

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Наталія Кушлик

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ОТЦЯ ПОРФИРІЯ БАЖАНСЬКОГО

Стаття присвячена питанню діяльного внеску отця Порфирія Бажанського в історико-культурний процес становлення музично-театрального жанру на теренах Галичини в ХІХ ст.

Процес національно-культурного відродження в Галичині в ХІХ ст. невід'ємно пов'язаний із становленням та функціонуванням музично-театрального жанру, який у різні часи був потужним засобом впливу на свідомість громадян, сприяв їх національно-духовному самовираженню, а в загальноісторичному контексті мав також безпосередній вплив і на виникнення національної композиторської школи. Примітною особливістю процесу національно-культурного, а в ширшому розумінні – духовного зростання в Галичині була певна соціальна заангажованість, пов'язана із особливою роллю духовенства в середовищі української інтелігенції, що зумовлювало причетність до створення важливих передумов функціонування національно-мистецької культури композиторів-священиків, творча діяльність яких сприяла також формуванню музичного професіоналізму.

Мета статті полягає у висвітленні творчо-діяльного внеску о. П.Бажанського в еволюційний процес становлення засад українського національного музичного театру в Галичині в ХІХ ст.

Загальноєвропейський рух за створення постійно діючих національних театрів набув інтенсивного розвитку після «весни народів» 1848 р. У Галичині цей рух розпочався театральною діяльністю аматорів у Коломиї під орудою священика Івана Озаркевича. Як відзначав Іван Франко, перша вистава «На милування нема силування» в Коломиї була «немов іскра, підпалююча ватру», яка поширилася на інші міста й містечка [25, 96]. Подібний театральний гурток діяв протягом 1848-1849 рр. у Перемишлі, де розпочав свою активну композиторську працю о.М.Вербицький. Важливим кроком у західноукраїнському культурно-мистецькому театральному русі стала діяльність Юліяна Лаврівського (одного з провідних діячів свого часу, віце-маршалка Галицького сейму), який у 1861 р. помістив у львівському «Слові» статтю «Проект до заведення руського театру у Львові» [26]. Цей проект Ю.Лаврівському вдалося реалізувати у товаристві «Руська Бесіда». Тож заснування українського театру у Львові в 1864 р. стало знаменною подією, що дозволяла патріотично налаштованим культурно-мистецьким діячам-галичанам плекати надії на інтенсивніший розвиток української культури, зокрема музичної. Адже якщо в загальноєвропейському культурному розвитку «романтична доба вивищила театр, а в першу чергу – музичний театр, оперу, в сенсі ствердження патріотич-

них ідей тих націй, які довший час не мали своєї державності» [13, с. 23], то в умовах політичної та соціально-економічної залежності Галичини «майбутній театр повинен був зберегти тяглість національних традицій, що істотно зберігались у народній пісні, а тому він мав розвиватись в першу чергу як музично-драматичний» [14, 23].

Провідним жанром у музично-драматичній творчості композиторів-галичан була так звана «співогра» (від німецького *singspiel*), тобто драматичний твір з музикою у вигляді вставок, які здебільшого були піснями народного характеру. Музикознавчий термін «співогра» використовується в наукових працях В.Витвицького, Д.Заборовської, М.Загайкевич, Л.Кияновської, Б.Кудрика, З.Лиська як узагальнюючий стосовно жанрової приналежності музично-театральних творів аматорського періоду в композиторській школі Галичини ХІХ ст. Жанрову палітру співогри в Галичині складали різноманітні за означенням вистави, як-от: оперета, водевіль, мелодрама, комедіоопера, оперетка, радоспів, драматичні твори історичної тематики з музичним оформленням. У цей час переважав жанр народно-побутової п'єси з музикою, або, за визначенням В.Витвицького, «говорена народна п'єса з вставленими музичними номерами, складеними здебільшого з народних пісень» [4, 72]. Музика до таких театральних вистав, як правило, була представлена у вигляді дивертисменту сольних, хорових та інструментальних номерів, а найціннішою їх рисою було широке використання народнопісенної сфери, що дає підставу вважати співогру попередницею української опери в Західній Україні [12]. Діапазон сюжетної тематики в співограх був здебільшого пристосований до потреб публіки і не відзначався особливою широтою проблематики, оминаючи гостросоціальні теми. Основною соціально-культурологічною метою цих співогор було «привернення уваги до феномену українства як такого» [13, 96].

Важливо зазначити, що процес творення музично-театральної вистави, або співогри, дозволяв удосконалювати фаховий рівень композиторського письма, тож цей синтезуючий жанр посідав чільне місце у творчості представників старшої генерації «перемишльської школи» отців Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Сидора Воробкевича, Віктора Матюка. До цього ж покоління також належить й о. Порфирій Бажанський (1836-1920), який у різні роки своєї пізнавально-діяльнісної активності звертався до тієї чи іншої сфери творчості, виявляючи певну оригінальну своєрідність поглядів та міркувань. Свою світоглядно-творчу позицію він намагався втілити та відстояти і в музично-театральній діяльності. Попри те, що фахової музичної підготовки Порфирію Бажанському отримати не довелося, удосконаленням своїх знань з гармонії, контрапункту та інструментовки він займався під керівництвом відомого в Галичині польського піаніста, композитора і педагога Ігнатія Францішека Гуневича (1832-1882), який в 1865-1866 рр. був диригентом Скарбківського оперного театру у Львові, а в 1870-1871 рр. також обіймав цю ж посаду в українському театрі товариства «Руська Бесіда» [16]. Варто зауважити, що Гуневич допомагав порадами й Анатолію Вахнянину, зокрема на початковому етапі його роботи над оперою «Купало», про що довідуємося із спогадів останнього: «Гуневича взяв я був з собою в році 1870 на вакації на село..., то тут поміг він мені до зложення півтора акта моєї опери «Купало» [3, 113]. Заняття Бажанського у Гуневича (1869 р.) принесли певний результат, і в 1870 р. глядачі українського театру «Руської Бесіди» познайомилися з його музикою до вистав «Параня», «Сузанна», «Весілля на обжинку» (автором останньої був актор та перекладач А.Стечинський), п'єси Гр.Квітки-Основ'яненка «Маруся», а також мелодрами «Сибірячка». Зокрема в часописі «Слово» повідомлялось про прем'єру мелодрами на 4 дії «Сибірячка» Н.Полевого в переробці Т.Гембіцького «з новою оригінальною, для повного оркестру інструментованою музикою укладу о. Бажанського», яка відбудеться 8(20) грудня 1870 р. в театрі Моленцького під орудою Ігнатія Гуневича [18]. У тогочасній періодиці появляється аналітична інформація, пов'язана з музичним оформленням цих вистав. Одним із таких прикладів може слугувати рецензія «Про музику о. Бажанського в мелодрамі «Сибірячка», опублікована в одному з наступних чисел «Слова», де відзначена оригінальність музичної мови інтродукції та стрілецького хору, який тематично пов'язаний із «сферою стрілецького рогу». Все це відповідає «характеру стрілецької природи» та вдало доповнене інструментовкою, де прикметною ознакою успішного поєднання інструментів виступають їх «акустичні засади та інструментальна природа», якими користується автор «як

даровитий маляр своїми барвами» [19]. У рецензії відзначена майстерність автора музики у змалюванні образу «сибірячки» через пісню, невелику за формою (лише 8 тактів), але яка вдало відтворює характер героїні, виходячи із «ситуації, змісту та форми тексту» ліричної поезії [19]. Не приймаючи беззастережно професійну досконалість музикознавчої аналітики, представлені на сторінках тогочасної періодики (чи не єдиного на той час у Галичині універсального пізнавально-аналітичного джерела), все ж не варто оминати увагою позитивну спрямованість музично-теоретичного осмислення певних успіхів о. П.Бажанського як автора музики до вистав у тогочасних не зовсім сприятливих умовах з малочисельними та не завжди високовартісними театральними постановками «Руської Бесіди», коли продовжувалися репертуарні та кадрово-адміністративні пошуки після відходу від керівництва Омеляна Бачинського.

Новий період функціонування українського театру у Львові був пов'язаний з іменами Івана Біберовича та Івана Гриневецького, які керували «Руською Бесідою» в 1882-1892 рр. Ці роки, на думку С.Чарнецького, становили найкращу добу в історії українського театального мистецтва в Галичині, коли дирекція дбала про новий репертуар, що був промовистим фактором мистецької культури, до якої театр тоді прагнув. Серед авторів, які прислужилися українській сцені в той час, були галичани Й.Барвінський, С.Воробкевич, В.Ільницький, О.Огоновський, К.Устиянович, Ю.Федькович, а також наддніпрянці М.Кропивницький, П.Мирний, М.Старицький. У цей час популярними були опери Миколи Лисенка «Різдвяна ніч» та «Утоплена» [26]. До більшості з них музичне оформлення робив о. П.Бажанський. Зокрема, восени 1882 та 1884 рр. у Львові з успіхом відбулися постановки мелодрами С.Воробкевича (Данила Млаки) «Гнат Приблуда», до якої інструментальне аранжування для повного складу оркестру здійснив П.Бажанський [5; 20; 24]. Окремої уваги заслуговує достатньо сміливе й чи не вперше на той час продемонстроване в Галичині прагнення Бажанського реалізувати свою творчу фантазію у такому складному синтетичному жанрі, як опера. На це були відповідні причини. Оскільки український театр «Руська Бесіда» за рішенням австрійського уряду залишався мандрівним (без постійного приміщення), то його вистави у Львові за браком публіки не завжди були фінансово забезпечені. Тому дирекція намагалася привернути публіку форсованою кількістю вистав, доступністю репертуару та його урізноманітненням оперетами та операми місцевих композиторів-галичан [17]. На той час П.Бажанський представляв вкрай малочисельну когорту, яку прийнято іменувати старогалицькими композиторами, тож його прагнення заявити про існування української опери, безумовно, мало позитивний соціокультурний резонанс безпосередньо в руслі утвердження національної самосвідомості, зокрема її художньо-естетичної складової. Жанровою приналежністю до опери певною мірою досить суб'єктивно та, очевидно, завчасно з огляду на фахову спроможність означає П.Бажанський свій музично-театральний твір «Олеся», вистави якої тривали протягом 1882-1884 рр. у різних містах Галичини – в Стрию [21], Дрогобичі [22], Львові [7], Золочеві [8], Станіславові [23]. Свідченням резонансності цих постановок стали чисельні відгуки в періодиці, де зазначалося, що «побіч «Запорожця за Дунаєм» Гулака-Артемівського наше товариство драматичне не посідало досі в своїм репертуарі другої «опери» [7]. Показово, що водночас о. П.Бажанський виявляв вельми позитивне творче зацікавлення до історичної тематики з яскраво вираженим регіональним забарвленням її художнього втілення, що послужило основою для його наступної «опери» «Довбуш». Часопис «Діло» повідомляв: «...вручив вже о. П.Бажанський дирекції нашого театру і другу оригінальну штуку: «Олекса Довбуш, опришок Чорногорський» в нарічю гуцульському, а також в повну оркестру прибрану, а знатоками прихильно оцінену. Дирекція поднялася ще цього сезону і цю другу штуку о. П.Бажанського на нашій сцені виставити, і нас з оригінальним гуцульським словом, з оригінальною гуцульською музикою та співами запознати, по причині, що ширший круг, знаючий нашого автора, цього домагається» [9]. На жаль, задум автора та дирекції театру «Руська Бесіда» не був реалізований. Однак о. Бажанському треба віддати першість на теренах Галичини у зверненні до тематики, яка згодом знайшла своє продовження в творчості українських композиторів, зокрема в операх А.Вахнянина «Купало», Д.Січинського «Роксоляна», С.Людкевича «Довбуш» тощо. У контексті становлення оперного жанру в Галичині періоду аматорської творчості композиторів-священиків цікавими та доречними видаються міркування Анатолія

Вахнянина стосовно твору Бажанського «Олеся» (який, на жаль, не зберігся) в одному із чисел «Діла». Це пов'язано із неоднозначністю й розбіжностями критичних оцінок цієї вистави на сторінках польської та української преси. Розрізняючи в «щиро-наміреній праці о. Бажанського» драматичну і музичну сторони, критики звертають увагу на достатньо слабе лібрето [2]. Однак відомо, що проблема високоартісної літературної першооснови у співоіграх галичан загалом неодноразово заявляла про себе, адже поширена в той період універсальна «всеосяжність» функції композитора й драматурга в одній особі священика, як правило, обмежувалася аматорськими можливостями авторів. На противагу достатньо однозначній літературно-драматичній «проблемності» опери «Олеся», її музичний аспект наділений вартісними ознаками, де автор Бажанський «нагромадив» багато хороших думок і «розвинув їх місцями дуже щасливо» [2]. Спираючись на характеристики цієї опери А.Вахнянина, можна стверджувати, що музичний хист та дидактична обізнаність Бажанського-інструменталіста, які час від часу виявлялися раніше (як-от в популярній і часто виконуваний в українському театрі оркестровій «Коломийці», створеній у 1869 р. та в згаданих оркестровках до ряду вистав), були, очевидно, виразно продемонстровані в «Олесі», оскільки «гармонізація всюди правильна, а інструментація богата і добре обдумана»[2]. Висновки авторитетного критика А.Вахнянина, безперечно, заслуговують на увагу, оскільки проблема становлення національної опери в Галичині виразно окреслювалася в своїй актуальності, відкриваючи можливість для обговорення фахово-мистецького рівня жанру, для створення якого в західноукраїнському середовищі в другій половині ХІХ ст. ще не було достатньо умов, а публічність такого обговорення виконувала важливу в тогочасних обставинах просвітницьку функцію. Лише з появою першої повноцінної західноукраїнської опери «Купало» А.Вахнянина відбувся «начебто плавний перехід від співогри до опери» [12, 100]. Однак не може залишитись непоміченою причетність до цього еволюційного процесу о. П.Бажанського. Примітні ознаки такої причетності були кореспондовані зацікавленим ставленням о. Бажанського до складного, об'єктивно зумовленого своєю неоднозначністю процесу визрівання нового для Галичини музично-театрального жанру опери, що були висловлені в його публікації-відповіді «Судаторам опери «Олесі» [1]. Тут вирізняються міркування автора стосовно широкого кола актуальних питань оперної драматургії з достатньо обширною амплітудою посилань на відомі своєю авторитетністю мистецькі зразки-джерела та їх трактування у відповідності з власними, можливо, суб'єктивними, однак вартими уваги світоглядними позиціями. Своєрідним концептуальним підґрунтям у формуванні власної аргументації о. Бажанського може слугувати ставлення до теоретичних та естетичних засад критики, яка, на його думку, «повинна бути строго науковою, ... смак в публіці виробити, ... всякі недоспілі погляди поодиноких і скривлені погляди загалу абстрагувати» [20]. Показово, що в міркуваннях Бажанського простежується й своєрідне теоретичне підтвердження розвитку фольклорно-стилістичної лінії, закульованої ще в «Підгірянах» М.Вербицького, яка відображала об'єктивні обставини функціонування музичної культури в Галичині, коли народна пісня служила не лише автентичним об'єктом дослідження та цитування, а також й імпульсом та підґрунтям для власної творчості композитора. Власне такий імпульс у творчості Бажанського ґрунтувався на багаторічній його зацікавленості фольклором як об'єктом ретельного дослідження. П.Бажанському належить першість серед галичан у спробі науково виокремити та обґрунтувати типові ознаки в мелодиці та ритміці українських народних пісень, що зафіксовано у його друкованих розвідках («Малорускій музикальний тон», «Руско-народна поетична і музикальна ритміка», «Малоруска народна мелодика», «Руско-народна музикальна гармонія» та ін.). Водночас своїм теоретичним висновкам у фольклористичній галузі о. Бажанський прагне надати достатньо оригінальне практичне втілення у власній музично-театральній творчості в 90 роках, коли з'явилися його так звані «опери на тлі народної поезії з музикою на повну оркестру» [15]. У такий спосіб Бажанський прагнув музично-сценічними засобами реалізувати свої ідеї, ілюструючи оригінальність української автентики в поєднанні з жанровими особливостями музичної драматургії опери. Поза тим, що більшість цих музично-театральних творів Бажанського, як-от: «Весілля під свято Івана», «Уляна», «Болюча трагедія», «Біла циганка», «Олекса Довбуш» – з тих чи інших причин виявилися сценічно нежиттєздатними, однак вони можуть розглядатись як певне історичне явище в еволюційному про-

цесі розвитку музично-театрального жанру в Галичині. Показовим зразком у зазначеному переліку може слугувати вистава «Марійка, татарська бранка з XVI віку» з музикою Бажанського на власне лібрето, яка належить до числа поставлених аматорськими силами театру «Руська Бесіда». Прем'єра цієї вистави відбулася в Тернополі 23 квітня 1891 р. [11]. Сюжетно-драматична фабула п'єси, яка дещо нагадує «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, була витримана в традиційному тогочасному ключі, соціально зорієнтованому на піднесення національної патріотично-духовної складової суспільної свідомості в її найширшому демократично спрямованому напрямку. Вибір о. Бажанським тематики продовжував історичну лінію, окреслену ним дещо раніше у виставі «Олекса Довбуш» і ґрунтувався на зверненні до героїко-драматичної минувшини України в її романтизованому трактуванні та безпосередній дотичності до реальних історичних подій, датованих XVI століттям, коли продовжувалися татарські набіги, від яких страждав найбільш соціально вразливий прошарок людності – селянство. Як зазначає з цього приводу М. Грушевський, «селянству приходилося господарити з великою обережністю, обзираючися на всі боки, щоб серед господарства свого не потрапити просто в аркан татарський. ...І пісні народні наші пам'ятають..., як господар міг здибатися на своїм полі з татариним та опинитися в руках татарських» [4, 198]. Історико-соціальна тематика у двох діях твору о. Бажанського «Марійка, татарська бранка...» відтворена двома протилежними таторами й національно означеними середовищами. Якщо в I дії експонуються головні українські образи (Марійка, Павло, мати, батько) та колізія сюжетної драми, яка пов'язана із нападом на село орди, то II дія, що переноситься в степовий табір, має більш розгорнуту побудову, де відбувається розвиток конфліктного протистояння полонених українців та їх поневолювачів-татар, що приводить до романтично ідеалізованої розв'язки драми. У цій виставі простежується певна концентрація зусиль Бажанського на можливість оволодіти визначальними формотворчими елементами оперного жанру, його головними структурними ознаками, як-от: номерна побудова з тенденцією до наскрізного розвитку, аріозні та декламаційно-речитативні фрагменти, а також ансамблеві та хорові епізоди, які переважають в даному музично-драматичному творі. Характерною національно означеною рисою, що має демократизуюче соціальне спрямування, є використання елементів народнопісенної мелодики, традиційних обрядових пісень і танців, зокрема гаївок, коломийки та збереження лексичних ознак регіонального мовного діалекту Гуцульщини. Доволі конкретизована історична означеність дії, що зафіксована в назві, очевидно, зумовила Бажанського звернутися до вибору вельми незвичного способу художнього осмислення та індивідуалізованого характеру музичної мови, що ґрунтувалася на певних ознаках досліджуваного Бажанським фольклорно-етнографічного матеріалу в його історичній проекції. Головною характерною ознакою своєї «опери» Бажанський намагається обрати своєрідну «чисту» природність та автентичність української мелодики та ритміки, що відрізнялася від загальноживаної, пануючої на той час західноєвропейської метроритміки штучною темпацією строю. Важливим засобом образного творення автор обрав лібрето, засноване на поетичній староруській ритміці з силабічним віршуванням, що зумовило використання тактового поділу, який ґрунтується на членуванні мелодії на періоди відповідно до аналогічних частин тексту, а також на характерній русько-народній гармонії та інструментовці, що подекуди суперечить нормам західноєвропейської гармонізації. Як зазначено в часописі «Діло», такими ознаками «опера» Бажанського «Марійка, татарська бранка...» стала «для Руси діло нове, оригінальне, повернення до свого забутого, зі своїм кроєм, своєю барвою, одежею і духом» [10].

Таким чином, музично-театральна творчість о. Бажанського стала початком синтезуючого узагальнення національно зорієнтованого художнього мислення з ознаками творчо-мистецького підходу та виразного просвітницького спрямування. Ідейний пошук та акумулювання власних світоглядно-мистецьких позицій в музично-театральній творчості о. Порфирія Бажанського складає певну самодостатньо виокремлену, історично обумовлену частку, що може доповнювати загальноєволюційний процес визрівання та становлення засад національного оперного жанру в Галичині періоду аматорства в другій половині XIX ст., коли основною творчо-діяльною плеядою галичан-митців були священики, «люди, дбаючі о розвій музики, щирі, патріотичні і даровиті» [12].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бажанський П. Судаторам опери «Олесі» // Діло. – Львів, 1883. – Ч. 139-140.
2. Вахнянин А. «Олеся» опера Бажанського // Діло. – Львів, 1883. – Ч. 124.
3. Вахнянин А. Спомини з мого життя (посмертне видання). – Львів, 1908.
4. Витвицький В. Оперна творчість М.Лисенка // Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С.72-75.
5. Грушевський М. Ілюстрована історія України. – Київ-Львів, 1913.
6. Діло. – Львів, 1882. – Ч. 82.
7. Діло. – Львів, 1883. – Ч. 61-62.
8. Діло. – Львів, 1883. – Ч. 123.
9. Діло. – Львів, 1883. – Ч. 144.
10. Діло. – Львів, 1883. – Ч. 117.
11. Діло. – Львів, 1890. – Ч. 227.
12. Діло. – Львів, 1891. – Ч. 80.
13. Заборовська Д. З історії становлення оперного жанру в Західній Україні // Записки НТШ імені Т. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 118-129.
14. Кияновська Л. Історико-соціальні передумови та культурно-просвітницькі функції співогри в духовному житті Галичини другої половини ХІХ ст. // Вісник музичної академії ім. П. Чайковського. Вип.13. – К., 2000. – С. 92-100.
15. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000.
16. Кушлик Н. Порфирій Бажанський – сторінки життя і творчості // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск V. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 16-24.
17. Мазепа Л. Диригенти Львівської оперної сцени // Musica Galiciana. – Rzeszow, 2003. – Т. VII. – С. 64-77.
18. Осадца О. Львівські видання опер і оперет ХІХ – поч. ХХ ст. // Musica Galiciana. – Rzeszow, 2003. – Т. VII. – С. 57-61.
19. Слово. – Львів, 1870. – Ч. 88.
20. Слово. – Львів, 1870. – Ч. 98.
21. Слово. – Львів, 1882. – Ч. 115.
22. Слово. – Львів, 1883. – Ч. 62.
23. Слово. – Львів, 1883. – Ч. 67.
24. Слово. – Львів, 1884. – Ч. 39.
25. Слово. – Львів, 1884. – Ч. 117.
26. Франко І. Руський театр у Галичині // І. Франко. Зібрання творів: У 20-ти т. – К., 1955. – Т.ХVI.
27. Чарнецький С. Театр // Історія української культури / Заг. ред. І.Крип'якевича. – К., 2002. – С.594-619.

Natalya Kushlyk

MUSICAL-THEATRICAL CREATION OF FATHER PORFIRIJ BAZHANSKIJ

This article touches the creative activity of Porfyrij Bazhanskyj in the historic-cultural process in the making of the music-theatral genre in Galychyna in the XIX century.