

УДК 78.2У;78.2

Уляна Граб

ПРОБЛЕМА РЕВІЗІЇ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В ЕМІГРАЦІЙНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Досліджується проблема ревізії музично-історичних досліджень «радянського» музикознавства українськими еміграційними музикологами. З'ясовується значення наукової та музично-критичної діяльності М. Антоновича, В. Витвицького, А. Ольховського для збереження національної музичної пам'яті. Аналізується епістолярій еміграційних українських музикознавців як джерело важливих для їх наукової діяльності думок та ідей.

Ключові слова: ревізія музикознавчих досліджень, еміграційна музикологія, національна музична пам'ять, М. Антонович, В. Витвицький, А. Ольховський, П. Маценко.

Проблема ревізії музично-історичних досліджень, здійснених у радянську добу, є складною і неоднозначною. Тому до неї звертаються дуже обережно, усвідомлюючи, що аналіз артефактів, породжених радянською системою, обов'язково повинен враховувати моральний, часто психологічний аспект їх постання. Так, український історик Андрій Портнов зазначає, що болісними питаннями, що потребують окремого спеціального дослідження, є питання «способів виживання та езопової мови» науковців радянської доби, форми компромісу істориків і системи, говорить про нездатність гуманістики «до відповідальної рефлексії над власним советським минулим» [29, с. 245]. Аналізуючи українські шкільні підручники з історії як текст, в якому зосереджено «дискурсивні практики створення образу національного минулого і відповідного йому образу «Іншого»», А. Портнов підсумовує: «Мені здається, що структури, які опікуються підручниками, нехтують тим, що текст опосередковано впливає на самий спосіб мислення людини та її світогляд. Забувши більшість імен та дат, а часто-густо й відкинувши всі підручникові оцінки, учень може засвоїти модель мислення та стиль, задані книжкою» [27, с. 75].

Видається, що проблеми, які порушують історики, є дуже актуальними і для українського музикознавства. Давно назріла потреба «ревізії» мала б стосуватися не лише підручників, але й музично-історичних досліджень з української минувшини, які були видані у радянську добу і потребують об'єктивних пояснень не лише тенденційного висвітлення окремих історичних фактів, але й так званих «ритуальних жестів до ідеологічних цензорів» [35, с. 72]. Болісні питання про природу компромісу з владою та ідеологією, про неминучість і наслідки цих компромісів необхідно ставити хоча б для того, щоб на наступні покоління «неминуча стилістична та методологічна мімікрія» [28, с. 7] не мала впливу 25 кадрів. Як зауважує музикознавець Юрій Чекан у своїй рецензії на книгу російської музикознавиці Катерини Власової «1948 рік в радянській музиці» (2010): «Наукова етика сучасного вченого-гуманітарія полягає саме у тому, щоб чесно й відверто, без кон'юнктурних замовчувань та акцентів проаналізувати як цю ідеологію, так і її витоки, причини, прояви. При цьому, називаючи речі своїми іменами, важливо не перейти межу коректності; не спровокувати «полювання на відьом», навішування ярликів, не перекинути минуле – у майбутнє» [34, 281].

Актуальність цієї проблеми засвідчує її присутність в еміграційному музикознавчому дискурсі ще добрих півстоліття назад. Ще рік тому, читаючи в листах українських музикознавців в еміграції (і у їхніх публікаціях) розпачливі заклики про необхідність очищення української музичної історії від російськоцентричного трактування багатьох музично-історичних явищ, про гостро назрілу потребу об'єктивного висвітлення фактів української музичної історії і звільнення її від комплексу «меншовартості», видавалося, що тепер, у пострадянський час, маючи позаду двадцять років державної незалежності, ці проблеми уже втратили свою гостроту. Однак події останніх років засвідчили, що відстань більш як пів століття не зробила їх менш значущими.

Незважаючи на те, що українське суспільство поступово навчилося «вибірково читати передраговані тексти культури, інтерпретуючи їх як героїчні наративи їхнього національного минулого» [14, 255], еміграційні музичні історики постійно наполягали на ревізії радянської музичної історіографії. Вони пильно стежили за музикознавством в Україні, і виправлення його помилок і перекручень, створення музично-історичної картини на основі історичних фактів визначило характер і напрями наукової діяльності емігрантів-музикознавців. Такі ж завдання стояли і перед еміграційним літературознавством: «Розгул кон'юнктурних фальсифікацій у галузі теорії, історії та критики української літератури, мабуть, залишився б єдиним і головним досягненням вітчизняного літературознавства 40—50-х років, якби не розвивалося далі альтернативне йому літературознавство в українській діаспорі. Як уже зазначалося, зародилося воно тут, на українському материкі і лише згодом стало діаспорним» [25].

Що важливо – ця “боротьба” велася і проти пануючих стереотипів (насамперед російських) стосовно історії України у західній науці. Виразно сформулював одне з головних завдань еміграційних музикознавців П. Маценко: «Виходить з того всього просте заключення: ми мусли б видавати тут те, що пропущене там, як «табу», щоб не вразити «старшого брата» [21, арк. 2] Ще одне, не менш важливе, озвучує В. Витвицький: «Мусимо визнати, що найбільшим атутом (козирем) у сьогочасному змаганні за українську правду в світі є таки солідні, об'єктивні наукові праці, видані різними мовами» [12, с. 268]

Використовуючи всі свої можливості, українські музикологи працювали у ділянці наукових музикознавчих студій, критично-публіцистичному та інформаційно-довідковому напрямі.

У історико-музичній площині різке несприйняття еміграційних музикознавців викликала тенденційна інтерпретація, а часто й свідомо підміна понять у трактуванні музично-історичних явищ, які б свідчили про самодостатність української музичної культури XVII–XVIII століть і її визначальний вплив на певні процеси у розвитку музичної культури Росії. В цьому напрямку активно працює Мирослав Антонович: 1959 року в Торонто, в альманаху «Гомін України» з'явилася друком його стаття під назвою «Вокальна культура в Україні в XVI–XVII ст.», через два роки в Записках НТШ в Парижі – «Українські співаки на Московщині в XVII ст.», 1980 року в Нью-Йорку у збірнику на пошану Григорія Китастого публікується стаття «Значення української партесної музики для російської музичної культури XVII–XVIII ст.», в Мюнхені 1983 р. – «Дещо про українську церковну

монодію та про назви знаменний та київський розспіви», у 1984 в університеті Оттави у співавторстві з І. Макарик – «Музичний brain-drain: український вплив на російську літургійну музику»¹. Згодом ці матеріали увійшли до його монографій *Ukrainische geistliche Musik* (1990), опублікованої німецькою мовою, а також *Oekraïne en de Byzantijnse ritus* (2000) в голландській мові, другий розділ якої весь присвячений впливу української культури на російську музику XVII–XVIII ст. На основі західних джерел та історіографії він послідовно розкриває картину експансії української музичної культури на Схід і визначальної участі в тому українських композиторів, співаків, диригентів, церковних діячів та культурних діячів аж до половини XVIII ст. «Іронія історичної долі полягає в тому, – писав Антонович, – що дренаж українського інтелекту в Росії виявився дуже плідним і призвів до прийняття українських музичних традицій настільки міцно, що їх сприймали там як питому російські» [7, с. 235]. Ця проблема була настільки гострою, що їй присвячували увагу майже всі еміграційні музикологи, це, зокрема, стаття З. Лиська «Вплив української музичної культури на російську»², В. Витвицького «Легенди і дійсність»³ тощо.

В центрі уваги знаходилися знакові постаті української музичної культури – Бортнянський, Березовський та Ведель. Музикознавець Роман Савицький у статті «Д. Бортнянський і його доба в музикознавчій літературі Заходу» пише про те, що з усіх українських композиторів саме Д. Бортнянський найчастіше фігурує в музикознавчих джерелах Європи й Америки, однак під «традиційно-типовим» визначенням «російського Палестріни». «Це вислід довголітнього посилення на російські джерела, більшість з яких не визнавала українського характеру творчості Д. Бортнянського і приписувала його діяльність виключно російській культурі» [31, с. 117]. Зокрема, про тенденційну позицію російського музикознавця Ю. Келдиша у висвітленні постатей Бортнянського та Березовського писав В. Витвицький у своїй рецензії на статтю Ю. Келдиша «Невідома опера російського композитора», надруковану 1966 року в журналі «Советская музыка».

У 1951 році вийшла друком невелика книжечка Павла Маценка «Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський». Оскільки, як на початку пише Маценко, «по московській “традиції” все українське звати своїм (московським), назвали “своїм” і великого українського композитора, диригента і громадського діяча Дмитра Степановича Бортнянського», основна теза книжки – «Бортнянський безсумнівно і в повному значенні слова – український композитор». Маценко подає біографію композитора, робить короткий огляд його опер, опираючись на працю «авторитетного музикознавця» Б. Асаф’єва та духовних творів, у яких підкреслюється втілення «української – психологічно – співчості» [19, с. 27]. У 1952 році Андрій Ольховський під псевдонімом Є. О. публікує статтю «Двохсотліття Бортнянського», у якій, зокрема, зазначає, що «дослідники творчості

¹ Статті перевидані у: М. Антонович. *Musica sacra. Збірник статей з історії української церковної музики*. Львів 1997.

² З. Лисько. Вплив української музичної культури на російську // *Український самостійник*, ч. 2-3 (103–104), 1952

³ В. Витвицький. Легенди і дійсність // *Нові дні*, липень-серпень, 1983.

Бортнянського підкреслюють українську природу його інтонування, органічність розвитку ним українського пісенного формотворення та широке використання ним народно-пісенного тематизму (зокрема, в П'ятій і Шостій клавірній сонатах, у культурній творчості тощо)» [26, с. 170].

Цінність праць П. Маценка, З. Лиська, М. Антоновича, як підкреслює Р. Савицький, «у використанні не так давніших українських авторів, як саме російських та чимало інших чужоземних джерел, отже, голосів, яким критика не могла б закинути прихильність до української сторони». Зокрема, йдеться про працю англійського музиколога Альфреда Свана, який на підставі німецьких, англійських та частково російських джерел описує діяльність у Росії українських музикантів, які «піднісши до казкових висот мистецтва, збагатили історичний профіль Росії» [31, с. 119]. В еміграційному «бортнянськознавстві» треба також згадати докторську дисертацію 1971 року музикознавця Андрія Шуля «Історична і теоретична макроаналіза хорової стилістики в 35 однокорових духовних концертах Бортнянського», захищену в УВУ (Мюнхен) та його ж статтю «Творчість Дмитра Бортнянського: критичний огляд»⁴.

До слова, проблема національної ідентифікації Бортнянського і сьогодні не втратила своєї актуальності. Здавалося б, що в українському музикознавстві *українськість* Бортнянського – від походження до семантичної сутності його музичної мови – питання, яке не потребує доведення. Але й тут, на жаль, зустрічаємо публікації, які впевнено продовжують традиції радянської риторики, – маємо хронічні прояви занедбаної недуги! Від твердження, що «Бортнянський – єдиний з російських композиторів XVIII ст., чия духовна музика не була забута після його смерті», до закінчення «ширшим міркуванням» про те, що «свій досвід по-європейському освіченого професіонала він використав для вирішення завдань, що стояли перед вітчизняною (!) музикою в період народження «російської європейськості»⁵. І це 2009 рік!

Треба зазначити, що «культурний автизм» як форма збереження «загроженої культури» (за Юрієм Луцьким) був виправданий у середовищі української мистецької еміграції у повоєнні десятиліття. Вона обстоювала національну окремішність, традиційність, історизм на протигагу офіційній культурній політиці материкової України. «Є всі підстави вважати етнокультурний простір УРСР 50-х років деформованим, – пише культуролог Олексій Зарецький. – «Розлом» проходив між українською «оболонкою», до якої формувалося іронічно поблажливе ставлення, і винищенням справді українського «осердя», між деформованим українським культурним простором і престижним російським (радянським)» [16, с. 76–77]. Будь-які компроміси трактувалися як зрада національних інтересів і схилення перед чужими зразками. В цьому плані Маценко був найбільш радикальним. Його ставлення до

⁴ А. Шуль. Творчість Дмитра Бортнянського: критичний огляд // *Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя від дня народження*. – Нью Йорк 1980.

⁵ Див.: І. С. Шатковська, О. С. Верещагіна. Духовна спадщина Д. С. Бортнянського у контексті становлення російської музичної класики // *Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]*. Серія : Історія. – 2009. – Вип. 15. – С. 239–243. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_ist_2009_15_53

музикознавчої літератури з України було вкрай негативне: «Я для себе про музичну літературу з поза завіси думаю як про щось гидке. Там все так оббрехане й заяложено різними неправдами в угоду вельможних шовіністів з Москви, що в недалекому майбутньому не буде кому й спростовувати, бо ж треба буде бути правдивим енциклопедистом для відрізнення білого від чорного. Наша підростаюча армія музиків нічого про правду не знає й не знатиме, де її шукати. До того ж універсальні спрощення доводять до того, що стає «не модним» говорити про злодіїв від культури типу советських дослідників. [...] Пишуть “уруженні” знанням предмету і по документах своїх попередників советчиків, і тоді вже “брехня брехнею поганяє”. [...] І хто ж буде спроможний сидіти місяці для вишукування пару речень правди?!» [23, арк. 1]. Його глибока недовіра до радянської системи, як виявиться у 70-ті роки, стане цілком виправданою: «Взагалі в Україні на музичному «фронті» йде буйний розвиток і мається там багато небуденних творів. Шкода тільки, що ми їх, мабуть, не побачимо, а може й не почуємо. Москва, як і Ви спостерігаєте, готує якийсь трюк, і я дуже побоююся, що може прийти до винищування талантів, так як то було й раніше. Причини до того Москва знайде. Мені здається, що нам тут не можна голосно захоплюватись нашими творцями в Україні, скорше навіть було б доцільніше їх критикувати, порівнюючи з осягами Європи й Америки... Це відвернуло б караючу руку «старшого брата» від невинних жертв заздрости та шовіністично-московської ненависти до всього українського» [22, арк. 2]. При тому Маценко визнає, що з великим трудом дістає музикознавчі книжки («я за тим впрост полюю» [20, арк. 1], однак оцінює їх дуже критично.

Важливо пам'ятати, що «культурний автизм» наших музикознавців був зумовлений не лише потрактуванням української музичної культури як сателіта російської в Радянській Україні⁶, але й сприйняттям Західною Європою Радянського Союзу як нової форми Росії і України як її частини. Про ідентифікацію українців з росіянами, а отже і незнання про їх історичну та культурну самобутність свідчить хоча б лист Антоновича до Маценка, в якому він згадує рецензію на виступ «Візантійського хору» в Німеччині. «У рецензії говориться про українські співи, про українську душу, про українських емігрантів, про боротьбу українців проти турків, а навіть про український марш «Засяло сонце», що його розумілося як символ не сповнених бажань, – пише Антонович, – і тут же, поруч з усім вище згаданим сказано, що в народних піснях виявляється життєрадісність і чутливість українців та «ширина російських красвидів». Видно, що все позитивне, що сказане про українців, мусить в такий чи інший спосіб пов'язатися з російським так, щоб в уяві й у свідомості читача ці два поняття асоціювалися із собою, зливалися в одно. Цю тенденцію видно не тільки в Україні, але і а західному світі: в Німеччині, Голландії, Франції і т.д.» [...] З цього видно, як дуже західний світ намагається бути «більше папським, чим сам «папа» московський» [4, арк.1].

⁶ Цікаво, що, як зазначає О. Шуміліна в своїй монографії «Стильова динаміка української духовної музики. XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій» (2012), «в роботах російських дослідників практично до сьогодні українські території визначаються як «южнорусские», внаслідок чого українська партесна творчість одержує визначення «южно-русской традиции»» – С. 12.

Розповіді про насильницькі процеси, які відбуваються супроти мистецтва в Радянському Союзі було головним завданням монографії А. Ольховського «Music Under the Soviets. The Agony of an Art» («Музика при радянській владі. Агонія мистецтва»), яка вийшла друком 1955 року. Р. Савицький назвав її «політичним експозе», до кінця 1970-х ця книга була основним підручником з музики ССРСР у Америці, Австралії та Англії. Ольховський характеризує радянську музику як музичну політику тоталітарного диктаторського режиму, яка спрямована на деконструкцію самої сутності музики як художньої творчості [36].

Ставлення В. Витвицького та З. Лиська до напрацювань українських музикознавців було більш виважене. У рецензії на книгу «Музыкальная культура Украинской ССР», видану в Москві 1957 року (інформація про неї за кордоном з'явилася аж через два роки!), З. Лисько пише: «Взагалі обговорювана історія музики складається з сильно перемішаних контрастив елементів. З одного боку тенденційність, промовчування, викривлення фактів, а з другого – відкриття нових, дуже цінних матеріалів, що кидають нове яскраве проміння на різні епохи української музичної культури. «З журбою радість обнялася!» [17, с. 10].

В. Витвицький зробив огляд десяти щорічників «Українського музикознавства», перший з яких вийшов друком 1966 року. Він відзначає широке коло наукових зацікавлень, цінні монотематичні дослідження, розвиток української музичної термінології та ін., не дивлячись на «надмірне задивлення в російську культуру усіх видів» [9, с. 109], що часто приводить до фальшування історії. Особливо цінним Витвицький вважає статті, присвячені українській музичній культурі Києва XVI–XVIII ст. і постатям Миколи Дилецького, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя.

Відрадіні процеси в музикознавчому просторі України зауважує і Антонович. «Я є між іншим тої думки, що не треба тільки негативи вишукувати, а підчеркувати й те, що там люди на Україні позитивного зробили, – пише він до Маценка, – а там на музично-музикознавчому полі зробилося таки багато, хоч «на ринок» проривається не багато з того [...] Мені нпр. імponує модерністичний прорив Грабовського й інших композиторів. [...] Дещо з проглянутого – признаюсь Вам щиро – мені навіть тяжко оцінити, такі вони «модерні», але в більшості пробивається творча сила й відвага... бажання штовхнути українську музику через скрегіт дисонансів нашої доби до її музичних вершин... Це само в собі дуже позитивно» [3, арк. 2]. Так само схвально він відгукується про твори Л. Дичко, високо оцінює нові музикознавчі праці: «І взагалі надіймося, що теперішня українська музична кількість, яка вже починає набирати грандіозних розмірів, перейде з часом у грандіозну якість... От хоч би взяти Золочевського „Ладогармонічні основи української радянської музики“... Вже відчуваєш подих ширини... вже не задушешся рабським словослов'єм провінційних хахлів, що б'ють поклони навіть перед тінню московського старшобратства і пришивають протерті й посірілі латки партійного доктринерства до чистого українського народнього одягу! Цікаво тільки, чим ці відрадіні процеси закінчаться... Впровадженням в дію традиційної кремлівсько-імперської політичної м'ясорубки, в яку попадуть знову голови визначніших українських діячів, а чи цим разом переможе українська стихія?» [2, арк. 1]. Пророчі передбачення, якщо зважити на політичні процеси 70-х в Радянській Україні!

У 1974 році вийшла друком монографія В. Витвицького «Максим Березовський. Життя і творчість»⁷. Він здійснив величезну пошукову роботу: праця В. Витвицького опиралася, окрім друківаних та рукописних російських, українських та іноземних джерел, на автографи Дж. Мартіні та М. Березовського з Публічного Бібліографічно-музичного музею в Болоньї, матеріали з бібліотек і архівів Державної музичної консерваторії у Флоренції, Музичного департаменту Національної бібліотеки в Парижі, Бібліотеки НТШ в Сарселі, Архіву Товариства Приятелів Музики у Відні, Відділу рукописів Британського музею в Лондоні, Музичного відділу бібліотеки конгресу у Вашингтоні та ін. Роман Савицький писав В. Витвицькому: «Ви зібрали здається вже все що ще можна було віднайти в Європі, і тим самим Ви «відкрили» більшого Березовського ніж самі українці собі уявляли» [30, арк. 1].

Українська еміграційна преса відгукнулася на появу монографії рецензіями А. Рудницького, П. Маценка, Б. Кушніра, Д. Сіяк, Р. Савицького. Про широту музично-історичного контексту монографії В. Витвицького свідчать музично-стилістичні паралелі між оперою *Демофонт* Березовського і однойменної опери Йозефа Мислівечка; музикознавчий аналіз творів композитора, зокрема віднайдені в Паризькій Національній бібліотеці *Сонати для скрипки і клавесину*, концерту «Не отвержи мене во время старости» А. Рудницький назвав зразковим, а Р. Савицький вважав, що автор найбільш вичерпно реконструював духовний профіль композитора. Ба навіть «Новое русское слово», хоч і з запізненням на кілька років, опублікувало рецензію Михайла Гольдштейна⁸ під назвою «Книга о композиторе Максиме Березовском». В ній автор пише про те, що до цього часу в Радянському Союзі не було опубліковано жодного поважного дослідження творчості композитора, а його твори сховані в архівах і майже не видаються. «Единственное глубокое исследование творчества Максима Березовского написал Василь Витвицкий. Я имею ввиду его талантливую книгу о Березовском, изданную в 1974 году, – пише М. Гольдштейн. – [...] К сожалению, даже очень великому, эта книга не была помечена в списке литературы о Березовском ни в советских, ни в зарубежных музыкальных энциклопедиях». Відзначаючи наукову цінність книги, зокрема розділу, що стосується творчості композитора («С утверждениями Витвицкого нельзя не согласиться, они убедительны в полной мере»), автор тут же згадує про «сокровища русского церковного пения», які творилися, між іншими, «Бортнянским и другими великими русскими композиторами»; і хоч книга дає можливість розкрити сторінки української і російської духовної музики, все це «история нашей отечественной музыкальной культуры второй половины XVIII века» [13, с. 4]. Ця рецензія віддзеркалює засвоєну ще до еміграції, офіційно прийнятну стратегію щодо української культури в Радянському Союзі, яку П. Маценко характеризував як «неперебірчive узагальнення

⁷ В. Витвицький. *Максим Березовський. Життя і творчість*. Джерзі Сіті: Видавництво М. Коць, 1974. – 94 с.

⁸ Михайло Еммануїлович Гольдштейн (псевдонім Михайло Михайловський; 1917–1989) – український радянський, пізніше німецький композитор і скрипаль-віртуоз, диригент, педагог, музикознавець, майстер музичних стилізацій. Видавав себе за автора 21-ї симфонії композитора Миколи Овсяннико-Куликовського (Українська симфонія g-moll в старому стилі) та інших творів. З 1964 емігрував з СРСР, з 1969 до 1988 року – професор консерваторії Гамбурга.

української історії [...] всієї української культури – з т. зв. «руською культурою» і високо оцінював монографію Витвицького як «науково-історичний протест проти антиукраїнських дій в Україні» [24, с. 8].

Однак 1983 року київська газета *Культура і життя* за 29 травня публікує статтю автора А. Полехіна, в якій читаємо про те, що 1981 року український композитор М. Степаненко віднайшов «зовсім невідомий і ніким не згадуваний твір» Березовського, а саме *Сонату для скрипки і челмало*. Йшлося про твір, який віднайшов у Парижі В. Витвицький і опублікував його аналіз на сторінках монографії про Березовського ще 1974 року! Часопис *Нові дні* за січень 1984 публікує спростування В. Витвицького під назвою «Історія однієї музичної знахідки» [10, с. 21], де він пише про те, як одержав копію цього твору з музичного відділу Національної бібліотеки в Парижі, де його вважали неповним (була відсутня партія скрипки), як ствердив «комплектність» твору, оскільки ця партія була виписана у вигляді цифрованого басу, врешті здійснив музикознавчий аналіз твору у своїй монографії. Витвицький припускав, що його книга попри «залізну заслону» все ж потрапила в Україну, і те, що радянські музикознавці «мусять на деякі речі замикати очі і промовчувати їх, не є наслідком їхнього незнання. Це наслідок чи пак прояв обов'язкової в Радянському Союзі негативної настанови до праць і видань, здійснених на еміграції (за винятком тих, які вирішено критикувати й засуджувати)». Натомість, мусимо визнати, це дало можливість опублікувати цю інформацію в Україні, видати *Сонату* друком 1983 року під редакцією М. Степаненка, яку Витвицький назвав зразковою, і ввести твір в українську виконавську практику.

«Замовчування авторами праць тих чи інших явищ або фактів впливало не так з побоювання за власне життя, як з бажання «рятувати тему» у відповідних «правилах гри», – писала Марія Загайкевич [15, с. 124]. Для еміграційних музикознавців така мета не виправдовувала засобів її досягнення, вони вбачали у таких компромісах лише кон'юнктурне пристосуванство і різко на них реагували. Уважно слідкуючи за тим, що нового з'являється в українському музикознавчому просторі, не минали найменшої нагоди вказати на факти замовчування, які вважали загрозливими для втрати національної музичної пам'яті.

Наведу показовий приклад: 1966 року з'явилася друком монографія Ігоря Соневицького «Артем Ведель і його музична спадщина», перше поважне дослідження життєвого шляху композитора, спроба створення його психологічного образу і огляд духовних концертів. Згадуючи на початку вступного слова монографії про композиторів, які вийшли друком в Україні, Соневицький визнає, що автори використовують багато невідомого архівного матеріалу, але безкомпромісно стверджує, що їх мета – «писання згідно з вимогами та директивами кожночасної партійної лінії. Вони чи з власної волі, чи зі страху перед переслідуванням часто промовчують факти, або викривляють їх, а то й свідомо пишуть неправду» [33, с. 7]. Як приклад він наводить монографію про Січинського музикознавиці С. Павлишин, у якій не згадано збірку пісень «Ще не вмерла Україна», пісню на слова І. Франка «Не пора москалеві й ляхові служити», пісню на слова Богдана Лепкого, таврованого в Україні «буржуазним націоналістом». Водночас С. Павлишин шляхом такого компромісу зберігала на плаву імена композиторів, які були для офіційного дискурсу незручними,

якщо не прямо забороненими. Згодом, у 1995 році саме вона стала авторкою монографії про композитора Ігоря Соневицького.

З цього огляду характерним є лист Антоновича до Маценка щодо видання хороших творів Миколи Дилецького, що побачило світ в Україні 1981 року. Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі у цьому виданні належать Н. Герасимовій-Персидській⁹. Зазначивши на початку листа, що вихід такої монументальної книги є важливою подією для українського музикознавства, Антонович щиро вітає її появу, відзначає сумлінне опрацювання і, водночас висловлює критичні зауваги щодо, на його думку, компромісів з офіційним «російськоцентричним» трактуванням музичних явищ в історії української культури. Зокрема, заперечення викликає у Антоновича твердження про особливе значення Дилецького у формуванні музичного мистецтва Нового часу: те мистецтво, що його поширював М. Дилецький на Московщині й було для російської культури мистецтвом «нового часу», на Україні мало вже понад столітні традиції. Спротив викликало і твердження, що у період діяльності Дилецького «закладалися підвалини вітчизняної музики, коли формувалися принципи професіоналізму нового типу» тощо, «бо ж М. Дилецький був тільки одним з талановитих представників музичного мистецтва, що в Україні мало вже давні традиції й переживало в часи Дилецького епоху буйного розквіту, і «він закладав (чи помагав закладати) підвалини під нову російську (тобто «вітчизняну» для москалів) музику та формував (чи помагав формувати) «принципи професіоналізму нового типу» у Росії, а не на Україні, бо на Україні підвалини під музику «нового часу» були давно-давно закладені й давно були сформульовані принципи професіоналізму нового типу» [5, арк. 2].

Антоновичу не було відомо про те, наскільки жорстка боротьба велася за музично-теоретичну спадщину М. Дилецького, навіть за право її публікації. Свідчить про неї хоча б історія з віднайденням 1965 року в рукописному фонді Львівського державного музею українського мистецтва Петербурзького списку 1723 року «Граматики музикальної» М. Дилецького. І. Савчук описує п'ять років боротьби українських музикознавців, зокрема О. Цалай-Якименко та О. Зелінського, з московською школою музичної старовини, яку очолював Ю. Келдиш, за право самостійно опублікувати факсимільне видання цього фоліанту. Була розгорнута ціла кампанія в музикознавчій періодиці, ненаукова за своєю суттю, а О. Цалай-Якименко звинуватили в буржуазному націоналізмі. Виступ останньої на Другому конгресі і фестивалі МАЕО з доповіддю про музично-теоретичну думку в Україні XVII століття і праці М. Дилецького, велике зацікавлення до цієї теми іноземних учасників конгресу та нонконформістський дух 60-х в українському інтелектуальному середовищі все ж уможливили появу в 1970 році київського видання Петербурзького списку 1723 року «Граматики музикальної» М. Дилецького [32].

Позбавлені тотального контролю з боку держави, еміграційні музикознавці мали ширшу свободу вислову, принаймні у приватному листуванні між собою. А музикознавці в Україні мусіли володіти «мистецтвом рівноваги», яке давало їм можливість в межевій ситуації провадити дослідження в тих наукових напрямках,

⁹ Микола Дилецький. *Хорові твори*. Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі Н. О. Герасимовій-Персидській. – Київ: Музична Україна, 1981.

які були під посиленням ідеологічним контролем влади. Тому сьогодні для нас очевидно, що без компромісних формулювань ця важлива праця не мала б жодних шансів з'явитися друком. Така ж ситуація склалася в історичній науці: «незалежно від невільничого становища української історіографії в Україні, – писав історик Любомир Винар, – там час до часу появляються вартісні праці, які по сплаті данини марксизмові мають свою власну вагу» [8, с. 119]. Про «тексти з подвійним дном» у літературі зазначеного періоду пише і Віра Агеєва: «Твори цього періоду незрідка були текстами-шифрами з подвійним дном [...] підцензурні зашифровані тексти вимагають великої аналітичної роботи, розплутування, пошуку психологічних спонук до письма й розуміння складних стратегій приховування / (напів) відкриття сенсів» [1, с. 286]. Дослідниця слушно пише про те, що радянські десятиліття давали можливість для дуже обережних дій, які за тих умов вимагали неабиякої сміливості, «водночас такий собі підпільний “кріт” історії якраз і уможливив – всупереч послідовній політиці насаджування культурного безпам'ятства – тяглість мистецької традиції» [1, с. 312]. Тому погодимося з польським поетом і публіцистом Юзефом Лободовським, що не маємо права на остаточні судження, «бо людина в кайданах рухається інакше, ніж на волі» [18, с. 339].

Ця складна тема ще чекає свого дослідника, але вже сьогодні очевидними є надзусилля нашої еміграційної музикології у збереженні національної музичної пам'яті.

Ulyana Hrab. The problem of musical and historical research revision in emigrational musicology.

The problem of musical and historical research revision during the Soviet period is considered in the article. The topic is complex and controversial and, therefore, it is addressed carefully understanding the fact that analysis of the Soviet system artifacts must consider moral and often psychological aspect of appearance thereof.

First of all, the matter concerns musical and historical research works of the Ukrainian past published during the Soviet period and such that require objective explanations of not only tendentious highlighting of separate historical facts, but also the nature of a compromise with the ideology of power. The topic was actual in the emigrational musicological discourse in the first post-war decades: musicologists closely observed musicological works in Ukraine and corrections of errors and distortions, creation of musical and historical picture on the basis of historical facts determined the nature and trends of scientific activity of musicologists in emigration.

Using all their opportunities, Ukrainian musicologists worked in the field of scientific musicological workshops, critical-publicist and information directions. The matter concerns the activity of P. Matsenko, V. Vytvytskyi, A. Olkhovskiy, Z. Lyska and M. Antonowych. Analysis of their scientific works, musical and critical publications and reviews confirm their great contribution to the Ukrainian post-war emigrational musicology for the national music memory preservation.

Key words: *musicological research revision, emigrational musicology, national music memory, M. Antonowych, P. Matsenko, V. Vytvytskyi, A. Olkhovskiy.*

Література

1. Агєєва В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи. – К. : Книга, 2012. – 392 с.
2. Антонович М. Лист до П. Маценка від 20 березня 1965 року, машинописна копія. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут церковної музики УКУ, Львів. – 1 арк.
3. Антонович М. Лист до П. Маценка від 4 вересня 1971 року, авторизований машинопис. – Фонд П. Маценка. – Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі. – 2 арк.
4. Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 грудня 1983 року, Де Меєрн, авторизована машинописна копія. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут церковної музики УКУ, Львів. – 1 арк.
5. Антонович М. Лист до П. Маценка від 19 жовтня 1982, машинописна копія. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут церковної музики УКУ, Львів. – 3 арк.
6. Антонович М. Лист до П. Маценка від 22 жовтня 1976 року, Де Меєрн, авторизований машинопис. – Фонд П. Маценка. – 1 арк.
7. Антонович М. Музичний brain-drain: український вплив на російську літургійну музику // М. Антонович. *Musica sacra*: Зб. ст. з історії української церковної музики. – Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 216–235.
8. Винар Л. Сучасний стан української вільної науки // *Календар-альманах Нового шляху*. – Вінніпег 1967. – С. 119–138.
9. Витвицький В. Десять щорічників «Українського музикознавства» // В. Витвицький. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. – Упорядник Любомир Лехник. – Львів 2003. – С. 351–353.
10. Витвицький В. Історія однієї музичної знахідки // *Нові дні*. – Ч. 407. – Січень 1984. – С. 20–21.
11. Витвицький В. *Максим Березовський. Життя і творчість*. – Джерзі Сіті: Видавництво М. Коць, 1974. – 94 с.
12. Витвицький В. Пропаганда і музика // В. Витвицький. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. – С. 267–268.
13. Гольдштейн М. Книга о композиторе Максиме Березовском // *Новое русское слово*. – 2 жовтня 1977 року. – С. 4.
14. Єкельчик С. *Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві*. – Київ: Видавництво «Часопис “Критика”», 2008. – 303 с.
15. Загайкевич М. Проблеми вивчення західноукраїнської музичної культури у 50–80-х роках ХХ століття (Причинки до історіографії) // *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. – Том. ССLVIII. – Львів 2009. – С. 117–124.
16. Зарецький О. Українське шістдесятництво у трансформаціях радянської відлиги // *Українська культура ХХ–ХХІ ст.: соціоантропологічний аспект* : зб. наук. праць. – Київ : Дуліби, 2015. – 73–85 [Електронне наукове видання] URL <http://nndiuv.org.ua/book/zbirn-kult-1.pdf>
17. Лисько З. Нова історія української музики // *Українська літературна газета*. – Лютий 1959. – Ч. 2 (44). – С. 10.
18. Лободовський Ю. Счили й Харибди української поезії // *Простір свободи: Україна на шпальтах паризької «Культури»*. – К.: Критика, 2005. – С. 331–376.
19. Маценко П. *Дмитро Степанович Бортянський і Максим Созонтович Березовський*. – Вінніпег: Культура й освіта, 1951. – 29 с.

20. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 грудня, 1969 року, Роблін, авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут церковної музики УКУ, Львів. – 2 арк.
21. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 26 червня 1970 року, Роблін, авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут церковної музики Українського Католицького Університету (УКУ), Львів. – 2 арк.
22. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 27 березня 1965 року, Роблін, авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут церковної музики УКУ, Львів. – 2 арк.
23. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 27 жовтня 1969 року, Роблін, авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут церковної музики УКУ, Львів. – 1 арк.
24. Маценко П. Нова книжка // *Новий шлях*. – Ч. 28. – 12 липня 1975. – С. 8–9.
25. Насенко М. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. – К.: Академія, 1997. – 320 с. – Режим доступу: <http://westudents.com.ua/glavy/34422-naukove-literaturoznavstvo-v-daspor-y-kritika-yogo-radyanskimi-psevdivchenimi.html>
26. О. Е. Двосотліття Бортнянського // *Літературно-науковий збірник*. – Ч. 1. – Нью-Йорк: Накладом УВАН у США, 1952. – С. 167–171.
27. Портнов А. Terra hostica. Образ Росії в українських шкільних підручниках з історії // *Історії для домашнього вжитку: Есеї про польсько-російсько-український трикутник пам'яті*. – К.: Критика, 2013. – С. 55–82.
28. Портнов А. *Історії істориків. Обличчя й образи української історіографії ХХ століття*. – Київ: Критика, 2011. – 229 с.
29. Портнов А. Про українську советську історіографію та її інституційну тяглість // *Історії для домашнього вжитку: Есеї про польсько-російсько-український трикутник пам'яті*. – К.: Критика, 2013. – С. 237–245
30. Савицький Р. Лист до В. Витвицького від 1 травня 1975, авторизований машинопис, 1 арк. // Архів М. Антоновича. – Інститут церковної музики УКУ, Львів. – 1 арк.
31. Савицький Р. У поклоні Дмитрові Бортнянському // *Сучасність*. – Ч. II (191). – 1976. – С. 114–119.
32. Савчук І. Микола Ділецький «Грамматика музикальна». Петербурзький список 1723 року: від часу відкриття до опублікування // *Українське музикознавство: науково-методичний збірник*. – Вип. 42. – Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2016. – С. 6–34.
33. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. – Нью-Йорк 1966. – 177 с.
34. Чекан Ю. Після прочитання книги про 1948... (Рецензія на монографію: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2010. – 456 с.) // *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. – Вип. 21. – К.: Міленіум, 2012.
35. Яремчук В. Образи історії української історіографії в історичній науці України середини 1950-их – початку 1970-их років // *Історіографічні дослідження в Україні*. – К.: Інститут історії України НАН України, 2008. – Вип. 18. – С. 59–98.
36. Olkhovsky A. *Music Under the Soviets. The Agony of an Art*. – New York 1955. – 427 p.

