

УДК 781.1+781.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-24>

Марія СИДІР

аспірантка факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування, кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, 79005, Львів, вул. О. Нижанківського, 5
sydir.mari@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9648-9178

Бібліографічний опис статті: Сидір М. (2022). Жанрові витоки та світоглядні засади галицької співогри. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 171–179, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-24>

ЖАНРОВІ ВИТОКИ ТА СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ГАЛИЦЬКОЇ СПІВОГРИ

Одним із жанрів, що потребують більш об'ємного дослідження у реконструкції цілісного панорамного образу української музично-театральної спадщини, є галицька співогра. Замовчувана протягом усього радянського періоду через авторство священиків – композиторів і драматургів, співогра потребує як докладнішого вивчення у своїх нерозривних зв'язках з різними художніми джерелами, так і з'ясування умов її повернення на сучасну театральну сцену.

Мета статті – з'ясування основних національних витоків та західноєвропейських прототипів співогри композиторів-священиків другої половини XIX ст. та її спрямованості на виховну функцію в середовищі українців Галичини

Методологія дослідження відображена у таких його завданнях: 1) аналіз основних досліджень, присвячених творчості композиторів-священиків та співогри в українському музикознавстві; 2) вирізнення головних національних та західноєвропейських прототипів української галицької співогри; 3) обґрунтування етико-дидактичної спрямованості співогри; 4) узагальнення та розкриття перспектив подальших досліджень даної теми.

Наукова новизна. У статті систематизовано витоки музично-сценічного жанру співогри, та прослідковано шляхи і способи досягнення композиторами-священиками багатоманітних цілей у цьому жанрі: утвердження своєї національної ідентичності; репрезентацію власної духовної традиції перед представниками інших народів, встановлення культурно-мистецьких зв'язків між сусідніми народами

Висновок. Композитори-священики у співогрі послідовно плекали той напрям сценічного мистецтва, значення якого для національної культури важко переоцінити і який в сучасних умовах все ще не втратив своєї актуальності. Його вплив, попри всі авангардові та постмодерні модифікації сучасного театру, надалі залишається істотним в пошуках національних пріоритетів сценічного мистецтва. Безперечно, музичний сегмент галицької співогри впродовж багатьох десятиріч отримав самостійну художню «біографію». Як народна пісня, природно включена у фабулу драматичної дії, так і музика, яка спеціально писалась для окремих спектаклів композиторами-священиками, якщо розглядати їх цілісно, системно, складають вельми об'ємний пласт української культури.

Ключові слова: музична культура Галичини, композитори-священики, співогра, водевіль, театральна дидактика.

Maria SYDIR

Postgraduate student of the Faculty of Musicology, Composition, Vocals and Conducting, Department of Music History, Lviv National Academy of Music “Mykola Lysenko”, 79005, Lviv, street O. Nyzhankivsky, 5
sydir.mari@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9648-9178

To cite this article: Sydir M. (2022). Genre origins and worldviews of the Galician *spiwohra*. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 171–179, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-24>

GENRE ORIGINS AND WORLDVIEWS OF THE GALICIAN SPIWOHRA

Galician *spiwohra* is one of the genres that needs more extensive research in the reconstruction of the holistic panoramic image of the Ukrainian musical and theatrical heritage. Silenced throughout the Soviet period through the authorship of priests - composers and playwrights, the *spiwohra* needs both a more detailed study in its inseparable connection with various artistic sources, and clarifying the conditions of its return to the modern theater stage.

The aim of the article is to find out the main national origins and Western European prototypes of the *spiwohra* of composers-priests of the second half of the XIX century. and its focus on the educational function among Ukrainians in Galicia

The research methodology is reflected in the following tasks: 1) analysis of basic research on the work of composers-priests and the *spiwohra* in Ukrainian musicology; 2) distinguishing the main national and Western European prototypes

of the Ukrainian Galician *spiwohra*; 3) substantiation of ethical and didactic orientation of the *spiwohra*; 4) generalization and disclosure of prospects for further research on this topic.

Scientific novelty. The article systematizes the origins of the musical-scenic genre of *spiwohra*, and traces the ways and means of achieving various goals by composers-priests in this genre: the assertion of their national identity; representation of one's own spiritual tradition before representatives of other nations, establishment of cultural and artistic ties between neighboring nations

Conclusion. Composers-priests in the *spiwohra* consistently nurtured the direction of performing arts, the importance of which for national culture is difficult to overestimate and which in modern conditions has not lost its relevance. His influence, despite all the avant-garde and postmodern modifications of modern theater, remains significant in the search for national priorities of performing arts. Undoubtedly, the musical segment of the Galician choir has received an independent artistic "biography" for many decades. Both the folk song, naturally included in the plot of the dramatic action, and the music, which was specially written for individual performances by composers-priests, if considered holistically, systematically, constitute a very voluminous layer of Ukrainian culture.

Key words: musical culture of Galicia, composers-priests, *spiwohra*, vaudeville, theatrical didactics.

Актуальність проблеми. Творчість галицьких композиторів-священиків в останні десятиріччя після здобуття Україною Незалежності привертає щоразу більшу увагу. Не в останню чергу це викликано тим, що засновник «перемисьльської школи», перший в плеяді композиторів-священиків Михайло Вербицький є автором національного гімну. Великою популярністю в репертуарі сучасних професійних та аматорських колективів користуються пісні та хори деяких інших митців з цього кола – «Цвітка дрібная», «Крилець, крилець» та особливо «Родимий краю» Віктора Матюка, «О, не забудь», колядки «Бог ся раждає» та «Во Віфлемі нині новина» Остапа Нижанківського, «Над Прутом у лузі», «Там, де Ятрань круто в'ється», «Заграй ми, цигане старий» Сидора Воробкевича, «Витай між нами», «Христос воскрес!» Йосипа Кишакевича та ряд інших. Те, що вони були також авторами музично-сценічних артефактів, жанр яких визначали по-різному: співогра, оперета, водевіль тощо, відомо та навіть проаналізовано в теоретичному аспекті. Проте, на жаль, за роки Незалежності, незважаючи на те, що відбулась «повна реабілітація» заборонених радянською ідеологією їх авторів, співогри так і не потрапили на сцени ні оперних, ні драматичних театрів.

Тож видається своєчасним звернутись до зазначеної проблематики не тільки в суто історичному та джерелознавчому аспекті, але й з'ясувати причини їх виняткової популярності в той час, коли вони були написані і ставились аматорськими українськими труппами Галичини і Наддніпрянщини, і водночас замислитись над причинами їх повної відсутності в репертуарі сучасних театральних труп.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналізуючи основні дослідження, присвячені

загальному огляду творчості композиторів-священиків (представників «перемисьльської школи» та їх послідовників) та жанру співогри в їх спадщині, насамперед, звернемось до класичних праць З. Лиська (1994), Б. Кудрика (1995), С. Чарнецького (2002), статей С. Людкевича (1999), історико-регіональних та біографічних студій другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та ін. Загальні та окремі аспекти їх спадщини розглядає ряд музикознавців, у тому числі І. Антонюк, М. Білинська, Ю. Булка, Я. Горак, М. Загайкевич, Г. Карась, Л. Кияновська, Н. Косаняк, Н. Кушлик, Л. Мазепа, Т. Мазепа, Л. Мельник, П. Никоненко, М. Новаківич, О. Осадця, О. Письменна, С. Павлишин, О. Попович, Ю. Ясіновський та ін.

Якщо узагальнити дослідницькі напрямки згаданих праць, то основними будуть історичні, присвячені визначенню ролі і місця «перемисьльської школи» в українській музичній культурі, обставини виникнення і функціонування культурно-мистецьких осередків, з якими була пов'язана діяльність названих композиторів-священиків, авторів музично-сценічних творів. В такому ракурсі проблематика розглядається у монографіях З. Лиська (1934, перевидання 1994), Б. Кудрика (1937, перевидання 1995), С. Чарнецького (1934, перевидання 2014), М. Загайкевич (1960), Л. Кияновської (2011), Ю. Каплієнко-Ілляк (2021) та ряду інших. В цих працях подається широка панорама музичного процесу західноукраїнського регіону (Галичини і Буковини) зокрема, докладно простежуються історичні етапи еволюції творчості провідних композиторів, огляд найважливіших музично-історичних подій тощо.

Окремо в цьому напрямку слід згадати одну з найновіших праць з даної проблематики – фундаментальну монографію Мирослави

Новакович «Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності» (2019), в якій авторка висвітлила об'ємну соціокультурну перспективу становлення і розвитку національної ідентичності українців Галичини під впливом австрійського культурного канону, що *de facto* стало важливою сторінкою духовного життя України. Саме театр, а в його межах – жанр співогри – трактується дослідницею як один з наріжних каменів інтеграції питомої української традиції у світовий культурний контекст.

Другий напрямок торкається більш детального висвітлення персоналій авторів співоігр, їх творчих здобутків, загалом і в царині музичного театру зокрема. У цьому ключі слід, передусім, згадати монографічні праці: М. Білинської про С. Воробкевича (1958), М. Загайкевич про М. Вербицького (1961), Н. Кушлик про П. Бажанського (2007), в яких комплексно розглядається творча спадщина видатних галицьких композиторів-священиків в багатстві їх жанрів.

Третій напрямок пов'язаний з біо-бібліографічним описом творчості поданих композиторів, докладному представленню всіх їх мистецьких здобутків. Цей напрямок вважаємо винятково важливим, оскільки в радянський час замовчувана, знищувана в архівних і бібліотечних фондах, музика галицьких священиків потребувала передусім правильного і якомога більш об'ємного каталогізування. До вельми цінних праць такого спрямування належать біо-бібліографічні покажчики творчості В. Матюка, укладений І. Бермес, нотографічний покажчик творів М. Вербицького, укладений О. Письменною, покажчики і описи, укладені І. Антонюк, О. Осадцею, Н. Косаняк та ін.

Увага до музично-театральної творчості в західноукраїнському культурному середовищі викликана їх унікальною роллю в національній історії. Адже вітчизняні вчені не даремно визначили музикальність як одну з найхарактерніших прикмет української нації. Як приклад особливої ролі музики в суспільстві можна навести гасло хорових гуртків товариства «Просвіта» в другій половині XIX – першій половині XX ст.: «Пісню до серця, а серцем до Бога і Батьківщини».

Проте деякі аспекти розгляду театральної спадщини галицьких композиторів-священиків залишаються невисвітленими, зокрема нерідко вельми критична оцінка «застарілості»

їх музично-сценічних артефактів, невідповідності до духу часу викликана неврахуванням важливих чинників, серед яких передусім виділимо специфіку їх світогляду, як осіб духовного сану та митців, що головною своєю метою ставили просвітительство та піднесення культурного рівня демократичного загалу.

Мета статті – з'ясування основних національних витоків та західноєвропейських прототипів співогри композиторів-священиків другої половини XIX ст. та її спрямованості на виховну функцію в середовищі українців Галичини.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до витоків музично-театральної культури українців, а відтак і до обумовленого суспільними запитами звернення композиторів-священиків – Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Віктора Матюка, Ісидора Воробкевича, Порфирія Бажанського – до музичного театру, слід наголосити вельми специфічне трактування ними можливостей «театральної дидактики». Саме цей термін дозволяємо собі впровадити як ключовий для пояснення проблематики даної статті, оскільки він передусім пояснює позицію композиторів-аматорів духовного сану щодо головних цілей своєї сценічної творчості. Разом з тим автори мали доволі міцний фундамент для того, щоби розвивати саме такий тип музичного театру, який закладався як в національній, так і в європейській культурі.

Можна визначити кілька прототипів, на які вони спирались, і які трансформували в свій час згідно тим естетичним і етичним ідеалам, до яких прагнули. що саме гнучкий, зрозумілий і глибинно пов'язаний з пісенною традицією жанр співогри насправді дозволив не лише більш освіченим слухачам, але й простим селянам сприйняти національну культурну традицію і глибше усвідомити власну ідентичність. Символічно, що навіть сам жанр співогри як провідний в українському музично-драматичному театрі теж впроваджується священиком – хоч не композитором, але видатним просвітителем-ентузіастом театральної справи. «Початок зробив парох Коломиї о. Іван Озаркевич, який склав добру аматорську трупу, переробив «Наталку Полтавку» Котляревського, злокалізував її й під назвою «На милування нема силування» вивів на сцені в Коломиї у травні 1848 р. Озаркевич переніс акцію на Покуття і повставляв покутські народні пісні» (Чарнецький, 2002).

Першим джерелом був, безперечно, народний театр, який не лише персоналізував міфологічні постаті і явища природи, але неодмінно при тому висловлював певні моральні настанови та повчання. Яскравим прикладом такого театрального-дидактичного феномену може служити різдвяний вертеп – один з найдавніших і найпотужніших чинників морального впливу в традиційній культурі українців. О. Лугова слушно вказує, що «система цінностей (що зазвичай активізується у ситуації вибору) у вертепі знаходила вираження у сценках сутичках та їхніх переможцях – у «народних обранцях». В останніх часто виявлялись ідеали української культури. Це стосувалось героя долішньої частини вертепу Запорожця та сакральних персонажів верхньої вистави. Вони втілювали колективні ідеали, тому були образами колективних героїв» (Лугова, 2006: 27).

Варто нагадати також, що вертеп, як і інші форми народного театру та обрядові дійства були за природою своєю синтетичними, об'єднуючи зі сценічною дією спів (сольний і хоровий), танець, декоративно-ужиткові елементи оформлення тощо. Тому обрядовий вірєць не міг бути не взятий до уваги творцями галицького українського жанру співогри задля його виняткової популярності у народі. Як слушно наголошує Степан Чарнецький, «український народ... мав пребагаті зароди драми у своїх обрядах і звичаях, про що згадують найдавніші літописи... Про поширення і популярність тих народних драматичних вистав згадує не раз у своїх писаннях Іван Вишенський; у посланні до домніків він просто пише, що нові «філософи» не вміють читати церковні книги, а тільки «комедії строють і грають». В тих інтермедіях та інтерлюдіях цілковито запанувала народна мова» (2002).

Оскільки Чарнецький вказує на конфронтацію «комедій», які ставили «питомці» духовних семінарій, і проповідника суворої релігійної обмеженості Івана Вишенського, можна з повним правом стверджувати, що другим прототипом співоігр галицьких композиторів ХІХ ст. була релігійна драма, теж вельми поширена в греко-католицькому середовищі, куди вона перейшла, очевидно, з єзуїтської драми. Тісно пов'язана з народною обрядовістю, вона, однак, мала більш складну структуру, вживала «високу» літературну мову і адаптувала деякі

елементи західноєвропейського театру, тому слушно буде трактувати її як місток між народним і професійним сценічним мистецтвом.

Періодом найвищого розквіту релігійної або «шкільної» драми дослідники називають один із найплідніших історико-стильових періодів в українській культурі – добу бароко, що витворила такий феномен як козацьке бароко. Розвиток театрального мистецтва, зокрема поява комедійних інтермедій та трагікомедій розквітає в ХVІІ–ХVІІІ ст., хоча вони зароджуються раніше: «Уже в першій половині ХVІ століття є виявлені дослідниками твори такого характеру. До них можемо віднести й п'єсу Якуба Гаватовича «Смерть Івана Хрестителя», написану польською мовою. Тоді ж ставропігійський священик й учитель львівської школи Іоникій Волкович написав драму «Розмишлення о муць Хрисга Спасителя нашего», акт «віршами писаньїй і во Львовь при церкви братской чрез отрочаг отправованьїй». Це були шкільні, переважно релігійні твори на зразок єзуїтських. У першій половині ХVІІ століття появилася ще декілька недатованих, здебільшого неповних п'єс, як уривки про Архангелові віщання Марії, пролог та епілог з якоїсь різдвяної п'єси та ін. Від тридцятих років цього століття є вже звістки про драматургічні твори у Києві в щойно заснованій братством і реформованій Петром Могилою Києво-Могилянській колегії (пізніше академії)» (Хороб, 1999: 163).

Ці ж нерозривні зв'язки й трансформацію елементів народного театру в релігійних п'єсах підкреслює Григорій Лужницький: «український театр початками своїми сягає дохристиянських часів і корінь його та початок, це українські народні обряди, зокрема гагілки, колядки. Це перші монодрами театру України, що їх адаптувала наша Церква й які, хоч у зміненій формі, збереглися досьогодні. Збереглася так само до наших часів одна із найкращих драм «зі співами й танцями» дохристиянської культури України, яким був обряд нашого народнього весілля» (Лужницький, 1986 : 8).

Привертає увагу виняткова роль музики – «співів і танців» - в обох названих прототипах галицької співогри. І особливо наголошуємо: в обох дуже виразно експонується театральний-дидактичний елемент, що виявляється як прямолінійно – через проголошені зі сцени сентенції, так і опосередковано, через експресивну

природу музичної інтонації, через «співане слово», яке має здатність значно сильніше впливати на відчуття слухачів/глядачів. Не в останню чергу потреба донести до ширших кіл публіки головні моральні «меседжі» обумовила особливе місце пісні у всіх національних театральних формах. Вплив пісні і синкретичних обрядів, в яких нерозривну єдність становили поетичне слово, сюжет, музика, спів, танець, декоративні елементи, посилювався ще й через те, що вони акумулювали в собі архетипові риси нації, що сформувались на початкових етапах її становлення.

Тяглисть і неперервність цих традицій проіснувала практично до сучасності, і, особливо на початку ХХ ст., спричинила колосальне піднесення національного драматичного мистецтва і появу такого генія як Лесь Курбас, який зумів відчутти і тонко перевтілити історичні моделі народного і релігійно-містерійного театру.

Можливості і завдання авторів галицької співогри були значно скромнішими, ніж високопрофесійного театру Курбаса, проте генерально прямували до тієї ж мети: об'єднання українців західного регіону, усвідомлення спільного коріння із Наддніпрянською Україною, та, звісно, морально-виховної дії своєї музично-сценічної творчості. Не без значення виявились і суспільно-історичні обставини, для українців Галичини значно сприятливіші, аніж для наддніпрянців. Адже як зазначав львівський історик М. Лозинський, «попри все, австрійська конституція дала кожному народові основу для побудови власного національного життя та здобуття необхідного для цього правового простору» (Забзалюк, 2017: 23). Цим і скористались всі народи, які населяли імперію Габсбургів. Інша справа, що матеріальні можливості галицьких українців були більше ніж скромні, та й інтелектуально освічена верства почала більш чисельно формуватись лише до початку ХХ ст. – переважно в середовищі священних родин.

Третім важливим джерелом співогри був французький водевіль, який потрапив на галицьку сцену не тільки безпосередньо через відповідні постановки, про що свідчать афіші німецькомовного австрійського театру Львова першої половини – середини ХІХ ст.¹, але й опосередковано через модифікацію, якої цей жанр зазнає у творчості Івана Котляревського,

зокрема у двох його п'єсах «Наталка Полтавка» та «Москаль чарівник»². Притому слід звернути особливу увагу на специфіку української версії жанру у порівнянні з її питомим інваріантом – французьким водевілем та іншими національними варіантами. У французькій музично-театральній традиції він яскраво відображав ментальну сутність, був позначений легкістю, винятковою дотепністю, численними політичними алюзіями, актуальними натяками на суспільні проблеми, а разом з тим – деякою поверховістю і легковажністю. Недаремно ж наступниця французького водевілю – оперета – згодом розвинулась як жанр, в якому побутові ситуації зазнавали карикатурного перебільшення, а термін «оперетковий персонаж» набув переносного значення, як особа, що чудернацьким чином намагається експонувати свою суспільну позицію і власну виключність.

Дещо інші пріоритети ставили перед собою автори українських водевілів із Наддніпрянщини першої половини ХІХ ст. Найбільшу різницю із історичним прототипом становить передусім етична, моральна (а нерідко навіть моралізаторська) спрямованість творінь не лише І. Котляревського, але й інших національних літераторів та драматургів ранньоромантичної доби – Василя Гоголя, Григорія Квітки-Основ'яненка, Дмитра Дмитренка, Антона Велісовського та ряду інших. Аналізуючи основні характеристики українського водевілю, дослідниця визначає їх у площині, по-перше, національної визначеності, по-друге, дидактичної спрямованості: «саме... персонажі українських водевілів (тобто з яскравою етнохарактерністю) виявляють тематичні та ідейно-художні особливості жанру. Водночас, саме ці персонажі, марковані значним емоційним зарядом, дидактичною наповненістю та нахилом до сентенцій як до чинника, що дає зображуваним подіям належну морально-етичну кваліфікацію (зокрема, що дуже важливо, кваліфікацію з погляду народу), – забезпечують неповторність, виразну самобутність українського водевіля» (Доридор, 2000: 7).

До особливостей українського водевілю варто віднести також і значно більш суттєву музичну складову, розмаїтість музичного оформлення (нагадаймо, що музичний елемент

¹ Німецькомовний театр у Львові припинив свою діяльність у 1872 р.

² На це звертає увагу, зокрема, один з найавторитетніших дослідників творчості Котляревського у минулому А.Шамрай (1955).

французьких водевілів концентрувався головню в куплетах, надто рідко заторкуючи будь-які інші жанри). В театральній традиції українців музика відігравала набагато важливішу роль, оскільки додатково, і то на безпосередньо емоційному рівні утверджувала відчуття причетності до свого народу, зберігала і відроджувала історичну пам'ять в ситуації бездержавності.

Таким чином, можемо стверджувати, що виток музично-театрального дійства були в однаковій мірі «світськими» і «релігійними», об'єднували символіку обрядів – дохристиянського і християнського (в його національній версії). Тому співогра другої половини ХІХ – початку ХХ ст. мислилась її авторами-священниками цілком не як легковажний розважальний жанр, покликаний задовольнити невибагливі смаки широкої малоосвіченої публіки, а власне як найбільш зрозумілий і доступний спосіб нагадати найширшим верствам глядачів про їх питомі традиції, висловити певні моральні засади, тобто здійснити виховну місію.

Цікаво, що апелюючи до формування національного світогляду, автори цілком не обмежуються суто українськими драматичними джерелами – з одного боку, через їх нечисленність, з іншого ж, очевидно, і через ті орієнтири, які вони вбачали в австрійській метрополійній культурі з її багатонаціональною театральною панорамою. А й сам жанр водевілю – співогри передбачав природну адаптацію та «перелицювання» сюжетів і фабул з інонаціональних літературних зразків.

І так, наприклад, серед 22 двох співоігр Михайла Вербицького, з яких до сьогодні збереглося повністю чи фрагментарно 13 (Петрусь, 1998) поруч з адаптацією «Москаля-чарівника» І. Котляревського, оригінальними національними співограми до текстів Івана Гушалеви́ча «Підгіряни» та «Сільські пленіпотенти», бачимо переробки популярної п'єси австрійського драматурга Августа Коцебу «Козак і охотник» (в сенсі доброволець – прим. авт. М.С.), комедії Жана Батіста Мольєра «Жорж Данден», перекладену І. Наумовичем як «Гриць Мазниця», п'єси польського драматурга кінця ХVІІІ ст. Ігнація Танського «Плітка часом придасться» у версії Юліана Желіховського «Проща», а передусім знамениті «Верховинці» за драмою польського драматурга Юзефа Коженювського перероблена Миколою Устиянови-

чем. Інші сценічні твори автора національного гімну теж нерідко становили переробки з французьких водевілів, німецьких зінгшпілів чи польських комедій.

Проте до яких би сюжетів не сягали композитори і драматурги, автори оригінальних текстів чи переробок іншомовних п'єс, у всіх артефактах неодмінно зберігались морально-дидактична складова як головна сутність драматичного дійства, а також природно вписувались колізії світової літератури у питомий національний контекст. Звідси й неодмінне «переодягання», «перелицювання» світових сюжетів і текстів західноєвропейської літератури в українські народні шати. Цікаво, що незважаючи на москвофільство багатьох галицьких священників, в тому числі й авторів співоігр (тут насамперед слід згадати Порфирія Бажанського), переробок російських водевілів і комедій у спадщині галицьких композиторів немає.

Вибір форм і тематики співоігр, зрештою, був обумовлений самою культурно-історичною ситуацією австрійського музичного театру другої половини ХІХ ст. на всіх національних сценах Габсбурзької імперії та становив вельми типовий приклад наслідування і власної інтерпретації певної усталеної моделі в рамках власних завдань і цілей. Адже українські автори прагнули як закріпити національні ідеали і звичаї у цьому найбільш популярному і демократичному жанрі, так і репрезентувати ним свою традицію в ширшому колі сусідніх народів та у метрополії. Зрештою, цю мету українські театральні діячі ставили перед собою від початку – і дуже успішно її досягали, про що свідчать наступні рядки з тогочасних рецензій про діяльність перемишльського театру та Михайла Вербицького у ньому, які цитує Іван Франко у праці «Русько-український театр»: «...перекладали польські і німецькі драми на руську мову. Кожний твір, заким був прийнятий для вистави, переходив гостру критику пані директорки; задля того всі представлення відзначалися особливого делікатністю в вислові, і се притягало публіку з вищих верств як німецьких, так і польських, бо русини вже з патріотизму громадою ходили на ті спектаклі... Персонал театральний жіночий під дирекцією пані Саарової складали русинки, польки, німки і навіть одна французка... А над усе прекрасна музика Вербицького, котра ще й нині

радує кожного знавця, робила руський театр дуже популярним, а руські театральні пісні стали модними по салонах, співані в супроводі фортеп'яна»... Ми навели майже слово в слово се інтересне оповідання, бо воно дає нам цікавий образок до історії культури і міжнародних відносин у Галичині» (Франко, 1955: 293).

Ту ж важливу роль співогри в кількох напрямках – утвердження своєї національної ідентичності; репрезентацію власної духовної традиції перед представниками інших народів і навіть – як в наведеному вище прикладі перемиського театру – залучення цих представників до її художнього втілення; врешті у встановленні культурно-мистецьких зв'язків між сусідніми народами відзначає і Мирослава Новакович, яка зауважує: «враховуючи тенденції, які домінували наприкінці XIX століття у музично-театральному житті Австро-Угорщини, можна стверджувати, що одним із найпопулярніших жанрів галицького музичного театру й надалі залишалася оперета. Причину її популярності треба шукати не лише в розважальній, але й політико-ідеологічній площині, адже досить часто оперета ставала посередником між культурами народів, які входили до складу імперії. А якщо розглядати проблему у зворотньому напрямку, то вона також загострювала увагу на етнічних та культурних відмінностях. Серед композиторів, що активно працювали у цьому жанрі, слід згадати передусім С. Воробкевича, який одним із перших у своїх театральних творах наслідував стиль віденської оперети. Так, його «Молода пані з Боснії» (1892) виконувалася не лише українською, але й німецькою мовами, а її сюжет, який своєю фабулою частково нагадує «Москаля-чарівника», порушує проблему етнічної багатоскладовості Габсбурзької монархії, бо головна героїня оперети, в яку закоханий сільський хлопець Гриць, – циганка Катинка» (Новакович, 2019: 351).

Варто також наголосити, що галицькі співогри авторства композиторів-священиків, що не мали спеціальної освіти, дещо парадоксальним чином склали фундамент професійної музичної культури, що так потужно піднялась і розвинулась у перші десятиліття XX ст. (тут згадуємо С.Людкевича, В.Барвінського, Ф. Колессу, а пізніше – і Н.Нижанківського, М.Колессу, З. Лиська, С. Туркевич-Лукіянович, Р. Сімовича та ін.). На нашу думку, своєю твор-

чістю у всій її жанровій сукупності, а особливо музично-театральною спадщиною вони здійснили особливу просвітницьку місію. Недавнім, один з найвидатніших спадкоємців цієї славної плеяди подвижників, випускник Віденського університету і автор знакових полотен української музики XX ст. Станіслав Людкевич так оцінив досягнення одного з авторів співогри: «... хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому – Вербицькими і Лаврівськими – мусить знайтися місце для таких «змарнованих талантів» та «тихих працівників», як автор «Крилець», «Веснівки» та «Капралю Тимка» – Віктор Матюк» (1999: 84).

Невипадково фрагменти зі співогри багатьох із названих композиторів, такі як «Верховино, світку ти наш» з «Верховинців» Вербицького чи «Родимий краю» Матюка з «Капралю Тимка» задля своєї близькості до фольклорних джерел нерідко втрачають з часом своє авторство і починають побутувати як народні, до того ж, що взагалі притаманно народним пісням, обростають новими варіантами. Ще однією важливою причиною, чому співогри священиків-аматорів підготували ґрунт для професійної музики, вважаємо їх переймання європейських зразків, про що вказувалось вище.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Обґрунтовуючи потребу побудови Руського театру в Галичині, видатний просвітитель та громадський діяч, депутат та віце-маршалок Галицького сейму, член «Руського Собору», «Собору руських учених» Ю. Лаврівський, передусім загострював увагу на його морально-виховній спрямованості: «Чим є школа для молоді, – тим є театр для всього народу, бо кінцевою його метою є не розвага, а гуманітарне і моральне виховання» (Волинський, 1965: 58).

Саме тому, попри начебто суто історичну роль галицької співогри, яку вона відіграла на етапі пробудження і становлення національної свідомості українців Галичини, видається неслухним її цілковите викреслення з репертуару сучасних драматичних і музично-драматичних театрів. Адже вони послідовно плекали той напрям сценічного мистецтва, значення якого для національної культури важко переоцінити і який в сучасних умовах все ще не втратив

своєї актуальності. Його вплив, попри всі авангардові та постмодерні модифікації сучасного театру, надалі залишається істотним в пошуках національних пріоритетів сценічного мистецтва. Безперечно, музичний сегмент галицької співогри впродовж багатьох десятиріч отримав самостійну художню «біографію», про що свідчать хоча б такі приклади, як «Верховино, світку ти наш» М.Вербицького або «Родимий краю» В.Матюка. Тим не менше, як народна

пісня, природно включена у фабулу драматичної дії, так і музика, яка спеціально писалась для окремих спектаклів композиторами-священниками, якщо розглядати їх цілісно, системно, складають вельми об'ємний пласт української культури. Він, безсумнівно, потребує більш прискіпливої дослідницької уваги, оскільки все ж до сьогодні не висвітленим в необхідній мірі, залишаються деякі питання західноукраїнської співогри.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білинська М. Сидір Воробкевич. Нарис про життя і творчість. Київ : Держвидав образ. мист. і муз. літ. УРСР, 1958. 45 с.
2. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. *Живі сторінки української музики*. Київ : Наукова думка, 1965. С. 55-120.
3. Доридор Г. Український водевіль XIX століття : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2000. 18 с.
4. Забзалюк О. В. Концепції державного устрою на західноукраїнських землях у середині XIX – на початку XX століття: історико-правовий аспект. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ*. 2017. № 4. С. 20–31.
5. Загайкевич М. М. М. Вербицький : нарис про життя і творчість. Київ : Держвидав образ. мист. і муз. літ. УРСР, 1961. 48 с.
6. Каплієнко-Ілюк Ю.В. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст. : дис. ... докт. мист-ва : 17.00.03. Одеса, 2021. 391 с.
7. Кияновська Л. Еволюційні процеси в духовній хорovій творчості львівських композиторів сучасності. *Молодь і ринок*. 2011. № 10. С. 16-20.
8. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
9. Кушлик Н. І. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX - початку XX століття : дис. канд. мист-ва : 17.00.01. Львів, 2007. 232 с.
10. Кушлик Н. Представники греко-католицького духовенства в національнокультурному відродженні Галичини XIX – поч. XX ст. (історикокультурологічний аспект). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2006. Вип. IX. С. 39-48.
11. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів-Нью-Йорк, 1994. 125 с.
12. Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. Одеса : ОНПУ, 2006. 465 с.
13. Лужницький Г. Про трьох мистців українського театру. *Наше життя*. Нью-Йорк, 1986, ч. 12, грудень. С. 7–9.
14. Людкевич С. Віктор Матюк. С. *Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упор. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Том I. С. 78-84.
15. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с.
16. Петрусь У. Матеріали до нотографії М. Вербицького. М. *Загайкевич. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості*. Львів : Місіонер, 1998. С. 110-140.
17. Франко Іван. Русько-український театр (Історичні обриси). *Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI. Літературно-критичні статті*. ред кол. О.Є. Корнійчук, О.Є. Білецький, П.С. Козланюк. Київ : Держлітвидав, 1955. С. 209–245.
18. Хороб С. Генеза і шляхи розвитку української релігійної драми. С. *Хороб. Українська драматургія: кризь виміри часу*. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. С. 160–170.
19. Чарнецький С. Театр. Історія української культури. Заг. ред. І. Крип'якевича. 4-те вид., стереотип. Київ : Либідь, 2002. 656 с. URL : <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult50.htm> (08.02.2022).
20. Шамрай А. «Наталка-Полтавка» І. Котляревського. Київ : Мистецтво, 1955. 76 с.

REFERENCES

1. Bilynska, M. (1958). *Sydir Vorobkevych. Narys pro zhyttia i tvorchist [Sydir Vorobkevych. Essay on life and work]*. Kyiv: Derzhvydav obraz. myst. i muz. lit. URSR [in Ukrainian].
2. Volynsky, J. (1965). *Muzychna kul'tura Halychyny 60-kh rokiv XIX st. [Musical culture of Galicia in the 60s of the XIX century]*. Zhyvi storinky ukrayins'koyi muzyky. Kyiv: Naukova dumka. 55–120 [in Ukrainian].
3. Doridor, G. (2000). *Ukrayins'kyi vodevil' XIX stolittya: 2000 [Ukrainian vaudeville of the XIX century]*: thesis abstract for Cand. Sc. dis ... cand. philol. Science: 10.01.01. Kyiv: KNU im. T. Shevchenka
4. Zabzalyuk, O. (2017). Kontseptsyi derzhavnogo ustroyu na zakhidnoukrayins'kykh zemlyakh u seredyni XIX – na pochatku XIX stolittya: istoryko-pravovyy aspekt [Concepts of the state system in the western Ukrainian lands in the middle of the XIX – early XX centuries: historical and legal aspect]. *Naukovyy visnyk L'vivs'koho derzhavnogo universytetu vnutrishnikh sprav*, № 4, 2017. 20–31 [in Ukrainian].
5. Zahaikevych, M. (1961). *M. M. Verbytskyi : narys pro zhyttia i tvorchist (M. M. Verbytsky: an essay on life and work)*. Kyiv : Derzhvydav obraz. myst. i muz. lit. URSR. 48 [in Ukrainian].
6. Kapliienko-Iliuk. Yu. (2021). *Muzychne mystetstvo Bukovyny: stylovi paradyhmy kompozytorskoj tvorchosti XIX–XXI st. [Musical art of Bukovina: stylistic paradigms of compositional creativity of the XIX-XXI centuries. Musical art of Bukovina: stylistic paradigms of compositional creativity of the XIX-XXI centuries]* : thesis abstract for Doct. Sc. dis: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
7. Kyianovska, L. (2011). Evoliutsiini protsesy v dukhovni khorovii tvorchosti lvivskykh kompozytoriv suchasnosti [Evolutionary processes in spiritual choral creativity Lviv contemporary composers]. *Molod i rynok*. # 10. S. 16–20 [in Ukrainian].
8. Kudryk, B. (1995). *Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky [Review of the history of Ukrainian church music]*. Lviv : Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy, 1995 [in Ukrainian].
9. Kushlyk, N. (2007). I. *Muzychno-prosvitnytska diialnist o. Porfyriia Bazhanskoho v konteksti sotsiokulturnoi praktyky hreko-katolytskoho dukhovenstva Halychyny v XIX – pochatku XX stolittia [Music and educational activities of Fr. Porphyry of Bazhansky in the context of socio-cultural practice of the Greek Catholic clergy of Galicia in the XIX – early XX centuries]*: Cand. Sc. Dis : 17.00.01 [in Ukrainian].
10. Kushlyk, N. (2006). Predstavnyky hreko-katolytskoho dukhovenstva v natsionalnokulturnomu vidrozhenni Halychyny XIX – poch. XX st. (istorykokulturolohichniy aspekt). (Representatives of the Greek Catholic clergy in the national and cultural revival of Galicia in the XIX – early XX centuries. XX century (historical and cultural aspect)). *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*. Ivano-Frankivsk, 2006. Vyp. IX. 39–48 [in Ukrainian].
11. Lysko, Z. (1994). *Pionery muzychnoho mystetstva v Halychyni (Pioneers of musical art in Galicia)*. Lviv-Niu-York [in Ukrainian].
12. Luhova, T. (2006). *Ukrayins'kyi vertep: syntaktyka, semantyka, prahmatyka, dynamika [Ukrainian nativity scene: syntactics, semantics, pragmatics, dynamics]*. Odessa: ONPU [in Ukrainian].
13. Luzhnytsky, G. (1986). Pro tr'okh myststiv ukrayins'koho teatru [About three artists of the Ukrainian theater]. *Nashe zhyttia*. New-York, ch. 12, hruden'. 7–9 [in Ukrainian].
14. Lyudkevych, S. (1999) Victor Matyuk [Victor Matyuk]. *S. Lyudkevych. Doslidzhennya, statyi, retsenziyi, vystupy / upor. Z. Shtunder*. L'viv : Vyd-vo M. Kots'. Tom I. 78–84 [in Ukrainian].
15. Novakovykh, M. (2019). *Halys'ka muzyka habsburz'koyi doby: u poshukakh ukrayins'koyi identychnosti [Galician music of the Habsburg era: in search of Ukrainian identity]*. Lviv: Vydavets' T. Tetyuk [in Ukrainian].
16. Petrus, U. (1998). Materialy do notohrafiyi M. Verbyts'koho [Materials for the notography of M. Verbytsky]. *M. Zahaykevych. Mykhaylo Verbyts'kyi. Storinky zhyttia i tvorchosti*. L'viv: Misioner. 110–140 [in Ukrainian].
17. Franco, I. (1955). Rus'ko-ukrayins'kyi teatr (Istorychni obrysy) [Russian-Ukrainian Theater (Historical Outlines)]. *Ivan Franko. Tvory v dvadtsyaty tomakh*, t. XVI. Literaturno-krytychni statyi. Kyiv: Derzhlitvydav. 209 – 245 [in Ukrainian].
18. Khorob, S. (1999). Heneza i shlyakhy rozvytku ukrayins'koyi relihiynoyi dramy [Genesis and ways of development of Ukrainian religious drama]. S. Khorob. *Ukrayins'ka dramaturhiya: kriz' vymiry chasu*. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV. 160–170 [in Ukrainian].
19. Charnetsky, S. (2002). *Teatr. Istoryia ukrayins'koyi kul'tury [Theater. History of Ukrainian Culture]*. 4th ed. Stereotype. Kyiv: Lybid. URL: <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult50.htm> (as of 08.02.2022) [in Ukrainian].
20. Shamrai, A. (1955) «Natalka-Poltavka» I. Kotlyarevs'koho [«Natalka-Poltavka» by I. Kotlyarevsky]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].