією Галичини в XIX ст.”, в *idem, Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах*, т. 54, ред. Микола Жулинський (Київ: Наукова думка, 2010), 259-271.

разработанной для всестороннего самовоспроизведения. Если среди выдающихся музыкантов Львова первой половины XIX века можно встретить достаточно много поляков, самым знаменитым из которых является скрипач и композитор Кароль Липинский, то, к сожалению, мы не увидим среди них столь известных украинцев. Именно это и дало основание музыковеду и композитору Борису Кудрику говорить о полной закрытости и обособленности государственной австрийской культуры от культуры местного населения Восточной Галиции. Но проблема на самом деле находится в другой плоскости. Речь идет о том, что модель так называемого бюргерства, чья культура основывалась на классическом образовании (сюда входили и представители творческих профессий), в среде местного русского населения только начала формироваться и достигла значительных успехов во второй половине XIX в., способствуя появлению образованного национального «среднего класса».

Как известно, в первой половине XIX в. прослойка образованной светской элиты среди украинского городского населения Галичины была еще слишком мала, чтобы представлять собственное музыкальное искусство наравне с австрийским и польским. Кроме того, этот слой формировался за счет детей священников и зажиточных крестьян, которые, в свою очередь, мечтали о том, чтобы их потомки стали «образованными господами», поэтому финансировали прежде всего обучение для получения «престижных профессий», в частности профессии адвоката. Не случайно И. Франко дает этому явлению определение «Brotstudium», и разъясняет его, как «обучение для хлеба, для карьеры, обучения, далекое от той широкой гуманности, которая является основанием западноевропейского, а иногда даже российского высшего школьного образования»²¹. Что касается карьеры музыканта, то Станислав Людкевич пишет о положении профессионального украинского композитора в Галичине в конце XIX в. как о тяжелой жертве украинской музыки и апокалипсисе сонного воображения, «которого и при помощи смелой фантазии невозможно себе хорошо представить»²². Это ироническое высказывание выдающегося композитора является выразительным намеком на то, что профессия музыканта не была среди местного населения в большом почете. Следует также учитывать и тот факт, что основными носителями музыкальной культуры были священники, для которых секуляризованное мировоззрение было в некоторой степени чуждым и неприемлемым, поэтому их музыкальная деятельность прежде всего сосредотачивалась в сфере церковной музыки, несмотря на определенную светскость жизненного уклада, ибо по уровню образования, образа жизни и манер они мало чем отличались от своей паствы.

Известно, что вне Церкви украинской культурной жизни в Галичине к середине XIX в. фактически не существовало. А учитывая знания образованными слоями украинского населения польского и немецкого языков, можно предполагать, что развлечения для украинцев, поляков и немцев были общими, по крайней мере на это в своей работе обращает внимание А.В. Вендланд. Бюргерская

²¹ Иван Франко, “Одвертий лист до галицької молодезі”, в *Націоналізм: антологія*, ред. Олег Проценко, Василь Лісовий (Київ: Смолоскип, 2000), 174.

²² Станіслав Людкевич, “Д. Січинський. У двадцятиліття його смерті”, в *idem, Дослідження, статті, виступи*, т. 1, ред. Зеновія Штундер (Львів: Дивосвіт, 1999), 338.

культура Галичины, носителями которой были учителя, адвокаты, служащие, предприниматели и врачи, формировала одинаковый образ жизни и, что очень важно, общие ценности, а также была гомогенизирующим фактором в среде гетерогенного населения региона. Это дает основание говорить о существовании и какого-то общего для народов Галичины «музыкального диалекта», не в смысле фольклора, а в качестве метафоры, поскольку речь идет о том поверхностном слое музыкального неосознанного, который стихийно использовался в тогдашней композиторской практике. Он был заимствованным преимущественно из немецкой и польской культур, чья музыка, вследствие определенных обстоятельств, стала неотъемлемой составляющей в системе музыкального мышления галицких композиторов-любителей.

Поэтому представлять национальное и, вместе с тем, новое и оригинальное, такое, что существенно отличалось бы от традиционного, галицким композиторам-любителям было очень сложно, практически невозможно. Как бы они не пытались это сделать, результатом была лишь новая перекомбинация постоянных музыкальных элементов, характерных для галицкого «музыкального диалекта». Ведь многое «чужое» в течение длительного времени галицко-украинским обществом воспринималось за конституционные составляющие украинской музыкальной культуры. На это обращает внимание музыковед Иван Ляшенко, описывая процессуальный характер национального музыкального бытия и поднимая одновременно вопрос: почему на одном этапе развития нации некоторые особенности музыкального произведения воспринимаются, как проявление национального, в то же время, как на другом – они теряют это значение, будучи уже маркером национального для других групп?²³ Ответ исследователь видит в проблеме формирования слуховых навыков. Несмотря на то, что польская и украинская культуры обладали собственной культурной памятью, но своей собственной памятью владела и культурная конфигурация целого, которая сформировалась в результате общего пребывания на этих территориях двух народов. И эта многосложная культурная память, в которой задействована собственная система культурных кодов, стала также частью украинской национальной культуры.

В качестве примера может служить творчество Михаила Вербицкого, чей жизненный путь во многом был связан с Пшемыслом. Так, в хоровых произведениях обращает на себя внимание некоторая «неразборчивость» композитора, когда речь идет о артикуляции им национального начала. В хоровой миниатюре под названием *Думка* (сл. В. Шашкевича) он игнорирует внутренне заложенную естественную двудольную метрику стиха, опираясь на трехдольную метро-ритмическую схему. Таким образом, мелодия произведения, которую композитор хочет сделать более лирической, распевая начальный возглас «ой», не укладывается в предполагаемую квадратную структуру стихотворения, что заставляет Вербицкого изменить размер с 2/4 на 3/4. Но это приводит к ослаблению национального начала, заложенного в самом характере стихотворения В. Шашкевича, поскольку

²³ Иван Ляшенко, *Интернационализм советской музыкальной культуры: традиции и современность* (Киев: Музична Україна, 1986), 95.

трехдольный ритм фактически нивелирует коломыйковый характер *Думки*, которая приобретает черты польской мазурки. В характере последней написан и второй раздел *Думки*. Примечательно, что даже в патриотических гимнах, таких, как *Мир русинам* (сл. И. Гушалевича), *Нынешняя песня* (сл. В. Шашкевича), *Кто за нами, Бог за ним*, Вербицкий употребляет элементы польской танцевальной музыки. Так, песня *Мир русинам* также написана им в характере мазурки, на что указывает ее трехдольный размер, пунктирный ритм и выраженная танцевальность. Те же наблюдения касаются и гимна *Кто за нами, Бог за ним*. Если начало песни соответствует патриотическому гимну, то третий раздел (*Всякий враг у нас был*) автор обозначил ремаркой «Алла Поласса», сознательно указывая здесь на характер полонеза.

Не менее патриотической является *Нынешняя песня* Вербицкого (сл. В. Шашкевича). В поэтических строках стихотворения «Город славный князя Льва старого» поэт В. Шашкевич обращается к национальному прошлому, пытаясь оживить его культурную память, однако это никоим образом не коррелирует с музыкальным текстом, поскольку мелодика и ритм мазурки не являются маркерами украинской идентичности.

Важное место в украинско-польских музыкальных контактах в XIX столетии занимал театр. Известно, что первой львовской стационарной театральной труппой была немецкая, в которой начинал свою музыкальную деятельность, как директор оркестра и оперный композитор, Юзеф Эльснер. С 1780 года в городе открылся и польский театр. По мнению Лешека Мазепы, он был музыкально-драматическим, потому что предпочтение здесь отдавалось музыкальным спектаклям, в частности операм и опереттам²⁴. Что касается украинского театра, то история его появления в Галиции в 1848-1849 годах связана с Коломойей и Пшемьслем. Музыка к первым украинско-галицким спектаклям писали местные композиторы (украинцы и чехи), а среди женского театрального персонала были украинки (русинки), польки и немки. Репертуар театра состоял из пьес, в том числе переведенных с польского языка.

Первым галицко-украинским произведением для театра, в котором музыкальная составляющая имела немаловажное значение, была мелодрама *Верховинцы* Вербицкого, написанная по мотивам пьесы польского писателя-романтика Юзефа Коженевского. Драма *Karpaccy górale*, созданная им в 1838 году в Харькове, впервые была поставлена во Львове в 1844 году и получила большую популярность не только среди поляков, но и в среде национально настроенных украинцев, поскольку главные герои драмы – украинцы-русины, жители одной из верховинских деревень. Не случайно И. Франко отметил, что «наилучшую вещь из жизни галицкого народа дал поляк Коженевский в своих “Верховинцах”»²⁵. Пьеса Коженевского поражала современников трагизмом развязки, поскольку здесь не было традиционного для эпохи бидермейера «счастливого» финала, как у большинства тогдашних театральных спектаклей. Стремление героев к любви и семейному

²⁴ Лешек Мазепа, Тереса Мазепа, *Шлях до музичної академії у Львові у двох томах*, т. 1 (Львів: Сполом, 2003), 31.

²⁵ Иван Франко, «Наш театр», в *idem, Зібрання творів у 50-и томах*, т. 28, ред. Ніна Крутікова, Степан Щурат (Київ: Наукова думка, 1980), 279-282.

счастью было навсегда разрушено из-за козней и человеческой ненависти, с одной стороны, и социальных проблем (рекрутства) – с другой. Автор посвятил свое произведение, как он сам писал, «Галиции, моей отчизне, на память с дальней стороны». Пьеса Коженевского обошла все польские сцены и в ней важна музыкальная составляющая. Ее музыкальным стержнем стала песня *Czerwony pas a za pasem broń*. Польские исследователи, в частности Анна Выпых-Гавроньска, утверждают, что музыку к ней написал польский композитор Кароль Курпиньски (композитор использовал западноукраинские народные мелодии), но благодаря М. Вербицкому, она уже с украинским текстом Николая Устияновича *Верховино, світку ти наш* стала одной из самых известных западноукраинских народных песен, репрезентативной для украинской культуры²⁶.

Учитывая большую дистанцию во времени, сейчас сложно понять музыкальную логику М. Вербицкого, который во вступлении ко второму действию спектакля *Верховинцы* вводит в качестве завершеного оркестрового номера блестящий торжественный полонез. Ведь события пьесы происходят не в интерьере дворца или на фоне городского ландшафта, а в глухом гуцульском селе. Не было ли это данью тогдашним требованиям общедоступности и «вездесущности потребления», поскольку представление рассчитывалось не только на галицко-украинского, но и на польского и немецкого зрителя. Ту же тенденцию можно наблюдать и в польском театре Львова второй половины XIX столетия. А. Випих-Гавроньска, исследуя его музыкальную составляющую, утверждает, что украинская музыка, представленная фольклорными жанрами, была обязательной в тех операх или драматических спектаклях, действие которых связано с Украиной. Речь идет прежде всего о *думках*, а также *казачках* и *коломыйках*. Упомянутые танцы отличались зрелищностью. Поэтому их вводили в танцевальные сцены для достижения большего эффекта, вследствие чего они, как и *думки*, получили наднациональный характер.

Во второй половине XIX века украинско-польские театральные контакты получают новые стимулы для дальнейшего развития. В репертуаре, созданного в 1864 году во Львове украинского музыкально-драматического театра общества «Руська бесіда», можно увидеть польские оперетты и оперы, в частности оперу «Галька» С. Монюшко, а среди исполнителей - известных польских певцов. Одновременно с этим украинские певцы привлекаются к выступлению на сценах польских театров. 4 октября 1900 года на открытии Большого городского театра во Львове выдающийся украинский тенор Александр Мишуга пел одну из главных партий в лирико-драматической опере Владислава Желенского *Янек*, которая была специально написана для него по случаю этого события. В торжественном открытии приняли также участие писатель Генрик Сенкевич, композитор, пианист и политический деятель Ян Игнаций Падеревский.

Сolistкой польских оперных театров была выдающаяся украинская певица, уроженка Галичины, Саломея Крушельницкая, известная в оперных кругах как «вагнеровская примадонна XX века». Успех к артистке пришел в 1895 году в Кракове, где она дебютировала в опере *Лоэнгрин* Рихарда Вагнера, после

²⁶ Анна Випих-Гавроньска, «Українська музика у польському театрі Львова до 1918 року», *Українська музика* 2 (2014): 109.

ознакомления с немецкой вокальной школой у известного венского профессора Йозефа Генсбахера. Большой вклад Крушельницкая сделала в популяризацию польской музыки. В течение четырех сезонов (1892-1902) она пела ведущие партии на сцене Большого театра в Варшаве. Среди ее партнеров были Э. Карузо, М. Баттистини и А. Дидур. Но особую любовь и привязанность варшавской публики певица получила, благодаря своим выступлениям в операх *Галька* и *Графиня С. Монюшко*. В 1900 году Варшавская опера торжественно отмечала в качестве своеобразного юбилея 500-й спектакль *Гальки*. Партию главной героини в опере с триумфом исполнила С. Крушельницкая, так как именно она, по мнению тогдашней польской прессы, больше всех способствовала успеху и популяризации произведения.

Важную роль в развитии украинского-польских культурных контактов в Галичине играли немецкие, польские и украинские певческие и музыкальные общества, активная деятельность которых приходится именно на вторую половину XIX века. В этом контексте следует выделить певческое общество «Лютня» (1881), известное еще как «Львовский мужской хор», в руководстве которого были задействованы поляки и украинцы (председатель – Ромуальд Макаревич, заместитель – украинский композитор, политик и общественный деятель Анатолий Вахнянин, дирижер – Станислав Цетвинский). Хор общества на протяжении шести лет (1884-1889) принимал активное участие в ежегодных концертах, которые устраивались во Львове по случаю годовщины смерти Тараса Шевченко. В концерте, который состоялся 9 марта 1884 года в исполнении хора «Лютня» звучали произведения основателей украинской национальной композиторской школы Н. Лысенко и М. Вербицкого. К участию в шевченковских *Вечерах* приглашались известные польские музыканты, в частности в 1871 году в концерте как исполнитель участвовал Игнаций Франтишек Гуневич – известный польский дирижер, пианист и композитор, организатор многих польских музыкальных обществ, в частности Краковского общества «Муза» и музыкального общества в Познани. Известно, что И. Гуневич имел творческие контакты с А. Вахнянином и в процессе работы украинского композитора над оперой *Купало* он, как авторитетный музыкант, давал последнему профессиональные советы.

Следует отметить, что украинско-польские музыкальные контакты на протяжении последних двух столетий отличались многогранностью и затрагивали различные сферы музыкальной жизни Восточной Галиции. Поэтому в предлагаемой статье внимание акцентировалось лишь на отдельных моментах общего культурного прошлого двух народов. Ведь своеобразие галицкой музыкальной культуры XIX века обусловлено особенностями политической системы империи Габсбургов как «государства больших и малых народов», для которого был характерен гетерогенный характер политико-государственного устройства, что, в свою очередь, отражалось в множественности самосознания населения Галичины, когда человек мог себя чувствовать и австрийцем, и поляком, и одновременно украинцем. Это влияло и на многоязычие музыкальной культуры региона, которая, по меткому сравнению М. Чаки, выглядела живописной мозаикой, различные цвета

которой проникали друг в друга, как краски на картинах О. Кокошки²⁷. Поэтому самосознание жителей Австро-Венгерской Галиции определялось жизненной средой, которая была пестрой в плане музыкального выражения, потому что использовала разнородные музыкальные «лексемы». Несмотря на то, что этот пограничный регион аккумулировал культурный опыт нескольких сообществ, он также действовал как своеобразный «консерватор культуры», формируя одно- временно общее культурное пространство, чьи культурные тексты предназначались и для польского, и для украинского культурного потребителя.

Бібліографія

- Випих-Гавронська, Анна. “Українська музика у польському театрі Львова до 1918 року”. *Українська музика* 2 (2014): 108-115.
- Витвицький, Василь. “До питання українсько-польських взаємин”. В *idem. Музикознавчі праці. Публіцистика*, ред. Любомир Лехник, 277-278. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2003.
- Грабович, Григорій. “Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи”. В *idem. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка*, 138-169. Київ: Основи, 1997.
- Івашкевич, Ярослав. *Шопен*. Пер. Йосип Брояк. Київ: Музична Україна, 1989.
- Людкевич, Станіслав. “Д. Січинський. У двадцятиліття його смерті”, В *idem. Дослідження, статті, виступи*, т. 1, ред. Зеновія Штундер, 336-340. Львів: Дивосвіт, 1999.
- Ляшенко, Іван. *Інтернаціоналізм советської музичальної культури: традиції і сучасність*. Київ: Музична Україна, 1986.
- Мазепа, Лешек. Мазепа, Тереса. *Шлях до музичної академії у Львові у двох томах*, т. 1. Львів: Сполом, 2003.
- Прохасько, Юрій. “Можлива історія «галицької літератури». В *Історії літератури*, ред. Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська, 2-87. Київ: Смолоскип, Львів: Літопис, 2010.
- Рябчук, Микола. “Перевишайдення Галичини: від імперської вигадки до постімперської міфотворчості”, *Збруч*, 31.03.2015, <https://zbruc.eu/node/34476>.
- Сміт, Ентоні. *Нації та націоналізм у глобальну епоху*. Пер. Микола Климчук, Тарас Цимбал. Київ: Ніка-Центр, 2006.
- Феллерер, Ян. “Обговорення книжки Ларі Вулфа «Ідея Галичини: історія та фантазії в політичній культурі Габсбургів»”. *Україна модерна* 19 (2012): 162-168.
- Франко, Іван. “Наш театр”. В *idem, Зібрання творів у 50-и томах*, т. 28, ред. Ніна Крутікова, Степан Щурат, 279-282. Київ: Наукова думка, 1980.
- Франко, Іван. “Огляд праць над етнографією Галичини в XIX ст.”. В *idem, Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах*, т. 54, ред. Микола Жулинський, 259-271. Київ: Наукова думка, 2010.
- Франко, Іван. “Одвертий лист до галицької молодіж”. В *Націоналізм: антологія*, ред. Олег Проценко, Василь Лісовий, 172-179. Київ: Смолоскип, 2000.

²⁷ Мориц Чаки, *Идеология оперетты и венский модерн*, пер. Валерий Ерохин (Санкт-Петербург: Издательство им. Н.И. Новикова, 2001), 192.

- Чаки, Мориц. *Идеология оперетты и венский модерн*. Пер. Валерий Ерохин. Санкт-Петербург: Издательство им. Н.И. Новикова, 2001.
- Чорновол, Ігор, “Між археологією та політикою. Володимир Антонович і польське суспільство”. В іdem. *Нариси з історії Галичини*, 36-126. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича, 2017.
- Шпорлюк, Роман. *Формування модерних націй: Україна – Росія – Польща*. Пер. Гергій Касьянов и др. Київ: Дух і Літера, 2013.
- Jedynak, Stanisław. “«Szkoła ukraińska» w polskim romantyzmie”. В *«Українська школа» в польському романтизмі*, ред. Сергій Ткачов, 13- 22. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002.
- Unowsky, Daniel L. “Galician Fantasies. Review of Wolff, Larry, *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture*”. *Habsburg, H-Net Reviews*. February, 2011. Доступ 20.06.2018, <https://networks.h-net.org/node/19384/reviews/19920/unowsky-wolff-idea-galicia-history-and-fantasy-habsburg-political>.
- Wolff, Larry. *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture*. Redwood: Stanford University Press, 2012.

Summary

UKRAINIAN-POLISH MUSICAL CONTACTS IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL DIVERSITY OF THE AUSTRO-HUNGARIAN MONARCHY

The article touches upon the problem of Ukrainian-Polish musical contacts in the context of the cultural diversity of the Austro-Hungarian monarchy. It is confirmed that the complexity of the topic lies in the need to comprehend two different cultural traditions and their contexts, as well as in an attempt to discover the true structures of these relationships. It is noted that the defining feature of Ukrainian-Polish cultural relations in the first half of the nineteenth century were not professional contacts between Polish and Ukrainian music, but the connection of culture with culture and Polish music with Ukrainian culture. The result of these contacts was the use of Ukrainian folklore by Polish composers. Particular attention in the article is drawn to the fact that the Galician burgher culture formed the same lifestyle and common values, and was also a homogenizing factor among the heterogeneous population of the region. This gives grounds to speak of the existence of a layer of musical unconscious common to the peoples of Galicia, which was spontaneously used in the then composer’s practice. It was borrowed mainly from German and Polish cultures, which music, due to certain circumstances became an integral part in the system of musical thinking of Galician amateur composers. In this context, the patriotic choral works of Ukrainian music by M. Verbytsky are considered, in which he often uses intonations and rhythms borrowed from the Polish music.

Key words: *musical culture, national identity, “Galician musical dialect”, cultural memory*

