

УДК 78.071.2Крушельницька:316.423.6(477.83/.86)"18/19"(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276550>

Кияновська Л. О., Комаревич І. Л.

Кияновська Любов Олександрівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

luba.kyjan@gmail.com

© Кияновська Л. О., 2023

Комаревич Іванна Леонідівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6940-3794>

iv.komarevych@gmail.com

© Комаревич І. Л., 2023

СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА

І УКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА ЕМАНСИПАЦІЯ В ГАЛИЧИНІ

Актуалізовано проблему емансипації в українському, зокрема галицькому музичному середовищі кінця XIX — першої половини XX століття у проєкції на феномен життєтворчості видатної оперної співачки Соломії Крушельницької. Аналізуються різні підходи до самого явища емансипації в різних європейських суспільно-культурних традиціях, представлено суспільно-історичний контекст емансипації як загальної тенденції європейської цивілізації означеного періоду та її варіанту в українському галицькому суспільстві. Вказується, як формувався життєвий стиль С. Крушельницької в контексті своєрідної галицької версії утвердження творчого потенціалу українського жіноцтва на зламі XIX–XX століть. Докладне вивчення епістолярію співачки, спогадів і наукових досліджень з проблематики емансипації українських мисткинь дало змогу виокремити основні засади, на яких формувався «життєвий проєкт» С. Крушельницької як національної артистки у світовому оперному континуумі. З аналізу поглядів самої співачки та спостережень її близького оточення і критиків випливає, по-перше, цілісність естетичних, етичних і національно зорієнтованих переконань її світогляду, по-друге, визначається специфіка її «аполонічного» психотипу творчості, яка дала змогу С. Крушельницькій подолати обмеження певного сценічного амплуа й досягнути найрізноманітніший репертуар різних національних шкіл і епох, а по-третє, природно інтегрувати національний солоспів у концертні програми з найширшою панорамою європейської музики. Перспектива розвитку запропонованої теми вбачається у поглибленні дослідження ролі жінок — композиторок і виконавиць в еволюції українського музичного мистецтва, з урахуванням суспільно-історичних процесів минулого і сьогодення.

Ключові слова: оперне виконавство, національні засади, емансипація, психотип творчості, життєтворчість Соломії Крушельницької.

Вступ. Постановка проблеми. Проблемі творчості видатної співачки Соломії Крушельницької присвячені численні наукові розвідки і фундаментальні дослідження. Це закономірно, оскільки її надзвичайно яскрава життєтворчість викликає зацікавлення, попри те, що якісних записів виконання співачки практично не залишилось. Ті нечисленні записи, що збереглись, аж ніяк не передають усієї краси голосу і багатства її інтерпретації.

Проте виконавська творчість передбачає надзвичайно тісні і багатоманітні, як безпосередні, так і опосередковані зв'язки із соціумом, який і складає аудиторію. Вона, в свою чергу, приймає або не акцептує індивідуальну інтерпретацію того чи іншого інструменталіста чи співака, співпереживає його прочитання класичних чи сучасних артефактів, знаходить для нього щоразу нові образно-сміслові визначення, відповідні духові часу.

У цьому плані дуже суттєвими виявляються ті засоби впливу, які зазвичай проходять повз увагу критиків та дослідників: харизма інтерпретатора, його власна психологічна настроєність на опанування увагою і емоційними переживаннями слухачів, здатність «заразити» своїм розумінням музики (а тим більше — музично-сценічної ролі в оперному театрі!) якомога ширше коло реципієнтів, інтерес, який викликає не лише його мистецтво, але й його власна персона, весь комплекс діяльності, завдяки якому той чи інший артист-виконавець залишається в анналах світової музичної історії, його роль в національно-культурному процесі тощо. Відсутність такого типу досліджень і підходів до вивчення діяльності видатних музикантів-інтерпретаторів істотно обмежує, а навіть збіднює його цілісний образ в історичній пам'яті і представляє такого митця як типову *persona grata* в загальній панорамі хudoжніх досягнень.

Однак охоплення цілісного — особистісно-психологічного, соціокультурного, національно-ментального модусу видатних музикантів, врахування їх ролі в художньо-історичному процесі не лише як митців-артистів *per se*, але й як громадських діячів, патріотів (чи навпаки — конформістів), вивчення обставин їх професійного формування і становлення світогляду дозволяє не тільки розкрити феномен духовного впливу мистецтва того чи іншого митця (зокрема — виконавця, артиста), а й збагнути специфічний «механізм» згаданого феномену, який неможливо досягнути без розуміння психології артиста, усіх обставин його формування, всіх задекларованих та прихованих особистісних мотивів, що спонукали його обрати цей тернистий шлях і привели до вершини. Соломія Крушельницька в цьому сенсі представляє винятково багатий і благодатний матеріал для комплексного розгляду, як через доволі незвичні й контрверсійні обставини свого професійного становлення, так і завдяки належному інформаційному компендіуму, вельми багато, розлого і аргументовано представленого в численних критичних публікаціях, наукових працях, меморіальній та епістолярній спадщині.

Тож звернення до даної теми інспіровано відсутністю ґрунтовного і концептуального наукового дослідження, яке було б присвячене вивченню індивідуально-психологічних та соціоісторичних компонентів художнього феномену Соломії Крушельницької. Наведені міркування дають змогу стверджувати беззаперечно **актуальність** теми з огляду як на «головну героїню», так і на весь комплекс питань естетичного, філософського, психологічного, культурологічного, соціологічного й музично-теоретичного (в сенсі інтерпретології) спрямування, які вона викликає.

Мета статті — розкрити художній феномен Соломії Крушельницької крізь призму особистісно-психологічних характеристик в контексті емансипаційних процесів її «малої Батьківщини» Галичини.

Аналіз публікацій. Найважливішим джерелом для аргументації психотипу співачки стали спогади, листи та матеріали, вміщені у двотомнику під редакцією Михайла Головаценка («Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування»¹, 1978–1979). Значний обсяг відомостей про життєвий шлях, сценічну та громадську діяльність Соломії Крушельницької міститься у статтях наукових збірок «Соломія Крушельницька та світова музична культура»² (1979), «Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів»³ (2008), «Соломія Крушельницька та світовий музичний простір»⁴ (2007), «Соломія Крушельницька та українська духовність»⁵ (2012), у науково-популярному виданні Галини Тихобаєвої та Ірини Криворучко «Міста і слава» [Тихобаєва, Криворучка, 2009]. Засади виконавської творчості та артистичний феномен Соломії Крушельницької опосередковано заторкуються у монографіях Валентини Антонюк «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект» [Антонюк, 2001], Богдана Гнидь «Історія вокального мистецтва» [Гнидь, 1994], у кандидатській дисертації Мирослави Жишкович «Львівська вокальна школа другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття» [Жишкович, 2006].

Джерельну базу з проблематики емансипації українських жінок становлять праці Івана Франка («Жіноча неволя в руських піснях народних») [Франко, 1980], Наталі Полонської-Василенко («Видатні жінки України»), [Полонська-Василенко, 1969], Марти Богачевської-Хомяк («Білим по білому. Жінки у громадському житті України. 1884–1939») [Богачевська-Хомяк, 2018], Оксани Маланчук-Рибак («Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на західноукраїнських землях ХІХ — першої третини ХХ ст.: типологія та європейський культурно-історичний контекст») [Маланчук-Рибак, 2006], а також роман однієї з перших українських емансипаток Ольги Кобилянської «Царівна» [Кобилянська, 1988] і її щоденники. Для обґрунтування «аполонічного психотипу» Соломії Крушельницької спираємось на відому працю Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» [Nietzsche, 2009].

Питанням життєтворчості Соломії Крушельницької в контексті потужного руху жінок-українок в Галичині, як нам відомо, не присвячено жодне дослідження, що обумовлює **наукову новизну** статті.

Для досягнення поставленої у статті мети обрано філософсько-естетичний, аналітичний та історичний **методи дослідження**.

Результати дослідження.

Взагалі феномен української музичної емансипації, в тому числі її галицької версії, дотепер ще належно не вивчений і не оцінений, а раз так, то з нього не зроб-

¹ Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. / вступ. ст., упоряд. прим. М. Головаценка. Київ : Муз. Україна, 1978–1979. Ч. 1 : Спогади. 1978. 398 с.; Ч. 2 : Матеріали. Листування. 1979. 447 с.

² Соломія Крушельницька та світова музична культура : статті та матеріали / гол. ред. О. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2002. 68 с.

³ Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. Статті та матеріали. Тернопіль : Джура, 2008. 392 с.

⁴ Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. ст. Тернопіль : Астон, 2007. 187 с.

⁵ Соломія Крушельницька та українська духовність : зб. ст. / ред.-упоряд. О. Смоляк, П. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2012. 207 с.

лені необхідні висновки, що могли б особливо плідно прислужитись у сучасній соціокультурній ситуації інформаційного протистояння з окупантом. Постать Соломії Крушельницької в цьому процесі не лише займає особливе місце, але й репрезентує своєрідну «ідеальну модель» жінки-українки, яка свідомо своїх здібностей, володіє почуттям високої гідності і шукає свого місця в світі з повною вірою у свої сили. Соломія Крушельницька виступила досконалим «режисером і актором» власної життєтворчості у максимальній інтенсивності застосування всіх можливостей, наданих їй тогочасним рівнем розвитку суспільства, професійним оточенням та вродженим потенціалом, а навіть понадто — у створенні цих нових можливостей всупереч несприятливим обставинам.

Варто коротко представити суспільно-історичний контекст емансипації як загальної тенденції європейської цивілізації XIX — початку XX ст. та визначити своєрідність української версії боротьби жінок за свої права, зокрема і на право розвивати творчі та інтелектуальні здібності, досягати професійні вершини в обраній спеціальності, бути суспільно активними і фінансово незалежними.

Початок боротьби за права жінки зв'язують генерально з Великою Французькою революцією 1789 р. і невдовзі — з жіночими рухами у Великобританії та США. Відомо, що основною їх метою було забезпечення рівних прав з чоловіками в усіх сферах суспільного життя, і ширше — життєвого укладу. Проте досить рідко звертається увага на національну специфіку емансипаційних процесів, хоча якраз вона найчастіше є ключовим поняттям у формуванні позиції жінки в тому чи іншому середовищі. Емансипаційні спрямування українок були найбільше викликані потребою духовної самореалізації, відтак однією з найбажаніших форм самоствердження були сфери освіти, науки, медицини, мистецтва. У цих сферах жінки прагнули проявити рівні з чоловіками творчі та інтелектуальні можливості і досягнення, які були б конкурентноздатні — не просто як зразки «жіночої» літератури, музики чи живопису, а безвідносно до статі творця, сприймалися як зрілий талановитий артефакт. Право на реалізацію своїх творчих планів у їх свідомості ідентифікувалось із досягненням ними належної суспільної позиції, подоланням другорядності, того принизливого становища, яке замикалось трьома «К» (Kirche, Küche, Kinder, тобто церква, кухня, діти)¹. Та як представниці бездержавної нації поруч з потребою духовно-інтелектуального розвитку українки найгостріше ставили потребу національного визволення. У їхніх творчих зверненнях у всіх видах мистецтва постійно звучить мотив репрезентації української духовної спадщини у світі як невід'ємної самоцінної частки європейської культури.

Своєрідність українського варіанту емансипації обумовлена також рядом ментальних засад, які вплинули на традицію стосунків чоловіка і жінки в українському світі. Дуже точно цю традицію окреслив Іван Франко: «Коли це правда, що мірою культурности всякого народу може служити то, як той нарід поводитьься з жінками, те й це безперечна правда, що русько-український народ за цією мірою покажеться висококультурним у відношенні до других сусідніх народів. Від давніх давен усі вчені люди, що придивлялися до життя руського народу, признавали, що русини поведуться з своїми жінками далеко лагідніше, далеко гуманніше й свободніше, аніж їх

¹ Довелось почути від колеги з Інституту музикознавства Лейпцизького університету професора Гельмута Льюоса, що таке жорстке принизливе трактування жінки притаманне насамперед протестантському світогляду, пруському укладу життя і має також під собою релігійну підставу протестантизму: не притаманне їм поклоніння Діві Марії типове для католиків, спричинило відповідне приниження ролі жінки, яка зводиться до репродуктивно-обслуговуючої.

сусіди. Свобідна воля жінки знаходить тут далеко більше пошанування, ніж напр. у великоросів, в родині жінка займає дуже поважне й почесне становище, ба навіть веде своє окреме (жіноче, домашнє) хазяйство побіч чоловічого і до якого мужик рідко коли мішається. Ніякого важнішого діла мужик не робить без поради з жінкою, ба, дуже часто розумна й одважна жінка вміє в усім поставити свою волю супроти мужикової. Що вже й говорити про те, що через таке чесне й людське держання жіноцтво руське мусіло й самим своїм характером вийти далеко краще, розвигіше, ніж це бачимо у сусідніх племен» [Франко, 1980, с. 224].

Може саме тому в Україні, а головно — у Галичині, ніколи не прийнялась модель емансипації, репрезентована французькою письменницею Жорж Санд, така популярна в багатьох інших країнах, прийнята їх жіноцтвом з великим захопленням. В Україні емансипатки ніколи не прагнули уподібнитись чоловікам, здомінувати їх, виділитись на їх тлі, стати вище над своїм природнім призначенням. Їхня мета була зовсім іншою: найчастіше вони прагнули стати не *над* ними, а *поруч* з ними як однорідні і рівні їм за своїми духовними і розумовими здібностями.

Своєрідним програмним документом можна в цьому сенсі вважати повість Ольги Кобилянської «Царівна», у якій всі вищенаведені тези подаються у вигляді літературно-сюжетної концепції. Особливо показовим видається наступний фрагмент, дискусія між головною героїнею, яка безперечно наділена рисами автобіографічності, Наталкою Верковичівною, і її кузином, який репрезентує тогочасний погляд на становище жінки в суспільстві, її права і можливості. Кузин, примітивний чоловік зверхньо повчає бідну сироту — істоту, на суспільній драбині вміщену найнижче: «Чи думала ти коли-небудь над тим, що властиво мужчина, а що жінка? Мужчина — то “все”, а жінка — то “нічо”. Ви, дівчата, від нас залежні, як ті рослини від сонця, від воздуха. Чуєш? Ти!! Ми надаєм вам смислу, поваги, значення, одним словом, все. А коли вона хоче вибирати, то нехай собі з Богом вибирає. Мені не тяжко й деінде обглянутися. Вигідних партій в світі ще найдешся. Дівчата підростають раз у раз, як ті гриби; і всі вони хочуть заміж вийти, всі що до одної! Може, ти хочеш остатись старою панною?» [Кобилянська, 1988, с. 145].

Не менш симптоматичними видаються міркування героїні, в яких спочатку вона просто намагається відстояти людську гідність жінки і задає запитання: «Нічим є жінка? І такий бездушний, обмежений хлопець осмілюється говорити в такий спосіб о жінках? Що давало йому до того право? Природа? Однак він говорив правду. Ми дійсно від мужчин залежні, мов ті рослини від сонця, від воздуха. Але ж з якої причини? Чи та причина — то незглибима, вічна загадка, до котрої і приступити годі?» [Кобилянська, 1988, с. 145]. Поступово однак Наталка прозирає вперед, в майбутнє, окреслюючи той ідеал у становищі жінки, до якого вона прагне.

Ольга Кобилянська не тільки своїми творами, а передусім повістями раннього періоду, «Людина» та «Царівна», але й всім своїм життєвим шляхом, з величезним літературним хистом відображеним у ранньому «Щоденнику» (1883—1890) постулює ті засади, які підтверджують центральний пункт нашої концепції: про первинність духовної і вторинність буттєвої, суто прагматичної самореалізації жінки в суспільстві у процесі емансипації у порівнянні з емансипатками зі США та Західної Європи. «Межи моїми ровесницями і знакомими, котрих в мене було небагато, не було жодної, котрій я б могла відкрити свою душу з її тайнами. Їх ідеал був мужчина і заміжжя, тут вже все кінчалось. Мені хотілося більше. Мені хотілось широкого обривання, і науки, і ширшої арени діяльності» [Кобилянська, 1982, с. 225].

Очевидно, суттєву роль у становленні особливої української версії емансипації відіграв також питомий український кордоцентризм, філософія серця, схильність до того, щоби керуватись насамперед сердечними імпульсами, а вже потім раціонально, а часто і зовсім прагматично зважувати всі плюси і мінуси власного становища і витягати з нього найбільші користі для себе.

Тож починаючи з середини XIX ст., а вже особливо активно в поколінні Соломії Крушельницької, на зламі XIX — XX ст. українські жінки по обидва боки Збруча репрезентують питома національний тип «емансипатки»: не тієї, яка принципово декларує свою незалежність від будь-якого чоловіка, а заміжні дами з дітьми, для яких участь в таких організаціях часто ставала ще й можливістю підтримати чоловіка в його культурно-просвітницьких починаннях, розділити його духовні інтереси. Тут можемо згадати і Олену Пчілку, і Марію Заньковецьку, і Наталю Кобринську, і Софію Окуневську, і Софію Дністрянську, і десятки інших яскравих особистостей української новітньої історії. Головним стрижнем такої діяльності була національна ідея, заради якої й об'єднувались жінки, тобто їх кінцевою метою було не лише здобуття своїх прав, але й досягнення незалежності України.

Ще раз повернемося до моделі життя жінки, в тому числі її подружнього життя, намалюваної в «Царівні». Кобилянська, як і більшість галицьких жінок-емансипаток, цілком не прагне домінувати над чоловіком чи унезалежитись від нього, її мета — глибоке духовне й інтелектуальне порозуміння зі своїм обранцем, чого зрештою досягає її героїня Наталка Верковичівна, одружившись з мислячим і незалежним у поглядах лікарем Іваном Марком, котрий підтримував її літературний талант. Завдяки досягненню такої повної гармонії — творчої та родинної — Наталка врешті знаходить відповідь на поставлене собі раніше болюче питання, через що жінка має почуватись завжди залежною від чоловіка, і чи насправді так має бути. Її вистражданий роками життєвих випробувань висновок: «... передусім бути собі ціллю, для власного духу працювати, як бджола, збагачувати його, довести до того, щоб став сяючим, прегарним <...> Свободний чоловік із розумом — се мій ідеал» [Кобилянська, 1988, с. 193].

Невдовзі такий паритет в українських інтелігентних колах як Наддніпрянської України, так і Галичини приніс свої вагомні плоди. Невипадковою є поява в культурі краю багатьох знаменитих жінок. У кінці XIX — у першій третині XX століття галицька культура дала світові немало яскравих жіночих імен, в тому числі і в музичному мистецтві. Досить згадати тут хоча б славнозвісних співачок — Соломію Крушельницьку, Марію Сабат-Свірську, Одарку Бандрівську, піаністок — Любку Колессу, Галину Левицьку, скрипальку Олександрю Деркач, композиторку Стефанію Лукіянович-Туркевич.

Власне на прикладі найвидатнішої української співачки, життєвого і творчого чину Соломії Крушельницької варто поглибити розуміння специфічної української емансипації. Уся її творча, просвітницька, педагогічна діяльність — чи не один з найяскравіших доказів успішності згаданого процесу самоствердження жінки, наділеної не лише винятковим талантом, але й не менш винятковою волею і цілеспрямованістю. На початках її творчої кар'єри виник — і не міг не виникнути! — конфлікт з середовищем, проте на тлі все більшого поступу жіночого руху він вирішився найбільш позитивно для співачки. Намір дочки отримати консерваторську освіту, знехтувавши задля цього вигідним шлюбом, зумів зрозуміти батько-священик. Саме він невдовзі найбільше пишався її успіхами і цілковито прийняв її життєвий вибір. Листи і документальні матеріали яскраво свідчать про те, як розуміла свободу жінки в суспільстві Соломія Крушельницька в період, коли ця проблема була все ще гост-

рою в її середовищі доволі консервативної української інтелігенції, переважно, нащадків греко-католицького духовенства в першому поколінні. Свобода і право професійного вибору жінок сприймалось у ньому цілком неоднозначно, а здебільшого — скептично, із запереченням і з насмішкою.

Соломія Крушельницька, на противагу недовірливим і недоброчливим судженням про свободу жінки, які зовсім нерідко панували в консервативному галицько-українському середовищі, особливо у священничому, з якого вона вийшла¹, продемонструвала своє абсолютно органічне і плідне трактування свободи. Ця інтелектуально усвідомлена нею свобода сформувалась у цілісну і послідовну систему не лише виборюваних нею прав як жінки відносно до своїх здібностей, реальних можливостей і свідомого вибору життєвого шляху, але й обов'язків, величезної відповідальності перед собою — як самоактуалізованою особистістю (за теорією А. Маслоу); перед близькими і друзями, які в неї повірили, іноді ризикуючи для цього своєю репутацією і наражаючись на осуд суспільства; врешті перед своїм народом, культурним посланцем і репрезентантом якого вона себе вважала.

У зв'язку з феноменом життєтворчості співачки вважаємо за доцільне визначити переважаючий творчий психотип Соломії Крушельницької як «аполонічний», тобто, за Ф. Ніцше, той, в якому провідним виявляється прагнення досягти досконалої гармонії у своїй творчій праці. Цей результат вимагає точності співвіднесення всіх складових елементів художнього цілого. Якщо розглянути головні риси аполонічного і діонісійського начал, які Ніцше виділяє як дві основні форми пізнання і художнього відображення світу, то Крушельницька близька до того типу, про який німецький філософ пише: «Аполон, як етичне божество, вимагає від своїх міри і, щоби мати можливість дотримуватись її, самопізнання. І таким чином, поруч з естетичною необхідністю краси стоять вимоги «Пізнай самого себе» і «Бережись надмірного!» [Nietzsche, с. 56].

Безперечно, в індивідуальному виконавському стилі Соломії Крушельницької переважало перше начало, адже інтуїтивне, стихійне спонтанне світовідчуття в неї завжди виявлялось підпорядкованим строгому контролю художнього *ratio*. Такий тип митців характеризує постійна багатовекторність художньо-образної парадигми, небажання дотримуватись раз і назавжди усталеного канону, схильність до апробування різних художніх моделей, мобільне реагування на різні естетичні інновації.

Митці аполонічного типу, до яких з повним правом відносимо і Соломію Крушельницьку — відповідно, рідко проявляють консерватизм чи односторонність смаків, прив'язаність до якого даного амплуа. Сама співачка неодноразово наголошувала на необхідності ретельно «перестудіювати», «вивчити», «вникнути в суть» стилю композитора, в опері якого вона повинна була виступати. Навіть більше — її цікавила вся сукупність його творчості, весь контекст, в якому він сформувався.

Взагалі, за своєю незвичайно широкою і розмаїтою сферою духовних інтересів і здатністю глибоко, влучно і критично висловлюватись не лише на музичні, але й на численні інші теми, що були актуальні в духовному світі її часу, Соломія Крушельницька

¹ У разі надто радикального їх прояву такі емансипаційні погляди могли грожити їх adeptові навіть судовою розправою — як це сталося з постійним кореспондентом Соломії, відомим письменником Михайлом Павликом «На розправі, яка була 28 вересня 1878 р. перед судом присяжних у Львові, на основі рішення присяжних (9 голосів “так”, 3 голоси “ні”) засуджено Павлика за “неморальну тенденцію в оповіданні “Ребенщуків Тетяна” на 6 місяців строгого арешту”» (цит. за: Лозинський, 1917, с. 14). Неморальність згаданого оповідання, на думку суду, полягала в тому, що Павлик засудив у даному оповіданні шлюб без кохання і висловив припущення про перевагу співжиття двох з обоїльної згоди над шлюбом без почуття.

цька далеко переростала більшість сучасних їй співачок, і дорівнювала провідним філософам і мислителям, з якими могла розмовляти на рівних.

Апріорно можна стверджувати, що вона охопила дуже значний сегмент світової музично-театральної та камерно-вокальної культури — не лише європейської, а й почасти позаєвропейської. У цій надзвичайно широкій панорамі вражає розмаїтість художньо-стильових модусів, які здавалось би, не під силу втілити одній артистці.

Але якраз «аполонічний» примат її індивідуального художньо-естетичного світогляду, як також основні риси її психограми: цілеспрямованість, інтелектуальність, сила волі, самокритичність — дали змогу Соломії Крушельницькій втілити абсолютно контрастні за будь-якими параметрами оперні ролі, камерно-вокальний репертуар, поєднати артистичні звершення з життєвою поставою емансипованої жінки, національної діячки, педагога.

«Аполонічність» її психотипу полягає також і в тому, що вона була наділена рідкісною гармонійністю і паритетністю різних полюсів, що проявилась у різних узгодженнях, зокрема, інтелект — емоції, сильно-вольові — душевно-вразливі риси, природна і багатогранна взаємодія цих полюсів якнайяскравіше виразилась у манері її виконання. Про це свідчить ціла низка категорій-протилежностей, що діалектично співіснували в її на паритетних началах і дозволяють пояснити надзвичайний діапазон оперних ролей і камерного репертуару співачки: героїка — лірика, епос — драма, історія — сучасність, романтична спрямованість — класична строгість мислення, загострений емоційний тонус — стриманість і благородство почуття, класикоромантичний репертуар — ролі в модерних операх тощо. Весь спектр перерахованих вище психоемоційних понять-категорій найповніше відображений у багатогранних вимірах творчої діяльності Крушельницької. Тут варто врахувати і ту обставину, що вона належала до доволі рідкого типу артисток і оперних співачок зокрема, що практично не мали якогось одного визначеного спеціального амплуа і однаково впевнено почувались у будь-якому репертуарі.

У спілкуванні з оточенням в щоденному житті їй були притаманні подібні риси: врівноваженість аналітичної та рефлексивної сфер свідомості, що з віком привели до все більшого зростання критичності і проникливості мислення, поступове обмеження кола тих, кого вона допускала до ближчого спілкування, створення певної емоційної дистанції щодо оточення. Стриманість і шляхетність у стосунках помічали всі, хто мав нагоду довше з нею спілкуватись. Тому неслухно було би представляти співачку лише як раціональну особистість, що керується виключно власними інтересами, в коло яких входять й інтереси «сродної праці», відданість своїй професії. Численні спогади і листи доводять, що поруч з організованістю життєдіяльності Соломії Крушельницької їй була притаманна сердечність і альтруїзм. Переконливе свідчення цього залишив Джорджо Папасольї, з кола італійських друзів родини Річчіоні — Крушельницької: «Пройнята почуттям надзвичайної гідності, вона була шляхетною, люб'язною і щирою, а в характері її легко вгадувалися риси слов'янської душі...» [Папасольї, 1978, с. 136].

І далі автор спогаду описує всіх коронованих осіб і видатних діячів політики, культури й науки, що відвідували їх родину у Віареджо. Проте «не вона шукала їх товариства, бо відзначалася стриманістю і нелегко зав'язувала нові знайомства, але водночас була сердечною, люб'язною і ставилась до людей з винятковою теплотою і розумінням, що в недалекому минулому сприяло правдивому відтворенню нею на сцені життєвих характерів і подій, а тепер спонукало її допомагати іншим у їхніх прикростях і невдачах.

Чутлива й прониклива за натурою, вона вмiла безпомилково вгадувати потаємні бажання людей, про які вони не наважувались просити» [Папасольї, 1978, с. 137].

На її формування як артистки, на нашу думку, найбільше вплинула одна з фундаментальних рис її характеру: цілеспрямованість, дуже чітко і ясно уявлення про те, чого вона прагне, чого і яким способом вона цього повинна досягати. В історії світової культури можемо знайти не так багато прикладів, коли б зовсім молода особа, тим більше жінка, з такою внутрішньою переконаністю, твердістю і осмисленим, навіть доволі раціональним вирахованим підходом прямувала би до своєї мети — всупереч всім перешкодам та зовсім несприятливим зовнішнім обставинам.

Адже сам смисловий ряд: «кар'єра оперної артистки для дочки греко-католицького священика кінця XIX століття» у свідомості представників тогочасного галицького суспільства сприймався як виключно абсурдний, більше того — як морально хибний. Соломія Крушельницька, поза всяким сумнівом, усвідомлювала всі можливі наслідки свого кроку і всі жертви, на які їй доведеться задля цього піти. І тим не менше — нічого не похитнуло її у намірах вийти на велику сцену — «Здобути, або дома не бути» [Коляда, 2019, с. 45] — такий девіз обрала собі Соломія.

Можна би метафорично окреслити такий тип особистості, як «синдром Бетховена», тобто потребу у творчому мистецькому музичному самовираженні настільки непереборно сильну, що вона перемагає будь-які об'єктивні перешкоди, навіть такі, що вимагають надзусиль. Згаданий синдром для свого утворення навіть у надзвичайно талановитих індивідів потребує наступних елементів психограми, котрі впливають із названої цілеспрямованості і являють її найвищий рівень:

1. Самопосвята — аж до радикальної зміни традиційної постави, яку передбачає виховання і суспільне оточення.

2. Самоорганізація, що є наслідком неустанної концентрації на своїй меті, максималізм у відношенні до виступів як своїх власних, так і інших колег-артистів. Щоби збагнути, наскільки високим був рівень самоорганізації співачки, звернемось до свідчення Олени Крушельницької-Охримович, яка спостерігала творчий процес своєї сестри зблизька протягом багатьох років і залишила його детальний опис: «Коли публіку обманеш раз, два, вона вже більше ніколи тобі не повірить», зауважила якось Соломія з приводу непередбаченого виступу одного талановитого артиста. До кожної ролі Крушельницька готувалася дуже старанно. Щоб розучити партію, її досить було переглянути ноти, які вона читала з листа, як хтось інший читає друкований текст. Напам'ять партію вивчала за 2-3 дні. Та це було тільки початком роботи над роллю. Головне — осмислити образ, як-то кажуть «вспівати» його, а для цього потрібно було більше часу. В день перед виступом Крушельницька майже ні з ким не розмовляла, не приймала гостей. Вона вся входила в свою роль, зживалася з нею. Незадовго перед від'їздом до театру артистка в пам'яті проходила всю оперу» [Крушельницька-Охримович, 1978, с. 65].

3. Самоконтроль і самокритичність, необхідні для досягнення найвищого рівня в обраній «сродній праці» особливо ж у творчій царині, здатність прискіпливо аналізувати після найбільш вдалого виступу всі «недотягнення», які помітила лише вона сама.

Знову звернемось до свідчення О. Охримович, яка була свідком поведінки співачки після вистав: «Завжди чомусь відчувала якесь незадоволення собою. Надзвичайно переживала, коли на її [С. Крушельницької — Л. К., І. К.] думку, те чи інше місце у якійсь партії не вдавалося. І це тоді, коли всі навколо захоплювалися її виконанням...

Коли вважала, що нетвердо знає роль, або не уявляє добре епоху, в якій відбувається дія, або хоч би, наприклад лібрето викликало деякий сумнів, вона нізащо не виступала в такій опері. Консультувалася у знавців, бувало, що й за останні гроші їхала з цією метою закордон, працювала в бібліотеках, архівах... Соломія могла знати роль прекрасно, могла виступати у ній вже кільканадцять разів, однак до кожного виступу готувалася так, наче виконувала цю партію вперше... Мала свій підхід до трактування того або іншого музичного твору, що треба сказати, подобалося не всім диригентам, режисерам. Але ж коли Соломія була переконана у своїй правоті, вона ні перед ким не поступалася і наполягала на своєму» [Крушельницька-Охримович, 1978, с. 54–55].

Чи не найпереконливішим підтвердженням її виняткової самокритичності стало рішення покинути оперну сцену на вершині слави й визнання, щоби не зазнати болісного відчуття перезрілості, вичерпаності артистичних можливостей, природних для певного віку, що одразу помічає і публіка, і критика. Коли вже в останні роки життя Соломію Крушельницьку запитали, чи не сумує вона за сценою, співачка відповіла: «звичайно, хотілося б і надалі виступати, дарувати людям радість зустрічі з великим мистецтвом, — але закон природи не щадить нікого. Я рада, що можу передати хоч частину свого досвіду і мистецького горіння молодим виконавцям, у голосі і виконанні яких я житиму й далі» [Лесик, 2008, с. 263].

На підставі проведеного дослідження висловимо гіпотетичне припущення, яке, однак, підтверджується аналізом сукупного творчого результату Соломії Крушельницької: зазначений «аполонічний» психотип врівноважував чоловічі й жіночі риси її особистості, типу мислення, здатності до узагальнень, аналітичної діяльності та вирішення широких стратегічних завдань. Дозволимо також припустити, що такого типу поєднання взагалі характерне для українського етносу, і що протягом тривалого історичного періоду маємо кілька таких українок, які відзначались, окрім суто жіночої своєї сутності, ще і яскраво вираженими чоловічими рисами.

Висновки та перспективи дослідження. Вивчення ролі жінки в історії України, її внеску в суспільний розвиток, в процеси становлення національної ідентичності в останні роки істотно збагатилось новими підходами, заснованими на інноваційних дослідженнях гендерних процесів. Але ці загальні соціопсихологічні постулати набувають дійсно теоретичної вагомості, коли ґрунтуються на вивченні життєвих засад і творчих звершень конкретних особистостей, на фоні визначеного етапу суспільно-історичного процесу, в руслі певних національних (регіональних) традицій. Саме таким яскравим прикладом, що підтверджує цільність і плідність жіночого руху в Україні наприкінці XIX — на початку XX ст. служить мистецька і громадсько-просвітницька діяльність Соломії Крушельницької. Вона репрезентує не лише надзвичайно сильний прорив української професійної музичної культури в європейський мистецький простір, але й одна з перших утверджує особливий національно окреслений шлях жінки, що досягнула мистецьких вершин світового масштабу.

У рамках стислої статті важко, звісно, докладніше розкрити всі аспекти прояву емансипованої свідомості як у життєтворчості самої Соломії Крушельницької, так і в колі її сучасниць та однодумиць. Наведені приклади свідчать про специфіку української емансипації на зламі XIX–XX ст., яка, розпочавшись у дуже складний історичний період, на порозі Першої світової війни і національно-визвольних змагань, невдовзі довела свою доцільність, а навіть неминучість. Згадаймо, що українське галицьке жіноцтво, як в рядах січового стрілецтва, так і в науці, суспільному житті, мистецтві, в міжвоєнний період реалізувало такий величезний духовний потенціал, що

без нього не відбулись би жодні національно-суспільні переміни бурхливого, складного і насиченого ХХ ст. Підсумовуючи, підкреслимо, що духовне розкріпачення галичанок мало в наступні історичні періоди надто важливе значення в національній історії і вартує якнайглибшого застановлення в сьогоденній екстремальній ситуації, коли українські жінки несуть тягар війни проти російської агресії з колосальною самопосвятою, нарівні з чоловіками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія / ред.: Л. Ф. Дунаєвська, А. І. Іваницький, І. А. Котляревський, Л. Ю. Куліш Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Богачевська-Хомяк М. Білим по білому. Жінки у громадському житті України. 1884–1939 / Український католицький ун-т. Львів, 2018. 520 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1994. 320 с.
4. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 246 с.
5. Жіночі студії в Україні: жінка в історії та сьогодні : монографія / заг. ред. Л. О. Смоляр. Одеса : Астропринт, 1999. 440 с.
6. Зубеляк М. Соломія Крушельницька в Аргентині // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. Статті та матеріали. Тернопіль : Джура, 2008. С. 103–109.
7. Кобилянська О. Щоденники. *Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади.* Київ : Дніпро, 1982. С. 17–97.
8. Кобилянська О. Царівна. Київ : Дніпро, 1988. 288 с.
9. Коляда І. Соломія Крушельницька. Харків: Фоліо, 2019. 130 с.
10. Крушельницька-Охримович О. Все, що залишилося в пам'яті про Соломію // *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / вступ. ст., упоряд, прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978–1979. Ч. 1 : Спогади. 1978. С. 49–68.
11. Лесик І. Педагогічна діяльність Соломії Крушельницької. *Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів.* Статті та матеріали. Тернопіль : Джура, 2008. С. 262–268.
12. Лозинський М. Михайло Павлик, його життя і діяльність / Союз визволення України. Відень : Друкарня Адольфа Гольцгавзена, 1917. 21 с.
13. Маланчук-Рибак О. Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на західно-українських землях ХІХ — першої третини ХХ ст.: типологія та європейський культурно-історичний контекст. Чернівці, Книги-ХХІ, 2006. 499 с.
14. Папасольї Д. Незабутнє. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / вступ. ст., упоряд, прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978–1979. Ч. 1 : Спогади. 1978. С. 135–138.
15. Полонська-Василенко Н. Видатні жінки України / Союз українок Канади з Фундації ім. Наталії Кобринської. Вінніпег ; Мюнхен, 1969. 160 с.
16. Тихобаєва Г., Криворучка І. Соломія Крушельницька. Міста і слава. Львів : Априорі, 2009. 167 с.
17. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних. *Франко І. Твори* : у 50 т. Т. 26. Київ : Наук. думка, 1980. С. 210–253.
18. Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Düsseldorf : Onomato Verlag, 2009. 95 S.

REFERENCES

1. Antonyuk, V. (2001). *Ukrayins'ka vokal'na shkola: etnokul'turolohichnyy aspekt*: [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect] Monograph / red.: L. F. Dunayevs'ka, A. I. Ivanyts'kyi, I. A. Kotlyarevs'kyi, L. Kulish. Kyiv: Ukrayins'ka ideya [Ukrainian idea], 144 p. [in Ukrainian].
2. Bohachevs'ka-Khomyak, M. (2018). *Bilym po bilomu: Zhinky u hromads'komu zhytti Ukrayiny. 1884–1939*. [White on white: Women in the public life of Ukraine. 1884–1939]. Ukrainian Catholic University, Lviv. 520 p. [in Ukrainian].
3. Franko, I. (1980). *Zhinocha nevolya v rus'kykh pisnyakh narodnykh* [Female slavery in Ruthenian folk songs] In: Franko I. *Tvory [Works]*, in 50 vols. Vol. 26. Kyiv: Naukova dumka, pp. 210–253 [in Ukrainian]
4. Hnyd, B. P. (1994). *Istoriya vokal'noho mystetstva* [History of vocal art]. Kyiv, 320 p. [in Ukrainian].
5. Kobylyans'ka, O. (1982). *Diaries*. In: *Slova zvorushenoho sertsya. Shchodennyky. Avtobiohrafyya. Lysty. Statti ta spohady*. [Words of a moved heart. Diaries. Autobiography. Letters. Articles and memories]. Kyiv: Dnipro, 359 p. [in Ukrainian].
6. Kobylyans'ka, O. (1988). *Tsarivna* [Princess]. Kyiv: Dnipro, 288 p. [in Ukrainian].
7. Kolyada I. *Solomiya Krushelnytska*. Kharkiv: Folio, 2019. 130 p.
8. Krushel'nyts'ka-Okhrymovych, O. *Vse, shcho zalyshylosya v pam'yati pro Solomiyu*. [All that remains in the memory of Solomiya]. In: *Solomiya Krushel'nyts'ka. Spohady. Materialy. Lystuvannya : u 2 ch. / vstup. st., uporyad, prym. M. Holovashchenka*. [Solomiya Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 hours / introduction. art., according to, approx. M. Golovashchenko]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1978–1979. Part 1: Memories. 1978. P. 49-68.
9. Lesyk I. *Pedahohichna diyal'nist' Solomiyi Krushel'nyts'koyi* [Pedagogical activity of Solomiya Krushelnytska]. P. 262-268. In: *Solomiya Krushel'nyts'ka. Shlyakhamy triumfiv. Statti ta materialy*. [Solomiya Krushelnytska. By the ways of triumphs. Articles and materials]. Ternopil: Jura, 2008. S. 262-268.[in Ukrainian].
10. Lozyns'kyi, M. (1917). *Mykhaylo Pavlyk, yoho zhyttye i diyal'nist'* [Mykhailo Pavlyk, his life and activities]. Union of Liberation of Ukraine. Vein, 21 p. [in Ukrainian].
11. Malanchuk-Rybak, O. (2006). *Ideolohiya ta suspil'na praktyka zhinochoho rukhu na zakhidnoukrayins'kykh zemlyakh XIX — pershoi tretyny XX st.: typolohiya ta yevropeys'kyi kul'turno-istorychnyy kontekst*. [Ideology and social practice of the women's movement in the western Ukrainian lands of the XIX — the first third of the XX centuries: typology and the European cultural and historical context]. Chernivtsi, Knyhy-XXI [Boocs-XXI], 499 p. [in Ukrainian].
12. Nietzsche F. (2009). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Düsseldorf: Onomato Verlag, 95 S. [in German].
13. Papasolyi D. *Nezabutnye* [Unforgettable] In *Solomiya Krushel'nyts'ka. Spohady. Materialy. Lystuvannya : u 2 ch. / vstup. st., uporyad, prym. M. Holovashchenka*. [Solomiya Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 hours / introduction. art., according to, approx. M. Golovashchenko]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1978–1979. Part 1: Memories. 1978. P. 135-138.
14. Polons'ka-Vasylenko, N. (1969). *Vydatni zhinky Ukrayiny* [Prominent women of Ukraine]. Winnipeg; Munich, edition of the Union of Ukrainian Women of Canada from the Foundation named after Natalia Kobrynska, 160 c. [in Ukrainian].
15. Tykhobayeva, H., Kryvoruchka, I. (2009). *Solomiya Krushel'nyts'ka. Mista i slava* [Solomiya Krushelnytska. Cities and glory]. Lviv: Apriori, 167 p. [in Ukrainian].
16. Zhyshkovych Myroslava Andriyivna (2006). *L'vivs'ka vokal'na shkola druhoyi polovyny XIX — pershoi polovyny XX stolittya* [Lviv vocal school of the second half of the 19th — the first half of the 20th century]: Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the

Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko. Lviv, 246 p. [in Ukrainian].

17. *Zhinochi studiyi v Ukrayini: zhinka v istoriyi ta s'ohodni (1999)*. [Women's studies in Ukraine: women in history and today]. Monograph. Edit. L. O. Smolyar. Odesa: Astroprint, 1999. 440 p. [in Ukrainian].

18. Zubelyak, M. (2008). Solomiya Krushel'nyts'ka v Arhentyini [Solomiya Krushelnytska in Argentina]. In: *Solomiya Krushel'nyts'ka. Shlyakhamy triumfiv*. [Solomiya Krushelnytska. By the ways of triumphs]. Articles and materials. Ternopil: Dzhura, pp. 103–109 [in Ukrainian].

LYUBOV KYYANOVSKA

Kiyanovska, Lyubov — Doctor of Art Criticism, professor and head of the department of music history of the Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko (Lviv, Ukraine).

luba.kyjan@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

IVANNA KOMAREVICH

Komarevich, Ivanna — PhD of Art History, Associate Professor of the Department of Solo Singing of the National Academy of Sciences named after M. V. Lysenko (Lviv, Ukraine).

iv.komarevych@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6940-3794>

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276550>

SOLOMIA KRUSHELNYTSKA AND UKRAINIAN ARTISTIC EMANCIPATION IN GALICIA

Relevance of research. The problem of emancipation in the Ukrainian, particularly Galician musical environment of the end of the 19th and the first half of the 20th centuries is updated in the projection of the phenomenon of creativity of the outstanding opera singer Solomia Krushelnytska.

The purpose of the article. Different approaches to the very phenomenon of emancipation in various European social and cultural traditions are analyzed, the socio-historical context of emancipation as a general trend of European civilization of the given period and its variant in the Ukrainian Galician society is presented. **Methods.** In the article comparative, systematic and historical research methods are used.

The results and conclusions. It is indicated how the life style of S. Krushelnytska was formed in the context of a peculiar Galician version of the affirmation of the creative potential of Ukrainian women at the turn of the 19th and 20th centuries. A detailed study of the singer's epistolary, memoirs and scientific research on the issue of the emancipation of Ukrainian women artists made it possible to single out the main principles on which the "life project" of S. Krushelnytska as a national artist in the world opera continuum was formed. From the analysis of the views of the singer herself and the observations of her close circle and critics, it emerges, firstly, the integrity of the aesthetic, ethical and nationally oriented beliefs of her worldview, and secondly, the specificity of her "Apollonian" psychotype of creativity is determined, which allowed S. Krushelnitsky to overcome the limitations of a certain stage role and to grasp the most diverse repertoire of different national schools and eras, and thirdly, to naturally integrate the national soloist into concert programs with the widest panorama of European music, taking into account socio-historical processes of the past and present.

Keywords: opera performance, national principles, emancipation, psychotype of creativity, creative life of Solomia Krushelnytska.